



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**RINOCERONTES:
ESTUDO PARA TEATRO FILMADO
EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS**

Santiago Machado Dellape

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

Orientação: Dr. Marcus Santos Mota

Brasília – DF

2022

SANTIAGO MACHADO DELLAPE

**RINOCERONTES:
ESTUDO PARA TEATRO FILMADO
EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Marcus Santos Mota

Brasília
2022

Machado Dellape, Santiago

RINOCERONTES: ESTUDO PARA TEATRO FILMADO EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS / Santiago Machado Dellape; orientador Marcus Santos Mota. -- Brasília, 2022.
251 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Teatro filmado. 2. Hugo Rodas . 3. O rinoceronte . 4. Eugène Ionesco . 5. Teleteatro. I. Santos Mota, Marcus, orient. II. Título.

SANTIAGO MACHADO DELLAPE

RINOCERONTES:
ESTUDO PARA TEATRO FILMADO
EM 3 VÍDEOS E 4 QUADROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: 01/04/2022

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Marcus Santos Mota
(Presidente)

Professor Doutor Rafael Litvin Villas Bôas
(Membro interno)

Professor Doutor Ciro Inácio Marcondes
(Membro externo: Universidade Católica de Brasília)

Professora Doutora Nitza Tenenblat
(Suplente)

A meu amado pai, Marcio Varella,
que vejo sendo o último homem
resistindo à transformação em
rinoceronte.

AGRADECIMENTOS

Ao mestre Hugo Rodas, pela generosidade e grandeza com que me abraçou e ao projeto;

À amiga Rosanna Viegas, pela inestimável parceria nas artes e na Academia;

Às 12 macacas da ATA, em especial Camila Guerra, Dani Neri e Márcia Duarte;

Às amigas Catarina Accioly e Luana Proença, pelo registro afetoso da história do Hugo;

Aos amigos Jorge Renan e Júlia Fagundes, pelos valiosos comentários ao pré-projeto;

A Lenita Plonczynski e Renata Jesion pelas conversas esclarecedoras e atenciosas;

Às queridas Alice Stefânia, Felícia Johansson, Nitza Tenenblat, Rita Castro e Soraia Silva;

Ao orientador, Marcus Mota, pela multiplicação das sinapses que iluminaram o caminho;

Aos membros da Banca, detentores de minha máxima admiração, por seu precioso tempo;

Aos estimados colegas e funcionários do PPG-CEN, que ainda só conheço pelo Zoom;

Às *amadinhas* Larissa Rolim e Camila Ciolin, pela produção sempre disponível e impecável;

A André Carvalheira, Antonio Serralvo, Enoque Abikian e Olivia Hernández pela consultoria;

Ao compadre Sérgio Sartório, pelas instigantes trocas teatrais e cinematográficas;

Ao *parfeiro* criativo e *bff* Davi Mattos, pelos *insights* e *feedbacks*;

Ao Teatro Galpão ECRR 508 Sul e ao Teatro Sesc Newton Rossi pela acolhida;

E ao Fundo de Apoio à Cultura do DF, pelo importante apoio financeiro a esta pesquisa.

O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve à literatura: *Hamlet* na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. (...) Na verdade não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público.

Quem se queixará disso? (BAZIN, 2018, p. 147)

Estudamos um objeto irremediavelmente perdido: o teatro como acontecimento. É impossível voltar a ele, a não ser por mediações incompletas que não são o acontecimento e que, por sua cristalização, delatam sua entidade efêmera. O teatro, como apontou Ricardo Bartís, verticaliza a experiência da morte. (DUBATTI, 2016, pp. 146-147)

RESUMO

Esta dissertação investiga a evolução conceitual do que se entende por *teatro filmado*, desde as primeiras intersecções entre o palco e a tela até os dias de hoje, sob uma perspectiva que leva em consideração as intenções dos autores aqui implicados. Para tanto, elege como estudo de caso a adaptação da peça *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco, realizada por Hugo Rodas em três momentos distintos de sua carreira: de 2003 a 2006, à frente do grupo Tucan (Teatro Universitário Candango); de 2019 a 2020, já com a Agrupação Teatral Amacaca (ATA); e uma terceira montagem, em processo, também com a ATA, como prática integrada à este projeto de pesquisa. A partir desses registros, a ideia é buscar ressignificar as funções e a relevância do teatro filmado, tanto da perspectiva do espectador quanto dos processos composicionais das companhias, principalmente à luz das mudanças comportamentais trazidas pela pandemia de Covid-19, que levam a uma reavaliação da prática teatral de forma geral, e colocam em xeque o suposto consenso de que teatro filmado não é teatro.

Palavras-chave: Teatro filmado – Hugo Rodas – O rinoceronte – Eugène Ionesco – Teleteatro.

ABSTRACT

This dissertation investigates the conceptual evolution of what is understood by *filmed theatre*, since the first intersections between the stage and the screen to the present day, from a perspective that takes into account the intentions of the authors here implicated. To this end, it elects as a case study the adaptation of the play *Rhinoceros*, by Eugène Ionesco, staged by Hugo Rodas in three different moments of his career: from 2003 to 2006, leading the group Tucan; from 2019 to 2020, already with the ATA company; and a third assembly, work in progress, also with the ATA, as a practice integrated to this research project. From these records, the idea is to seek to re-signify the functions and the relevance of filmed theatre, from the perspective of both the audience and the groups' compositional processes, especially in light of the behavioral changes brought about by the Covid-19 pandemic, which lead to a reevaluation of the theatrical practice in general, and put in check the supposed consensus that filmed theater is not theatre.

Keywords: Filmed theatre – Hugo Rodas – Rhinoceros – Eugène Ionesco – Theatrofilm.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Retrato do ator Sir John Forbes-Robertson	40
Fotografia 2 – Retrato de Scott Shepherd sobreposto ao de Richard Burton	55
Fotografia 3 – Retrato do dramaturgo Eugène Ionesco	57
Fotografia 4 – Retrato da atriz Rosanna Viegas	98
Fotografia 5 – Retrato do diretor Hugo Rodas	107
Fotografia 6 – Fotografia do espetáculo <i>Tsunami</i> , de Ana Flávia Garcia	136

SUMÁRIO

1 QUADRO I: INTRODUÇÃO	13
2 QUADRO II: RACIONALIZAÇÃO	
2.1 RECORTE	16
2.2 HIPÓTESE	18
2.3 OBJETIVOS	19
2.4 JUSTIFICATIVA	21
2.5 REFERENCIAL TEÓRICO	23
2.6 METODOLOGIA	25
2.7 TEATRO FILMADO	27
3 QUADRO III: TRANSFORMAÇÃO	
3.1 MULTIPLICAÇÃO E REPETIÇÃO	
3.1.1 <i>Rinocerontes</i> de Ionesco	57
3.1.2 <i>O rinoceronte</i> do Tucan	77
3.1.3 <i>O rinoceronte</i> da ATA	94
3.2 MEMORIAL DESCRITIVO	
3.2.1 Aproximação e reaproximação	108
3.2.2 O olho da máquina	114
3.2.3 Um rinoceronte na sala	118
3.2.4 Pausa de mil compassos	125
4 QUADRO IV: RESOLUÇÃO	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

ANEXOS

<i>O rinoceronte</i> planejado	157
<i>O rinoceronte</i> editado	170
Histórico das montagens	211
Trecho de ensaio	213
Hugo Rodas, entrevista. 9, outubro. 2020	215
Hugo Rodas, entrevista. 20, fevereiro. 2021	224
Hugo Rodas, entrevista. 30, novembro. 2021	236
Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 19, abril. 2021	247
Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 21, abril. 2021	249
Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 26, setembro. 2021	251

1 QUADRO I: INTRODUÇÃO

“Não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso.”
(BENJAMIN, 1987, p. 134)

Não é irônico que um dos maiores tratados sobre a incomunicabilidade humana já escritos – e estamos falando de *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco – tenha esse nome por causa de um equívoco gramatical? O autor romeno, que escrevia em francês, insistia que seus editores na Éditions Gallimard haviam errado no título ao acrescentar, sem necessidade, o artigo definido antes do substantivo: *Rhinocéros* serve para designar tanto o singular, quanto o plural do paquiderme; tenha ele um ou dois cornos; seja asiático ou africano. Ionesco estava se referindo, logicamente, ao coletivo indefinido de rinocerontes; não a um específico. Pretendia, com isso, endereçar uma crítica ao efeito manada que testemunhara arrastar multidões – conhecidos, amigos e até seu próprio pai – no rastro de ditadores como Mussolini, Hitler e Codreanu. Muito embora a primeira montagem no Brasil, da companhia Teatro Cacilda Becker, tenha se chamado *Rinocerontes* como defendia o autor – de quem era próximo Walmor Chagas, diretor e ator do espetáculo –, na tradução do original para o português, e em sua posterior publicação, o erro permaneceu: *O rinoceronte: peça em três atos e quatro quadros* é como nós, brasileiros, viemos a conhecer esse libelo antitotalitário que deu fama mundial quase instantânea ao dramaturgo que o criou – uma ideia por si só tão absurda quanto o gênero de teatro que ele produzia, para usar a nomenclatura que Martin Esslin popularizou.

Quanto ao título desta dissertação, para evitar interpretações equivocadas, convém explicar: trata-se de um estudo de caráter analítico sobre teatro filmado, que elege três montagens diferentes do diretor Hugo Rodas para o mesmo texto – que a essa altura já se pode imaginar qual é –, a fim de nos debruçarmos sobre os respectivos processos composicionais que viriam (ou virão) a culminar em três diferentes filmagens. Sendo a primeira de 2005, uma versão do grupo Tucan – Teatro Universitário Candango, concebida nas salas de aula da Universidade de Brasília; a segunda, uma releitura da Agrupação Teatral Amacaca – ATA, de 2019, reconstituída a partir da partitura audiovisual contida na gravação do Tucan; e a terceira, uma filmagem a ser realizada em 2023, de novo com a ATA, dessa vez com leves mudanças no elenco e uma proposta de *mise-en-cadre*¹ que não existe nas gravações anteriores, que foram

¹ “*Mise-en-cadre* é a contraparte cinematográfica da *mise-en-scène*. Significa tudo o que está incluído no enquadramento de um plano.” (WOYCICKI, 2014, p. 253). Do original: “*Mise-en-cadre is the cinematic counterpart of the mise-en-scène. It means all that is included in the frame of a shot.*” Tradução nossa. Ou ainda: “*Como a mise-en-scène é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a mise-en-cadre é a composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem.*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 24).

registradas em câmera fixa. Justificados os três vídeos do título, os quatro quadros ficam por conta das partes em que está dividido o corpo da dissertação (introdução – racionalização – transformação – resolução), as quais buscaremos relacionar com os quadros de *O rinoceronte*.

Se, na peça, o primeiro quadro apresenta o *leitmotiv* que norteia a narrativa – a inexplicável transformação de indivíduos comuns em paquidermes –, a função desta introdução não é outra senão estabelecer as premissas fundamentais a guiarem o trabalho. Busca-se, antes de tudo, lançar um olhar mais detido e cuidadoso para a atividade do teatro filmado, que nunca chegou a se estabelecer como filão comercial ou mesmo como gênero artístico autônomo. Cumpre analisar as condicionantes para tanto, bem como as diferentes funcionalidades que um teatro filmado pode vir a desempenhar nos dias de hoje, à luz das significativas mudanças que o mundo e as artes cênicas têm atravessado; seja com o advento das mídias digitais, que nas últimas décadas universalizaram o acesso ao audiovisual e o integraram definitivamente aos processos composicionais das companhias; seja a partir de março de 2020, quando o planeta se vê assolado pela pandemia de Covid-19, síndrome respiratória grave que já matou mais de seis milhões de pessoas, impondo normas sanitárias de distanciamento que, nos últimos dois anos, têm posto em xeque a continuidade da atividade teatral na maior parte do globo.

O segundo quadro da peça consiste em uma empenhada tentativa de racionalização do fenômeno da *rinocerite*, levada a cabo pelo grupo de colegas de escritório do protagonista, Bérenger. Da mesma forma, no capítulo dedicado ao arcabouço teórico-metodológico da pesquisa, propomo-nos a fundar as bases intelectuais que irão alicerçar nosso raciocínio ao longo do trabalho, este por sua vez sempre pautado pelo mais absoluto rigor lógico e científico, como aquele empregado pelas personagens de Ionesco em suas elucubrações – desde que não conduza a *non-sequiturs*² como os do personagem Lógico, claro. Perseguiremos também possíveis origens do *teatro filmado*, e investigaremos os diversos significados e status atribuídos a essa prática, desde a gênese do cinema, em fins do século XIX, até os dias de hoje.

Já no terceiro quadro da peça, o melhor amigo de Bérenger, Jean, se converte em rinoceronte diante de nossos olhos. A metáfora da transformação, aplicada à pesquisa, tem dupla conotação, servindo tanto para falar das sucessivas adaptações a que é submetido o texto original de Ionesco – que surge como um conto publicado na revista *Les Lettres nouvelles*, supostamente inspirado no relato de um amigo, posteriormente adaptado para o cinema e encenado em vários países, inclusive no Brasil, já duas vezes por Hugo Rodas –, quanto para aludir à nova metamorfose por que irá passar o trabalho do diretor uruguaio, que pela primeira

² Falácia lógica em que a conclusão não decorre das premissas.

vez será apresentado (senão exclusiva, ao menos preferencialmente) para as câmeras, processo que será pormenorizado no subcapítulo do memorial descritivo ao final do terceiro quadro.

O quarto e último quadro da peça cuida de levar a saga de Bérenger a um resolução, ou antes, a uma não-resolução, haja vista seu final em aberto, que não chega a ser categórico sobre o sucesso ou fracasso do protagonista em seu propósito de ser o último homem a resistir à transformação em rinoceronte. Para esta pesquisa também antevemos um final em aberto e sem conclusões definitivas, que, antes pelo contrário, possa deixar pontas soltas hábeis em conduzir à novas reflexões e debates sobre o incontornável diálogo entre cena e audiovisual, que vemos ganhar mais importância a cada dia.

Ao final e ao cabo, passaremos em revista as múltiplas camadas de autorialidade envolvidas na metamorfose de um texto escrito ao final da década de 1950 para fustigar ideologias totalitárias, que encontra absoluto eco e correspondência com a atual conjuntura política brasileira. Esperamos lançar as bases para a produção de um registro audiovisual da mais alta qualidade, que documente de forma perene um trabalho visionário surgido na UnB, com quase duas décadas de existência, e que possa ser usado como parte do processo criativo de companhias teatrais, como material de pesquisa acadêmica, ou mesmo para a simples fruição artística, por quem assim o desejar.

2 QUADRO II: RACIONALIZAÇÃO

As intenções políticas, estéticas e autobiográficas dos vários adaptadores são potencialmente relevantes para a interpretação do público. [...] a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. (HUTCHEON, 2013, p. 151)

2.1 RECORTE

O presente estudo lança um olhar em retrospecto para a evolução conceitual do teatro filmado, a partir do surgimento dessa que é apontada como uma arte menor – se muito – por autores diversos como Aumont (2008, p. 19), Bazin (2014, p. 124) e Bresson (2005, p. 19). No esforço de traçar um panorama evolutivo dessa linguagem, nos debruçaremos especificamente sobre três momentos distintos de sua cronologia, separados por saltos de mais ou menos meio século cada: primeiro, o surgimento do conceito de teatro filmado, o qual caminha de mãos dadas com o advento cinematográfico, em fins do século XIX, início do século XX; segundo, o protagonismo que ele viria a assumir nos anos inaugurais da televisão a partir da década de 1950 na forma do teleteatro (sendo inicialmente transmitido ao vivo até a implementação do recurso do *videotape*, na década seguinte, que permitiria gravar, editar e exibir os espetáculos *a posteriori*) e em iniciativas pontuais como o Electronovision Theatrofilm; e terceiro, a ressignificação a que essa prática artística – se é que em algum momento poderemos vir a chamá-la assim – vê-se submetida com o marco da digitalização que revoluciona a linguagem audiovisual na virada do século XX para o século XXI, oportunizando a gravação de espetáculos de forma muito mais democrática e sistematizada, com vistas às mais diversas finalidades, que incluem: a pesquisa sobre o fazer teatral, a integração aos processos criativos das companhias, o mero registro documental, a prática como um fim em si mesma, ou até mesmo a junção de tudo isso, como é o caso da realização que está aqui se propondo com a filmagem do espetáculo *O rinoceronte*.

Cabe aqui um breve parêntese semântico-tecnológico para justificar a adoção do binômio *teatro filmado* ao longo desta dissertação: *filmado* se refere, a rigor, a algo que tenha sido captado em filme, quer seja, em película cinematográfica, e não em vídeo digital – para o qual seria mais adequado utilizar a expressão *gravado* ou *digitalizado*, menos usadas no jargão técnico. No entanto, como a linguagem corrente preservou o uso da expressão *filmado* para designar o registro audiovisual independentemente do suporte de captação utilizado e mesmo após o emprego do celuloide ter caído em franco declínio em detrimento do vídeo digital de

alta resolução, como previsto por Fidler (1997, p. 212), optaremos pela expressão *teatro filmado* conscientes do descompasso tecnológico nela embutido, porém sem qualquer prejuízo de seu entendimento.

Cumpramos observar também que o vasto terreno das interpenetrações entre teatro e cinema descortina um universo a perder de vista e, por questões práticas de foco e objetividade, foi preciso de fato restringir o escopo da pesquisa àquilo que mais consensualmente se entende por *teatro filmado*, ou seja: peças de teatro captadas e apresentadas em suporte audiovisual. Nisso pode nos ajudar a sistematização proposta por Roberta Matsumoto, que mapeia ao menos quatro possíveis abordagens de diálogo entre essas duas áreas:

o audiovisual como ferramenta metodológica na pesquisa em teatro; a transposição do teatro para o audiovisual – filme de/sobre teatro; a linguagem audiovisual como inspiração das opções estéticas no teatro; o audiovisual como elemento de composição cênica. (2017, p. 50).

Interessam à pesquisa as duas primeiras abordagens. Quanto às duas últimas, embora mantenham estreita relação com muitas das questões levantadas aqui em termos gerais, não será possível contemplar tópicos que vão no sentido de refletir como o teatro é influenciado pelo audiovisual e dele se apropria enquanto elemento de composição cênica – como na proposta de Erwin Piscator de incorporar projeções de filmes à encenação de seu Teatro Épico, ou nas experimentações híbridas com vídeo digital e novas tecnologias encampadas a partir do teatro pós-dramático, por exemplo. Uma exceção a esse recorte conceitual que nos permitiremos fazer será a análise pontual de como *O rinoceronte*, dirigido por Hugo Rodas, é influenciado e retroalimentado pelos registros audiovisuais do espetáculo, no âmbito da concepção e desenvolvimento de seu processo composicional.

2.2 HIPÓTESE

A hipótese com a qual iremos aqui trabalhar é a de que o teatro filmado – conceito amplo, que pode se referir a uma vasta gama de obras produzidas com diferentes finalidades, materializadas em diferentes suportes midiáticos, e que atravessa o século XX marginalizado como gênero menor, filho bastardo do cruzamento entre teatro e cinema – tende a adquirir maior importância e novas funcionalidades a partir da incorporação do vídeo digital ao cotidiano das sociedades na virada do segundo para o terceiro milênio, à medida em que oportuniza e universaliza o acesso das companhias teatrais à tecnologia que permite perenizar o registro audiovisual de espetáculos, à parte de todas as discussões sobre se o resultado disso é ou não teatro, ou se pode ou não alcançar o estatuto de obra de arte autônoma. Discussão que ganha ainda mais relevo a partir de março de 2020, quando a pandemia de Covid-19 obriga ao fechamento em escala mundial das salas de teatro por longos meses – já caminhando para anos – em razão dos protocolos de higiene, e o veículo audiovisual torna-se então a única janela de interação com o público de que muitas companhias teatrais irão dispor, como se verá mais à frente com a Agrupação Teatral Amacaca aqui em escopo.

2.3 OBJETIVOS

- Traçar um panorama histórico da evolução da forma de expressão compreendida como *teatro filmado* e das funções e estatutos a ela atribuídos ao longo do pouco mais de um século de sua existência, tomando como ponto de referência três momentos distintos: o primeiro cinema, ao qual servia de modelo a encenação frontal do teatro (AUMONT, p. 45), com sua “submissão forçada a uma concepção imóvel da imagem” (AUMONT, p. 61); o teleteatro dos anos 1950 e o Teathrofilm dos anos 1960, que “multiplica facilmente por dez mil, numa noite, o público médio de uma peça” (PAVIS, p. 397); e o encontro do teatro com a internet e as tecnologias digitais na virada do século XXI, que proporciona ao espectador novas formas de fruição e acesso a um vasto catálogo de filmagens de teatro.
- Contribuir para o debate sobre o estatuto de expressão artística de menor relevância frequentemente associado ao teatro filmado, e repensá-lo em face das sensíveis mudanças tecnológicas e comportamentais advindas, respectivamente, da revolução digital nos meios de comunicação e da pandemia de Covid-19 que, em 2020, obriga a população mundial a se conformar a uma *nova normalidade*, que passa a restringir eventos necessariamente conviviais, como é o caso do teatro, em razão das normas sanitárias de contenção do vírus.
- Lançar as bases conceituais do projeto de transcrição audiovisual do espetáculo *O Rinoceronte*, dirigido por Hugo Rodas, que irá somar-se a dois registros de versões anteriores do espetáculo para, com eles, formar um tríptico que coloca em perspectiva o trabalho desse incansável encenador sobre o clássico de Eugène Ionesco, num trabalho desenvolvido ao longo de 20 anos.
- Criar condições para oferecer ao público nova possibilidade de fruição da estética *rodiana*, de alguma forma adaptada às contingências da vida em sociedade na era pós-Covid-19, e que dialoga intimamente com elementos fundadores do trabalho desse diretor, cujas bases criativas são essencialmente fundadas no amálgama de diferentes linguagens como teatro, dança, música, circo e, de uma forma especial, o cinema.
- A partir do memorial descritivo, sistematizar um modelo organizacional efetivo de planejamento e produção de filmagens teatrais a partir de dados colhidos na prática, que

discrimine o passo-a-passo de todas as técnicas e processos envolvidos, visando ao incentivo e facilitação de iniciativas similares.

2.4 JUSTIFICATIVA

O vaticínio de Pavis de que o papel do teatro na televisão não deve ser negligenciado, uma vez que “todo um público só verá teatro sob a forma de uma retransmissão, de uma gravação ou de um teleteatro” (2015, p. 397) ganha ainda mais relevo em um país como o Brasil, onde, segundo dados do IBGE, 76,6% dos municípios não possuem sala de espetáculo³, ao passo que a internet já está presente em 79,1% dos domicílios⁴. Adaptada à contemporaneidade e suas novas tecnologias, é lícito depreender da afirmação de Pavis que existe todo um público que jamais trará qualquer tipo de contato com o teatro, a não ser pela rede mundial de computadores. Todavia, tal constatação já carrega em si uma problematização ontológica, que diz respeito ao que pode ou não ser considerado teatro. Dubatti, por exemplo, é categórico ao postular que:

As gravações de teatro (cinema, vídeo, áudio) não são teatro em si mesmas, mas cinema, vídeo, áudio, que conservam informação incompleta, parcial, sobre um acontecimento teatral perdido, irrecuperável, irrepetível, que por sua natureza temporária e vivente não pode ser conservado de modo algum. (2016, p. 32)

Haveríamos então de reformular o enunciado de Pavis, ressaltando que televisão, internet ou qualquer outra mídia, são a única forma de colocar *todo um público* em contato, não com o teatro, que é irrecuperável, mas com fragmentos incompletos dele. Aí a questão parece caminhar para dois polos distintos: a crença de que o teatro filmado pode inquietar o espectador a ponto de despertar-lhe o desejo de participar de um acontecimento teatral presencial; ou, por outro, a suposição de que a experiência audiovisual de alguma forma substituiria ou cancelaria a predisposição do indivíduo em se fazer presente na sala de espetáculo, constituindo-se obstáculo para tanto.

Sem assumir juízos de valor, o presente estudo não faz mais do que documentar o movimento natural de migração de Hugo Rodas e sua Agrupação Teatral Amacaca dos palcos para as plataformas audiovisuais em razão da pandemia. Migração que à princípio se imaginava temporária, mas que até o momento já se prolonga por dois anos, ainda sem perspectiva concreta de retorno à normalidade – no momento em que se escreve esse texto, a maior parte das salas de teatro em Brasília permanece fechada. Na retomada pós-Covid, a filmagem de *O*

³ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/no-brasil-so-10-das-cidades-tem-cinema-diz-ibge-1.348250>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴ Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101705_informativo.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

Rinoceronte será um dos primeiros projetos da ATA desde que concluíram *Poema Confinado*, em 2020, montado de forma totalmente remota, com ensaios por videoconferência e participações individuais gravadas de casa.

2.5 REFERENCIAL TEÓRICO

Estando nosso objeto de estudo situado na límbica zona de fronteira que separa as artes cênicas das audiovisuais, não resta outra alternativa senão buscar referenciais teóricos tanto numa quanto noutra área, privilegiando conceitos de autores que as colocaram em relação de perspectiva, como Benjamin (2019) e Bazin (2014). É o segundo, por exemplo, quem registra a heresia e o lugar-comum do insulto crítico que havia se tornado a expressão *teatro filmado* (2014, p. 124), empregada com leve corruptela por Bresson (2005, p. 19), quando este nivela o mau cinema à qualidade de um *teatro fotografado*.

A obra de fôlego *O cinema e a encenação*, de Jaques Aumont, servirá como importante norte teórico no que tange à contextualização histórica de como as noções de encenação oriundas do teatro são deglutidas e regurgitadas pelo cinema ao longo de todo o século XX, fazendo surgir conceitos como decupagem ou planificação⁵.

A pesquisa é tributária da visão ampla que Linda Hutcheon tem de adaptação tanto como processo quanto como produto, e de sua defesa de uma teoria da adaptação que considere as razões pessoais dos adaptadores, cuja intencionalidade foi marginalizada nos estudos literários do *new criticism* (2013, p. 135-136). Nesse sentido, três níveis de intencionalidade serão levados em consideração no decorrer deste estudo, a saber: do autor de *O rinoceronte*, a partir de seus escritos respectivamente autobiográficos e ensaísticos em *Past present, present past: a personal memoir by Eugène Ionesco* (1998) e *Notes et contre-notes* (1962), e também da rigorosa revisão do conjunto de sua obra, feita pelo autor que viria a batizar o *Teatro do Absurdo* com esse nome (ESSLIN, 2018); do diretor Hugo Rodas, a partir principalmente de entrevistas e materiais de apoio produzidos para essa dissertação, bem como do vasto acervo da Revista Dramaturgias (que publica regularmente a sessão *Huguianas*, dedicada a escritos do e sobre o maestro); e minha própria intencionalidade por detrás da iniciativa de filmar o espetáculo, que entrará, naturalmente, em escopo para balizar todo o memorial descritivo do processo e as conclusões a que esperamos chegar.

Outro eixo importante a guiar a pesquisa é o conceito de *teatro dos mortos* desenvolvido por Dubatti, que reputa ao teatro o estatuto de experiência da perda e do luto por um acontecimento irrecuperável e inapreensível por quaisquer meios tecnológicos (2016, p. 32). Estaremos em constante fricção com esse conceito norteador, na tentativa de inscrever a

⁵ “O que é a planificação? Do ponto de vista técnico, nada mais do que aquilo que sugere o termo: uma fragmentação da continuidade narrativa, que a ‘corta’ [*découpe*] em pedaços mais pequenos, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de acção).” (AUMONT, 2006, p. 49)

realização prática aqui proposta também na esfera do teatro, buscando alguma flexibilidade no postulado de que não pode haver teatro sem expectativa, ainda que o sujeito dessa expectativa seja a câmera.

Desnecessário dizer que *O rinoceronte* (2015), na tradução para o português feita por Luís de Lima, estará entre nossas principais obras de referência, posto que a ela vamos recorrer sempre que for preciso entender as decisões editoriais implementadas por Hugo Rodas quando da primeira montagem da peça pelo TUCAN, em 2003 – que reduziram o tempo de encenação de três para pouco mais de uma hora de duração. Será igualmente imprescindível ao nosso estudo que estejamos recorrentemente nos reportando aos dois vídeos de registro deste espetáculo, realizados em 2005 e 2019.

Com vistas a amparar nossa pesquisa do ponto de vista teórico-conceitual, figuram entre os autores a que gostaríamos de recorrer Patrice Pavis, com seu *Dicionário de Teatro*, e Henri Bergson, com o *Ensaio sobre o significado do cômico*, que fornece uma aprofundada reflexão sobre o riso enquanto gesto social.

Uma vez que a noção de *teatro pobre* (da fase inicial de Jerzy Grotowski dedicada à *arte como espetáculo*) ocupa lugar de destaque na formação teatral de Hugo Rodas, configurando-se sólida base de seus primeiros trabalhos no Teatro Galpão, em Montevideu, na década de 1960, é principalmente a ela que nos reportaremos nas discussões *rodianas* acerca do trabalho com os atores.

No campo dos estudos comunicacionais, entabularemos diálogo com obras de Bolter e Grusin (*Remediation*), Fidler (*Mediamorphosis – Understanding new media*), Flusser (*O universo das imagens técnicas*) e Flávia Cesarino Costa (*O primeiro cinema*), entre outras.

2.6 METODOLOGIA

Diferentes métodos – de caráter essencialmente qualitativo – foram combinados no curso desta dissertação visando responder as perguntas levantadas pela pesquisa, que sustenta-se fundamentalmente sobre um tripé metodológico que inclui pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e pesquisa-ação.

O método bibliográfico foi o primeiro a que recorreremos, posto que “qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto” (FONSECA apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 37). Note-se, entretanto, que a aplicação desse método não é estanque, tampouco restrita ao estágio inicial da pesquisa, a rigor marcado pela investigação em torno do estado da arte de determinado tema que se escolhe abordar: pelo contrário, a pesquisa bibliográfica aqui empreendida prima pela continuidade, havendo de permear os demais métodos empregados e permanecer em contínuo desenvolvimento até nossas considerações finais.

A mesma lógica aplica-se à pesquisa documental e à pesquisa de campo, iniciada logo no primeiro semestre deste Programa de Pós-Graduação, por incentivo da disciplina *Metodologia de pesquisa em Artes Cênicas*, quando procedemos a um estreitamento de laços entre pesquisador e objeto de estudo, resultando em três abrangentes entrevistas com o diretor Hugo Rodas, que foram publicadas na revista *Dramaturgias* (volumes 15, 16 e 18), e que constam como anexos ao final deste trabalho. A primeira entrevista fornece um amplo panorama das influências cinematográficas na estética rodiana e revolve acerca de recentes incursões do diretor no terreno audiovisual; a segunda traz uma revisão das intencionalidades, técnicas e processos empregados nas duas primeiras montagens de *O rinoceronte*, em 2005 e 2019; já a terceira endereça os desafios de se dirigir uma companhia tão numerosa quanto a ATA em um período especialmente delicado de isolamento social, e aborda embates conceituais que surgiram no processo de preparação para a adaptação audiovisual do espetáculo.

Por fim, identificamos o processo preparativo para as filmagens de *O rinoceronte* como uma pesquisa-ação, ou seja, um tipo de investigação-ação, que por sua vez é “um termo genérico para qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela” (TRIPP, 2005, p. 446). Na microdinâmica do projeto, temos seguido os quatro ciclos básicos da investigação-ação preceituados pelo autor, a saber: planejamento, ação (ou implementação), monitoramento e avaliação. Talvez seja mais fácil pensar nesse ciclo sobreposto à macrodinâmica, em que à etapa da ação corresponde justamente o ato de filmar a peça – o que nos coloca, hoje, na fase de

planejamento. Mas é importante ressaltar que cada decisão editorial tem reflexo imediato no projeto e pode ser monitorada e avaliada antes da filmagem, como é o caso das escolhas feitas por Hugo no que diz respeito ao uso (ou não) de máscaras (tanto cirúrgicas quanto as de rinoceronte), tipos de microfone (*headset*, lapela, direcional), enfim, escolhas práticas de toda ordem, que acontecem numa base diária e estão continuamente interferindo no processo de montagem do espetáculo, confirmando que “a pesquisa-ação ao mesmo tempo altera o que está sendo pesquisado e é limitado pelo contexto e pela ética da prática” (TRIPP, 2005, p. 447).

Outras características da pesquisa-ação listadas pelo autor que encontram ressonância na proposta de filmar *O rinoceronte* são o caráter participativo (uma vez que envolve outras pessoas colaborando, neste caso, a ATA e a equipe de filmagem) e o fato de que o conhecimento obtido destina-se “a ser compartilhado com outros na mesma organização ou profissão” (TRIPP, 2005, p. 449) – como se pretende fazer ao disponibilizar tanto a pesquisa quanto a filmagem, uma vez concluída, em plataformas gratuitas, abertas ao público, incluindo-se aí realizadores e pesquisadores das artes cênicas. A ideia desta pesquisa-ação é, ao final do ciclo, lançar considerações que venham a enriquecer o debate acerca do teatro filmado, aprendendo com a experiência e contribuindo para a melhora de sua prática.

Considerando a divisão em cinco diferentes categorias de pesquisa-ação estabelecida por Tripp, classificaremos a presente como uma pesquisa-ação socialmente crítica, posto que:

[...] não está buscando como fazer melhor uma coisa que você já faz, mas como tornar o seu pedaço de mundo um lugar melhor em termos de mais justiça social. [...] A pesquisa-ação socialmente crítica passa a existir quando se acredita que o modo de ver e agir “dominante” do sistema, dado como certo relativamente a tais coisas, é realmente injusto de várias maneiras e precisa ser mudado. (2005, p. 458)

Para compreender tal categorização é mister notar que ela faz referência explícita à intencionalidade do pesquisador, cuja busca, nesses casos, seria motivada pelo desejo de tornar o mundo um lugar melhor no que tange à justiça social e às incongruências do sistema dominante. Pois outra não teria sido nossa intenção ao eleger este objeto de estudo, senão a de provocar uma profunda reflexão sócio-política no espectador que nossa produção porventura alcance. Apesar das limitações que o projeto possa vir a encontrar em sua difusão – por questões orçamentárias ou ligadas ao licenciamento de direitos autorais de terceiros –, não se pode ignorar que há um forte componente de crítica política tanto no texto original de Ionesco, quanto na segunda adaptação de Rodas, em 2019.

2.7 TEATRO FILMADO

Este é o teatro do futuro, tomando forma diante de seus olhos hoje.⁶ (Richard Burton)

Se o encararmos pela ótica de seu caráter espetacular antes de suas qualidades narrativas, podemos dizer que o teatro efetivamente desempenhou papel crucial na gênese do que se convencionou chamar *primeiro cinema* (*early cinema*), período que engloba os primeiros 20 anos de existência da *sétima arte*, e é dominado pelo que Tom Gunning definiu como *cinema de atrações*:

O impulso para a exibição, ao invés da criação de um mundo ficcional; uma tendência para a temporalidade pontual, ao invés de um desenvolvimento prolongado; uma falta de interesse na “psicologia” do personagem ou o desenvolvimento da motivação; e uma abordagem direta, frequentemente marcada, ao espectador, em detrimento da criação de uma coerência diegética, são atributos que definem atrações, juntamente com seu poder de “atração”, sua capacidade de chamar a atenção (geralmente sendo exótico, incomum, inesperado, novo).⁷ (apud STRAUVEN, 2006, p. 36)

É importante lembrar, no entanto, que em seus primórdios o cinema passava longe de desfrutar do status de arte e, para alguns autores como Gaudreault, sequer poderia ser nomeado *cinema* sem se incorrer numa usurpação do termo, já que “o cinema como tal ainda não existia no período do assim chamado ‘primeiro cinema.’”⁸ (apud STRAUVEN, 2006, p. 90), vindo a ser institucionalizado somente a partir de meados da década de 1910, quando passa a integrar elementos narrativos e a desenvolver seus próprios códigos⁹, com a sistematização de elementos tais como profundidade de campo, decupagem, continuidade, montagem, entre outros.

Antes disso o cinema era reputado como não mais que uma dentre variadas formas de entretenimento barato que poderiam ser encontradas em parques de diversão, shows de horrores e feiras populares, como a Exposição Universal de Paris, em 1900, onde os irmãos Lumière

⁶ “*This is the theater of the future, taking shape before your eyes today.*” (informação verbal) Tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e493jFe6-DU&t=15s>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁷ “*The drive towards display, rather than creation of a fictional world; a tendency towards punctual temporality, rather than extended development; a lack of interest in character “psychology” or the development of motivation; and a direct, often marked, address to the spectator at the expense of the creation of a diegetic coherence, are attributes that define attractions, along with its power of ‘attraction,’ its ability to be attention-grabbing (usually by being exotic, unusual, unexpected, novel).*” Tradução nossa.

⁸ “*The cinema as such did not yet exist in the period of so-called ‘early cinema.’*” Tradução nossa.

⁹ A validade da expressão *primeiro cinema* (*early cinema*) passou a ser questionada por alegada imprecisão e certa carga de paternalismo a partir do Congresso da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), realizada na cidade inglesa de Brighton, em 1978, embora tenha permanecido de uso corrente nos estudos culturais.

promoveram demonstrações públicas de seu cinematógrafo para quase 1,5 milhão de pessoas ao longo de seis meses. De resto, o primeiro cinema apenas “[p]articipava como coadjuvante em atrações visuais mais numerosas e populares, como era o caso dos panoramas e dioramas, ou mesmo das performances teatrais.” (COSTA, 2005, p. 23).

Nesse ponto, cabe abrir um parêntese para incorporar os conceitos de *remediação*, proposto por Bolter e Grusin – que consiste na “representação de uma mídia em outra”¹⁰ (2002, p. 45) e no paradoxo de que nossa cultura quer apagar todos os traços de mediação no próprio ato de multiplicar suas mídias¹¹ (2002, p. 5) – e de *mediamorfose*, lançado por Fidler – de que “[c]om o tempo, cada nova forma de comunicação evoluiu de suas origens como uma extensão reconhecível de uma forma anterior para uma forma distinta própria [...] um processo complexo, comparável em muitos aspectos à evolução das espécies”¹² (1997, pp. 16-17) –, para buscar a compreensão de que o primeiro cinema, ao contrário do que o nome leva a crer, não foi gerado espontaneamente – antes, mantém um vínculo com o passado, tendo evoluído a partir de mídias que o precederam, em processos de mediamorfose e remediação de diversas mídias, aí destacadas a fotografia e o teatro: “primeiros filmes eram chamados *photoplays* (peças fotografadas), que expressa remediação combinada; o termo *mise-en-scène* também foi emprestado da produção teatral para se referir ao controle da aparência visual pelo diretor do filme.”¹³ (BOLTER; GRUSIN, 2002, p. 69). Na árvore genealógica das mediações, não apenas a fotografia e o teatro são remediados pela ramificação inaugurada pelo cinema, como também o ilusionismo, a lanterna mágica e os *espetáculos totais*:

Como mostram os trabalhos de historiadores mais recentes, o cinema não surgiu como uma prática autônoma mas, ao contrário, veio como mais um dos aperfeiçoamentos das técnicas óticas que eram utilizadas nos espetáculos de magia, nas apresentações de palestras auxiliadas por aparelhos de lanterna mágica, ou nos chamados “espetáculos totais” em que se procurava simular experiências da realidade de forma artificial, com uma proposta semelhante à da chamada “realidade virtual” de hoje. (COSTA, 2005, pp. 92-93)

¹⁰ “Again, we call the representation of one medium in another remediation.” Tradução nossa.

¹¹ “Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.” Tradução nossa.

¹² “Over time, each new form of communication has evolved from its origins as a recognizable extension of an earlier form into a distinct form all its own. This continuum of transformations and adaptations, as we shall see, is actually a complex process comparable in many ways to the evolution of the species. Successful forms of new media, just as new species, do not emerge spontaneously from nowhere. They have all required links with the past.” Tradução nossa

¹³ “We have noted that early films were once called *photoplays*, which expresses this combined remediation; the term *mise-en-scène* was also borrowed from stage production to refer to the film director's control of the visual appearance.” Tradução nossa.

Cumprer notar que a teoria da *adoção atrasada*, proposta por Fidler – de que novas tecnologias midiáticas tendem a levar pelos menos uma geração humana (20-30 anos) para evoluir de seus protótipos conceituais até a adoção generalizada (1997, p. 29), se confirma no caso do cinema, que levou em torno de duas décadas para se institucionalizar, tanto do ponto de vista estético, no desenvolvimento de uma gramática própria, quanto do ponto de vista socioeconômico, ao estabelecer-se enquanto setor cada vez mais lucrativo da indústria do entretenimento. A sétima arte também comprova na prática a lógica da remediação, que tenciona apagar os traços da mediação no ato de multiplica-los, como aponta Benjamin:

Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural em relação ao dado; o operador de câmera, ao contrário, penetra profundamente no tecido daquilo que está dado. [...] Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos da realidade – o qual é por ele legitimamente exigido da obra de arte – justamente por meio de sua penetração intensivíssima com a aparelhagem. (2019, p. 85)

Antes, porém, de avançar, vale nos debruçarmos sobre algumas nomenclaturas caras a este estudo. A alegada carga de paternalismo embutida na expressão *primeiro cinema* advém do caráter de primazia que a mesma revoga para si, ao supostamente ignorar que o cinema seja parte de uma mediamorfose que o levou a desenvolver seus próprios códigos e sistemas, ou que ele represente uma remediação às mídias que o precederam. Tal viés autóctone e autocentrado vai na contramão da defesa de Gaudreault, por exemplo, de que o trabalho dos irmãos Lumière pertence à história do cinema tanto quanto à história da fotografia (apud STRAUVEN, 2006, pp. 91-92). Para a finalidade aqui proposta, no entanto, basta termos consciência do caráter limitante da expressão, e não perder de vista que o primeiro cinema é fortemente marcado pelo apelo espetacular das atrações. Para Gunning, a definição de atração – “a capacidade de uma nova exibição de atrair curiosos e espectadores” (apud STRAUVEN, p. 36) –, segue em linha à de Eisenstein, formulada na esfera do teatro:

Uma atração (em relação ao teatro) é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento do teatro que sujeita o espectador a um impacto sensual ou psicológico, experimentalmente regulado e matematicamente calculado para produzir nele certo choque emocional que, quando colocado na sequência apropriada dentro da totalidade da produção, torna-se o único meio pelo qual o espectador pode perceber o lado ideológico do que está sendo

demonstrado – a derradeira conclusão ideológica.¹⁴ (EISENSTEIN, 1974, p. 78).

Mas que não se confunda a *atração teatral* com mero truque ou façanha acrobática, dispositivos que, para Eisenstein, tomados isoladamente, significam algo completo e absoluto em si mesmos, em sentido contrário ao verdadeiro espírito da atração, que se baseia essencialmente na interrelação entre artista e público (1974, pp. 78-79).

No teatro está claro como se manifesta a dinâmica entre esses dois agentes: através da instância presencial e, por conseguinte, convivial, que se coloca como condição *sine qua non* à própria constituição do acontecimento teatral. Este, inexoravelmente delimitado no tempo e no espaço, se vê dotado de uma aura¹⁵ espetacular a torna-lo único, insubstituível e irrecuperável. Já o cinema de atrações, se por um lado não contava com a presença física dos atores para estabelecer esse vínculo com o espectador, por outro, dispunha da figura do comentador ou conferencista, que mediava a exibição, narrando, descrevendo e explicando para o público as imagens que estavam sendo mostradas na tela. Dessa forma, nenhuma exibição jamais poderia ser igual à outra “[p]or seu caráter vivente, efêmero, incapturável, imprevisível e imprezível [...]” (DUBATTI, 2016, p. 49), o que nos permite atribuir ao cinema de atrações certo resquício de aura – ainda que ela não estivesse vinculada à reprodução em si, mas à performance do comentador. Considerando que “[m]esmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra.” (BENJAMIN, 2019, p. 56), os vestígios de aura no cinema de atrações se perderiam em definitivo conforme os filmes passassem a adotar formatos narrativos autocontidos, que prescindiam de qualquer tipo de narração externa.

Outra idiossincrasia do cinema de atrações que convergia no sentido de quebrar a quarta parede e instaurar o vínculo direto entre artista e público era o maneirismo dos atores de dirigirem o olhar para o cinematógrafo (como eram também chamados os diretores/fotógrafos dos primeiros filmes), a buscar sinais de aprovação ou reprovação para sua performance, o que

¹⁴ “An attraction (in relation to the theatre) is any aggressive aspect of the theatre; that is, any element of the theatre that subjects the spectator to a sensual or psychological impact, experimentally regulated and mathematically calculated to produce in him certain emotional shocks which, when placed in their proper sequence within the totality of the production, become the only means that enable the spectator to perceive the ideological side of what is being demonstrated-the ultimate ideological conclusion.” Tradução nossa.

¹⁵ “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

enfraquecia a diegese¹⁶ do filme ao chamar demasiada atenção para um aspecto formal da obra, desvinculado da narrativa. Na mesma seara, inclui-se a prática de olhar diretamente para a lente da câmera, como se ela fosse um personagem, integrante do *respeitável público* a quem se dirigia o espetáculo. Este cacoete dos primeiros intérpretes de encarar a lente ou o fora-de-cena à procura da aprovação do diretor, mais tarde seria abolido em prol do tão venerado realismo cinematográfico – ou pelo menos restringido a usos intencionalmente não-diegéticos –, a partir da instituição do conjunto de regras formais que compõe a linguagem cinematográfica:

Há um aspecto do primeiro cinema (...) que representa esta relação diferente que o cinema de atrações constrói com seu espectador: as freqüentes olhadas que os atores dão na direção da câmera. Esta ação, que mais tarde é considerada um entrave à ilusão realista do cinema, aqui é executada enfaticamente, estabelecendo contato com a audiência. Dos comediantes que interpelam a câmera à gestualidade afetada e reverente dos prestidigitadores nos filmes de mágica, este é um cinema que mostra a sua própria visibilidade, disposto a romper o mundo ficcional autossuficiente e tentar chamar a atenção do espectador. (GUNNING apud COSTA, 2005, p. 51-52)

Há que se reconhecer portanto que “[o] cinema de atrações repousa sobre o reconhecimento da presença do espectador, porque é antes de tudo um ato de exibição de um espetáculo visível.” (COSTA, 2005, p. 155). E a predominância das *atrações* no primeiro cinema comprova-se pela grande quantidade de filmagens de números de vaudeville, incluindo danças, feitos acrobáticos, canções, trucagens, vistas turísticas, cenas urbanas, registro de procissões e outros eventos públicos. Mesmo filmes com alguma premissa narrativa acabavam eventualmente pendendo para predominância do caráter espetacular, como é o caso dos filmes de Georges Méliès, constituídos de uma sucessão de atrações, “com a história servindo basicamente de pretexto para nos levar através de uma cenografia de espetáculo e exibição.”¹⁷ (GUNNING apud STRAUVEN, 2006, p. 36), o que nos deixa sem saber, afinal, se eles cativam o público por sua narrativa ou por seu forte apelo visual.

Gaudreault vai mais longe e estende tal anacronismo até os dias atuais, questionando o que seriam franquias como *007* ou *Guerra nas Estrelas* senão uma série de efeitos/atrações sem muita conexão entre si, que caberiam ao roteirista, com muito suor, tentar amarrar. Para o autor,

¹⁶ “Costuma-se usar o termo diegese para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contada. Diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso.” (COSTA, 2005, p. 34)

¹⁷ “[...] structuring the action around a succession of attractions, with, as Méliès himself described it, the story serving basically as a pretext to move us through a scenography of spectacle and display.” Tradução nossa.

é aqui que reside um dos princípios norteadores do cinema institucionalizado: “dissolver as atrações espalhadas pelo discurso do filme em uma estrutura narrativa, para integrá-los da maneira mais orgânica possível.”¹⁸ A flagrante contradição entre atração (tese) e narração (antítese), que opõe o caráter momentâneo/pontual da atração à qualidade linear que a narração representa, é, para Gaudreault, nada menos que a “contradição essencial do cinema” (apud STRAUVEN, 2006. p. 96-97).

Méliès talvez seja o melhor exemplo de como era fluída a fronteira a separar teatro e cinema nos primórdios da imagem em movimento, já que a rigor não houve um ponto de ruptura dissociando sua carreira cinematográfica daquela como homem de teatro: ambas frequentemente se fundiram e se complementaram nas peças que ele apresentava no Teatro Robert-Houdin¹⁹. Prova disso são os títulos de algumas peças suas, que prenunciam filmes que ele viria a realizar posteriormente, como, por exemplo, *Les Farces de la Lune ou les Mémoires de Nostradamus* (1891), em tradução literal *As farsas da Lua ou as desventuras de Nostradamus*, que remete à ficção científica seminal *Viagem à Lua* (1902)²⁰, filmada anos mais tarde. Afinal de contas, seguindo na linhagem evolutiva cuja mediamorfose ramificava-se a partir do teatro, era natural que o cinema se curvasse em direção aos palcos na busca por inspiração:

Os cenários construídos nos estúdios eram feitos seguindo as regras do teatro popular da época, que não se preocupavam em criar ambientes realistas. Na verdade, muitos destes cenários aproveitavam móveis, painéis e objetos de segunda mão, que tinham sido utilizados em peças teatrais ou estúdios de fotografia. Outras vezes as companhias produtoras de filmes empregavam carpinteiros e marceneiros de teatro para construir novos ambientes, que traziam com eles toda uma referência estética do teatro. Tais cenários compunham-se de um ou mais painéis pintados, que representavam ambientes internos (quartos, halls etc.) ou externos (jardins, ruas ou paisagens naturais com ilusão de perspectiva). Diante destes painéis se colocavam uns poucos objetos reais, indispensáveis à realização da cena. O problema era que estes cenários teatrais ficavam ainda mais artificiais quando apareciam nos filmes. (COSTA, 2005, p. 145-147)

¹⁸ “What is a James Bond or Star Wars movie if not, at bottom, a series of “effects” without much to connect them? Doesn’t the tour de force of the scriptwriter of such films consist precisely in tying these scenes together in not too slack a manner? Indeed this is one of the institution’s principles: to dissolve the attractions scattered throughout the film’s discourse into a narrative structure, to integrate them in the most organic manner possible.” Tradução nossa.

¹⁹ Teatro Robert-Houdin foi uma sala de espetáculos fundada pelo célebre mágico de mesmo nome, em 1845, e dirigida por Méliès de 1888 até 1914, quando o início da Primeira Guerra Mundial pôs fim às suas atividades. Meses depois se transformou no cinema Cine-Salón Robert-Houdin, que funcionou por quase uma década até o prédio ser demolido em 1924 para a ampliação de um bulevar.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLVChRVfZ74>. Acesso em: 08 abr. 2022.

A remediação do teatro pelo cinema, porém, logo irá evidenciar incompatibilidades estéticas entre as duas práticas, como a precariedade dos cenários aludida por Costa, que passa a interferir na diegese do filme, conforme este vai se aproximando da estética realista e de formas narrativas que exigiam um pouco mais do que a mera suspensão da descrença; em vez disso, elas agora demandavam sua supressão:

No teatro, o conflito da presença evidente e inegável dos atores, juntamente com o artifício convencional do cenário e do palco, exigiu a suspensão da descrença. Por outro lado, o cinema narrativo, com seu fluxo de ação, sua atuação naturalista e seu realismo fotográfico, envolveu cada vez mais não a suspensão, mas a supressão da descrença. (LEGRICE apud HUTCHEON. 2013, p. 176)

Ou, como coloca Bazin: “[a] ilusão não está fundada no cinema, como está no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado.” (2018, p. 203). Já a profundidade de campo – outro elemento associado pelo teórico à uma percepção mais realista do mundo à nossa volta, posto que coloca o espectador “numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade.” (2018, p. 116) –, parece surgir como tentativa de apagar os traços de mediação deixados pela perspectiva bidimensional do teatro, onde as ações transcorrem basicamente nos eixos x e y (quais sejam, deslocamentos laterais e verticais), sem explorar o eixo z, que transmite a noção de profundidade. Se quisessem tapear os olhos do espectador de teatro com uma noção artificial de profundidade, os cenários pintados em tapadeiras chapadas precisavam trapacear, lançando mão de linhas de fuga e perspectiva para criar um *trompe l’oeil* (ilusão de ótica).

Seja como for, o primeiro cinema é marcado pela predominância de enquadramentos, a rigor, abertos, como aqueles que caracterizam o plano de conjunto (que abarca um conjunto de pessoas), ou o plano geral, um pouco mais amplo, que identifica, além dos personagens, o cenário em que transcorre a ação:

Essa concepção de “plano” como um quadro autônomo vai favorecer a predominância de planos de conjunto afastados, que abarcam uma grande porção de espaço, enquadrando uma grande quantidade de atores e objetos em posição fixa e frontal à câmera, que se movem em deslocamentos horizontais em relação ao eixo da câmera. (COSTA, 2005, p. 134)

Outra influência da estética teatral na composição das primeiras imagens cinematográficas manifesta-se, portanto, nessa concepção do plano como unidade que deveria

conter o desenvolvimento de uma ação inteira: para mostrar tudo e enquadrar a ação na íntegra, a câmera buscava distanciar-se da cena, mantendo com ela uma relação de centralidade. Isso acabava resultando em planos gerais em que a expressão facial do elenco ficava pouco nítida, o que se buscava contornar com atuação e gestual exageradamente afetados (COSTA, 2005, p. 55). Quando vamos ao teatro hoje em dia, via de regra, não costuma ser muito diferente: é comum buscarmos um lugar na plateia o mais centralizado possível, de preferência a algumas fileiras de distância do *gargarejo*, de modo a termos uma visão mais ampla e abrangente de todo o palco e da ação que nele transcorre. Já no âmbito da interpretação, por questões práticas, os atores precisam exagerar nos gestos e nas expressões, de modo a cobrir as distâncias e comunicar plenamente as intenções e subtextos de seus personagens a todos os presentes na sala de espetáculo – mesmo aqueles sentados nas últimas fileiras.

Parece orgânico, portanto, o movimento evolutivo evidenciado na tendência dos primeiros cineastas a visualizarem o mundo de uma perspectiva teatral (mais afastada, privilegiando o conjunto em detrimento do indivíduo), e a enquadrá-lo através do prisma retangular da caixa cênica – “[a] ação é vista pelo espectador como se desenrolasse numa grande caixa de que um dos lados foi retirado para permitir a visão [...]” (AUMONT, 2006, p. 32) –, cujas origens, para Fidler, remontam, mais uma vez, à natureza:

As formas predominantemente visuais do domínio da transmissão parecem ter derivado da natureza a maior parte de sua estrutura e forma subjacentes. Palcos em teatros e salas de concerto, por exemplo, apresentam ao público quadros retangulares que são mais largos do que altos. Isso permite visões panorâmicas, tridimensionais que estimulam paisagens externas e ambientes da vida real. A maior parte das obras de arte e fotografias que retratam cenas da natureza ou grupos de pessoas foram historicamente definidas por formas retangulares que também têm maior largura que altura. Conforme filme e televisão evoluíram, eles, também, pegaram a orientação clássica do teatro e da arte.²¹ (1997, p. 38)

É dessa forma, espelhando-se nos procedimentos teatrais, que o primeiro cinema encampa sua tentativa de remediação do teatro, que mais tarde irá se manifestar pela via negativa, com a rejeição destes mesmos dispositivos na busca pela verdadeira identidade da sétima arte. Quando se institui a noção de decupagem e o advento do close, a atuação

²¹ “*The predominantly visual forms of the broadcast domain appear to have derived most of their underlying structure and shape from nature. Stages in theaters and concert halls, for example, present audiences with rectangular frames that are wider than they are tall. This permits panoramic, three-dimensional views that simulate outdoor landscapes and real-life environments. Most works of art and photographs that depict scenes from nature or groupings of people have historically been defined by rectangular shapes that also have a greater width than height. As film and television evolved, they, too, took on the classic orientation of theater and art.*” Tradução nossa.

exageradamente marcada dos atores começa perder a razão de ser, uma vez que o espectador agora passa a ter uma visão aumentada da cena; ações e intenções passam a ser transmitidas com mais clareza, contribuindo para que a interpretação no cinema se aproxime cada vez mais do naturalismo que hoje se tornou sua marca registrada. Mas, se por um lado a orientação panorâmica da caixa cênica pode ter servido de referência para a razão de aspecto da imagem cinematográfica, igualmente mais larga do que alta, por outro, Aumont aponta que foi justamente a rejeição ao confinamento claustrofóbico representado pelo cubo cenográfico que deu ensejo ao surgimento dos dois primeiros gêneros cinematográficos, o burlesco e o *western*, “o gênero dos grandes espaços abertos” (2006, p. 52).

Já a alternância do ponto de vista da câmera, outra conquista do cinema proporcionada pela decupagem, permitiria apresentar a realidade de forma mais eficaz, tornando-a mais visível aos olhos do público, e salientando o que fosse necessário (BAZIN, 2018, p. 112). Se por um lado a própria natureza do teatro confere mais autonomia ao olhar subjetivo do espectador, que escolhe seu próprio enquadramento (FISCHER; MATSUMOTO, 2018, p. 14), por outro o cinema dispõe da capacidade de poder dirigir o olhar do espectador de acordo com aquilo que o cineasta julga mais importante para a melhor compreensão e fruição do filme. Enquanto o teatro só *enquadra* de forma muito aproximada aquilo que nos mostra (um foco de luz localizado destacando determinado elemento, por exemplo), o cinema é capaz de nos oferecer imagens limitadas por um enquadramento (AUMONT, 2006, p. 38). Como constata Münsterberg, um dos primeiros teóricos do cinema, se a mão do ator capta nossa atenção, ela continua sendo a milésima parte de todo o espaço do palco, ao passo que “o close-up objetivou no nosso mundo de percepção o ato mental da atenção, e com isso enriqueceu a arte com um meio que transcende em muito o poder de qualquer teatro.”²² (2002, pp. 86-87).

No caso em tela, das inter-relações travadas entre teatro e cinema, confirma-se que na “tentativa de uma nova mídia remediar a antiga ao absorvê-la totalmente, de forma a minimizar as discontinuidades entre ambas, o próprio ato de remediação, porém, garante que a mídia antiga não pode ser inteiramente apagada”²³ (BOLTER; GRUSIN, 2002, p. 47), uma vez que face ao surgimento de novas formas de comunicação, “as antigas não morrem, mas continuam

²² “*The close-up has objectified in our world of perception our mental act of attention and by it has furnished art with a means which far transcends the power of any theater stage.*” Tradução nossa.

²³ “*Finally, the new medium can remediate by trying to absorb the older medium entirely, so that the discontinuities between the two are minimized. The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways.*” Tradução nossa.

a evoluir e se adaptar”²⁴ – prova disso é que o cinema não erradicou o teatro da sociedade e nem teríamos a profusão de tecnologias da comunicação que temos hoje “se cada nova mídia tivesse implicado na morte de sua antecessora”²⁵ (FIDLER, 1997, pp. 23-24). Ao longo de quase 130 anos de convivência, o cinema não pode ser acusado de ter tentado substituir ou tornar obsoleto o teatro; em vez disso, ajudou-o a se adaptar e a encontrar seu próprio caminho na escalada evolutiva. Como isso se deu? Da mesma forma que “a mão [do artista plástico] foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa” pela fotografia (BENJAMIN, 2019, p. 55), o cinema avocou para si essa tarefa no campo das imagens em movimento, ajudando a criar condições para que, nesse contexto, o teatro naturalista – com sua rejeição ao inverossímil, preconizada por Zola – saísse de cena e desse lugar à revolução dos encenadores que inaugura o teatro moderno e dá ensejo a três concepções de teatro profundamente antinaturalistas que vão coexistir no século XX: a cena enquanto lugar de símbolos (Jarry, Craig, Schlemmer), de arte sagrada (Artaud, Stanislavski, Grotowski) e de arte política (Meyerhold, Piscator, Brecht) (HUBERT, 2013, p. 225).

Se, pela via negativa, o cinema contribuiu para emancipar esteticamente o teatro, por outro lado ele também precisou buscar sua própria identidade, desvinculada das mídias anteriores que tentava remediar: “o cineasta, livre da necessidade de relacionar cenas com uma Cena original, descobre outras regras e outras obrigações.” (AUMONT, 2006, p. 178). Filmes como os de Méliès (marcados pela imobilidade do ponto de vista), ou que se tratassem da mera reprodução de espetáculos teatrais acabaram sendo considerados pouco ou mesmo não-cinematográficos, visto que “[a] idéia de um verdadeiro cinema se contrapunha, assim, à idéia de uma certa teatralidade dos primeiros filmes.” (COSTA, 2005, p. 78). Noção que só fez se fortalecer com a chegada do cinema sonoro, que viu surgir uma enxurrada de filmes que não passavam de mera reprodução de encenações teatrais:

O teatro filmado passou a ser o estigma dos inícios do cinema sonoro. De resto, os amantes de teatro não viam vantagens nesse cinema. “O cinema não pode substituir o teatro, tal como a fotografia não substitui a pintura”, afirma Sascha Guitry em meados dos anos 30. O teatro filmado é atacado por todos: por aqueles que têm saudades do “cinema puro”, feito para os olhos e não para os ouvidos, feito por aqueles que acham que o cinema só adapta peças de terceira categoria, por aqueles (por vezes os mesmos) que se alegram por o ver a evitar as grandes obras, que só poderia desnaturar. A causa é conhecida:

²⁴ “*And that when newer forms of communication media emerge, the older forms usually do not die – they continue to evolve and adapt [...]*” Tradução nossa.

²⁵ “*The wealth of communication technologies we now take for granted would not have been possible if the birth of each new medium had resulted in the simultaneous death of an older medium.*” Tradução nossa.

o cinema não é o teatro, o teatro filmado é cinema inferior. (AUMONT, 2006, p. 19)

Até aqui, vimos que o primeiro cinema se apresenta como remediação a uma série de modalidades de espetáculo que o precedem, como o vaudeville, o ilusionismo, a lanterna mágica e o teatro, as quais compartilham entre si a premissa de exibirem publicamente determinada atração. Tomando-se como exemplo aquele que é considerado o marco inicial do cinema – a projeção do filme *A Chegada de um Trem à Estação*²⁶, dos irmãos Lumière, no Salão Grand Café em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895 –, e considerando que o ineditismo da exibição pública de imagens em movimento à época constituía-se, por excelência, em um tipo muito especial de atração – tanto quanto, em nível diegético, aquela representada pela chegada do trem em primeiro plano no filme, que teria alvoroçado os presentes –, não seria incorreto afirmar que o cinema, desde o seu nascimento, é sinônimo também de *atração filmada*.

Já o mesmo não se poderia dizer do *teatro filmado*, pois não há qualquer registro de que o filme seminal dos irmãos Lumière tenha sido encenado, antes pelo contrário – motivo pelo qual historiadores reputam-no não apenas como o primeiro filme, mas também como o primeiro documentário a ganhar uma exibição pública. André Labarthe fala sobre duas versões do filme *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (hoje, sabe-se que três foram recuperadas²⁷): uma que termina antes de o portão fechar-se completamente, e outra que contempla seu fechamento total, e que teria sido filmada pelos irmãos Lumière meses depois. Insatisfeitos com o resultado da primeira incursão, eles teriam feito *intervenções* na segunda, de modo a garantir que houvesse tempo suficiente para a câmera registrar a ação completa dos operários saindo, e os portões se fechando:

Nesta *intervenção*, vejo o germe de todo o cinema futuro. (...) Ao agirem sobre os actores da cena, aquilo que os irmãos Lumière inventaram foi a encenação cinematográfica com os seus três pontos de sustentação: *o espaço, o tempo e o acaso* [...] (apud AUMONT, 2006, p. 157).

Em um exercício de abstração, admitindo-se que o conceito de *encenação* gravita na mesma órbita semântica que o conceito de *teatro*, e seguindo a linha de raciocínio de Labarthe, é possível dizer que o teatro filmado está, portanto, presente na gênese, senão do cinema, pelo menos da ficção cinematográfica, uma vez que Aumont – para quem encenação é “a arte de

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUgvS7i4TDg>. Acesso em: 08 abr. 2022.

²⁷ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1EdyZtkGXo>. Acesso em: 08 abr. 2022.

dissimular a presciência do cineasta” (2006, p. 161) – aponta em *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, com suas diferentes versões, uma possível origem mitológica da bifurcação a separar documentário (filmagem/acidente) do cinema de ficção (encenação/cálculo) (2006, p. 158).

A verdade é que não parece haver consenso sobre o significado exato da expressão *teatro filmado* – um paradoxo por definição, e que na prática acaba se revelando um conceito elástico por admitir denotações bastante amplas. De um lado, o fato de um estudioso do teatro tido como referência pelos pares como Pavis não dedicar um verbete ao termo em seu abrangente *Dicionário de Teatro* (que contempla as relações do palco com a televisão, com o rádio e com meios de comunicação de maneira geral, todavia sem dispensar a devida atenção ao cinema), sinaliza, ainda que subtextualmente, para a suposição de que teatro filmado não é teatro, nem parece manter com seu universo qualquer tipo de ligação – ou, em última instância, que teatro filmado (sintomaticamente nunca referenciado nesses termos pelo dicionarista) simplesmente não existe – ou, se muito, que não é importante.

O mais longe que veremos Pavis avançar nessa seara é quando ele aponta a aparente incompatibilidade entre o teatro enquanto arte minimalista e de alcance limitado, e a natureza reproduzível e multiplicável ao infinito dos meios de comunicação de massa:

O teatro tende à simplificação, à minimalização, à redução fundamental de uma troca direta entre ator e espectador. O meio de comunicação, ao contrário, tende a complicar-se e sofisticar-se graças ao avanço tecnológico; ele é, por natureza, reproduzível e multiplicável ao infinito. Inserido nas práticas tecnológicas, mas também culturais e ideológicas, num processo de informação ou desinformação, o meio de comunicação multiplica sem dificuldade o número de seus espectadores, tornando-se acessível a um público potencialmente infinito. Num teatro, para que a *relação teatral* se estabeleça, a encenação não deve ultrapassar um número limitado de espectadores e de representações, pois o teatro, quando repetido demais, degrada-se, ou, quando muito, vira outro. Assim, o teatro é, “por essência” (por causa de seu modo ideal de recepção), uma arte de alcance limitado. (2015, p. 237)

Pavis admite a inter-relação das duas instâncias – teatro e *mass media* –, mas deixa no ar sua desconfiança sobre a possibilidade de uma real integração entre ambas, reforçando, dessa forma, a oposição entre o caráter artesanal do teatro e a orientação industrial dos meios de comunicação:

Quase não faz sentido definir o teatro como “arte pura”, nem mesmo esboçar uma teoria do teatro que não leve em conta práticas de comunicação de massa,

pois os meios de comunicação acompanham e influenciam a produção teatral. A questão é apenas saber se o teatro pode ser integrado a uma teoria dos meios de comunicação e se é possível compará-lo a artes ou práticas mecanizadas [...]” (2015, pp. 236-237).

Já pelo lado do cinema, a produção esparsa e descontinuada de teatro filmado nunca chegou a constituir um filão cinematográfico propriamente dito, com regras e convenções de gênero próprias, ou que fosse direcionado para e consumido por um público-alvo específico. O teatro televisionado – ou teleteatro, como ficou mais conhecido no Brasil²⁸ – teve de fato maior expressão, alcance e impacto financeiro do que o teatro filmado pelo cinema (ou para as salas de cinema), que não conseguiu prosperar comercialmente apesar de iniciativas pontuais de alguns empreendedores norte-americanos. Eles tentaram incutir na sociedade o hábito de se ir ao cinema para assistir a peças de teatro filmadas por meio de inovações como o *Theatrofilm*, na década de 1960 – viabilizado pela tecnologia de quinescopia²⁹ Electronovision, e anunciado com pompa pelo ator Richard Burton como o *teatro do futuro* –, ou como a série de 14 filmes adaptados de textos dramáticos produzida pelo American Film Theater, na década seguinte. Ambas as iniciativas foram boicotadas e desidratadas até serem definitivamente extintas pelo lobby predatório da maior indústria cinematográfica do mundo, engolfadas em dívidas e processos judiciais – confirmando um dos seis princípios da mediamorfose enumerados por Fidler, o da oportunidade e necessidade: “[n]ovas mídias não são amplamente adotadas apenas pelos méritos de uma tecnologia. Sempre deve haver uma oportunidade, assim como uma razão social, política e/ou econômica motivadora para uma nova mídia se desenvolver.”³⁰ (1997, p. 29). No caso do Electronovision, que tinha méritos tecnológicos, descortinou-se uma oportunidade, que no entanto não conseguiu mobilizar os agentes políticos, econômicos e sociais para torna-la uma necessidade.

²⁸ O Brasil, tendo sido a quarta nação do mundo a implantar um parque televisivo graças ao feroz empreendedor de Assis Chateaubriand e à rede de amigos e favores por ele tecida (VILLAS BÓAS, 2004, p. 56), foi também um dos países pioneiros na produção de teleteatro: poucas semanas após sua inauguração, em setembro de 1950, a TV Tupi transmitiu *A Vida por um Fio*, dirigido por Cassiano Gabus Mendes (ANDRADE, 2009, p. 79). Dois programas da emissora marcaram a era de ouro do teleteatro ao vivo, antes que o formato fosse absorvido pela telenovela diária (PORTO E SILVA, 1981, p. 89): *O Grande Teatro Tupi* (1951-1961) e *TV de Vanguarda* (1952-1967). Já na fase do *videotape* destacam-se *Teatro 2* (1974-1979, e depois em 1985), da TV Cultura, e *Aplauso* (1979), da TV Globo, duas tentativas de revitalizar o formato, que só tornaria a cair no gosto popular a partir da década de 90, com a sequência de humorísticos *Sai de Baixo* (1996-2002), *Toma Lá, Dá Cá* (2007-2009) e *Vai Que Cola* (2013-), todos da TV Globo.

²⁹ Técnica que consiste na transposição de imagens de vídeo analógico ou digital para película cinematográfica.

³⁰ “*Opportunity and need. New media are not widely adopted on the merits of a technology alone. There must always be an opportunity, as well as a motivating social, political, and/or economic reason for a new media technology to be developed.*” Tradução nossa.

Mesmo se buscarmos uma definição mais rigorosa para o binômio *teatro filmado*, que contemple única e exclusivamente a produção de filmes realizados a partir de peças de teatro preexistentes, veremos que o advento dessa prática não pode estar, na cronologia, muito distante da gênese do próprio cinema. Pois já vimos que o pioneiro Georges Méliès, cuja prolífica filmografia de mais de 500 títulos se inicia em 1896, *pari passu* com a dos irmãos Lumière, filmou diversas peças de teatro de autoria própria, o que permite, sem muito embargo, situar as raízes tanto do cinema quanto do teatro filmado em pontos muito próximos na linha do tempo, quer seja, ainda no século XIX.

Fotografia 1 – Retrato de Sir John Forbes-Robertson.



Fonte: National Portrait Gallery.

Podemos ser ainda mais puristas e reivindicar o Bardo como referencial na tentativa de delimitar um ponto de partida *oficial* para o teatro filmado: ainda assim, continuaríamos situados na *primeira infância* do cinema, posto que a primeira adaptação audiovisual de um texto de William Shakespeare de que se tem notícia³¹ – *Macbeth* (1898), estrelando o ator inglês Johnston Forbes-Robertson – teria estreado apenas quatro anos após a projeção inaugural dos irmãos Lumière no Grand Café de Paris (ainda que sejam demasiado escassos os registros sobre esse filme, que – talvez amaldiçoado pelo nome – não parece ter se conservado até os dias atuais). A edição

³¹ Fonte: IMDb. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2398191/?ref=nm_flmg_wr_1.646. Acesso em: 08 abr. 2022.

do dia 21 de setembro de 1898 do periódico *The Sketch*, hoje em exibição na National Portrait Gallery³², em Londres, estampa uma foto de Forbes-Robertson caracterizado como Macbeth, o que nos leva a especular que este filme pioneiro estava – assim como o retrato – possivelmente revestido de um caráter promocional, cuja finalidade seria de alguma forma divulgar o espetáculo, à época em cartaz no Lyceum Theatre.

Já a primeira filmagem de Shakespeare cujo material logrou ser parcialmente preservado até os dias de hoje, estando disponível na internet em domínio público, foi o filme *King John* (1899)³³, creditado a Walter Pfeffer Dando, William K.L. Dickson e Herbert Beerbohm Tree. Trata-se de um filme originalmente composto por quatro cenas que somavam cinco minutos de duração, das quais apenas uma se conservou para a posteridade. Ela mostra um único e silencioso plano de conjunto do ator Herbert Beerbohm Tree no papel do Rei John em seus estertores, envenenado no trono, cercado por súditos. O material não foge muito à regra do primeiro cinema, e apresenta a típica imobilidade de câmera que marca o período, assim como o enquadramento em plano de conjunto, mostrando a ação em sua integridade.

As circunstâncias de realização desse filme confirmam a constatação de Flávia Cesarino Costa de que, mesmo com predomínio das atrações, o cinema dos primeiros anos vai oscilar em torno dos polos do espetáculo e da narração, até que a narrativa tome a dianteira a partir de 1913 (2005, pp. 111-112). Pois se à primeira vista a iniciativa de filmar trechos de uma peça de Shakespeare pode sinalizar uma inclinação rumo às possibilidades narrativas da linguagem cinematográfica, o fato de que *King John* foi exibido no Palace Theatre no dia 20 de setembro de 1899, mesma data em que Tree estreava a temporada da peça no Her Majesty's Theatre, a poucos quarteirões de distância, nos leva pelo mesmo raciocínio de que, mais do que uma ambiciosa transposição cinematográfica da tragédia de Shakespeare, este filme – assim como *Macbeth*, de Forbes-Robertson – antes deveria ser visto pela ótica de suas qualidades espetaculares, tendendo para “o registro documental de um significativo evento cultural acontecendo em Londres, até mesmo uma propaganda para a produção teatral da peça”³⁴ (ANDEREGG, 2018).

Shakespeare revela-se, de fato, um bom parâmetro para balizar o estudo do teatro filmado: o Internet Movie Database (IMDb), maior banco de dados relacionados a cinema do

³² Fonte: National Portrait Gallery. Disponível em:

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw262099/Sir-Johnston-Forbes-Robertson-as-Macbeth>.

Acesso em: 08 abr. 2022.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lWn99STB1o>. Acesso em: 08 abr. 2022.

³⁴ “[...] we think of the film not as an adaptation of Shakespeare's play as such, but rather as a documentary record of a significant cultural event taking place in London, an advertisement, even, for the theatrical production of the play.” Tradução nossa.

mundo, lista, até a última revisão deste texto, nada menos que 1.673 produções baseadas na literatura do Bardo já produzidas desde o *Macbeth* de Forbes-Robertson – das quais cerca de 30 estão atualmente em alguma etapa de produção³⁵ –, incluindo formatos audiovisuais diversos como curtas, programas de TV e jogos de videogame. Reduzindo o escopo apenas a longas-metragens que foram direta ou livremente adaptados de peças de Shakespeare (sem contar outros escritos, como sonetos e poemas), e que tenham sido devidamente creditados ao britânico, restam ainda algo em torno de 500 títulos, o que já lhe garante, de qualquer maneira, o recorde de autor mais filmado de todos os tempos³⁶.

Dessa miríade de releituras, uma em particular interessa à pesquisa pela maneira única com que entrelaça teatro e cinema em sua proposta: a filmagem de *Hamlet* (1964) na Broadway, estrelando o ator Richard Burton, dirigida por Bill Colleran e John Gielgud. A produção fez parte do projeto Theatrofilm, por sua vez um desdobramento da tecnologia Electronovision, que assim se apresentava ao público em anúncios publicitários da época:

Electronovision, e sua ramificação, Theatrofilm, combinam as mais recentes técnicas eletrônicas e óticas para que o público em todo o mundo possa assistir a uma peça de teatro excepcional, ou qualquer outro evento semelhante, exatamente como é apresentado na Broadway – mas a preços populares [...] Assim, traz ao alcance financeiro do público em geral as melhores, mais elaboradas e caras produções teatrais, óperas, concertos, peças de teatro ou espetáculos de arena. [...] Só um número limitado de pessoas pode ir ao teatro Lunt-Fontanne em Nova Iorque para ver Richard Burton em “Hamlet”, aclamado como uma das mais notáveis realizações teatrais de todos os tempos. A plateia foi limitada pela geografia, pelo pequeno número de lugares disponíveis e pelo preço dos ingressos de produções da Broadway. Agora, através da mágica do Electronovision Theatrofilm, “Hamlet” de Richard Burton é trazido até você e sua família. Você vai ver a produção inteira, completamente, como se você estivesse sentado no teatro em Nova Iorque.³⁷
(THE ELECTRONOVISION PROCESS apud HUNTER)

³⁵ Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0000636/?ref=nr_sr_srg_0. Acesso em: 08 abr. 2022.

³⁶ Fonte: Stephen Follows Film and Data Education. Disponível em: <https://stephenfollows.com/movies-based-on-shakespeare-plays/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

³⁷ “Electronovision, and its offshoot, Theatrofilm, combine the latest electronic and optical techniques so that audiences everywhere in the world may see an outstanding stage play, or any other similar event, exactly as it is performed on Broadway – but at popular prices, approximating those for first-run motion pictures. It thereby brings within the financial reach of the general public the finest, and the most elaborate and expensive, of stage productions, operas, concerts, plays or arena spectacles. [...] Only a limited number of people were able to go to the Lunt-Fontanne Theater in New York to see Richard Burton in “Hamlet”, hailed as one of the outstanding theatrical achievements of all time. The audience was limited by geography, by the small number of seats available and by the price of tickets to Broadway productions. Now, through the magic of Electronovision Theatrofilm, Richard Burton’s “Hamlet” is brought to you and your family. You will see the entire production, in full, as though you were sitting in the theatre in New York.” Tradução nossa.

A tecnologia Electronovision, desenvolvida e patenteada pelo empreendedor norte-americano William Sargent Jr., consistia no registro de tais espetáculos ao vivo, utilizando um conjunto de 17 câmeras de televisão modificadas, que conseguiam trabalhar com a iluminação de baixa intensidade típica do teatro (sem necessitar de iluminação extra, como seria o caso com câmeras de cinema), e com quase o dobro de linhas de definição de uma câmera normal de TV. Isso permitia à edição resultante – feita ao vivo, como num programa de auditório, com Gielgud escolhendo, entre 17 imagens disponíveis, aquela que daria sequência ao registro – aparecer em um monitor, que era filmado em tempo real por uma câmera de cinema (quinescopia), com resolução suficiente para, após o processo químico de revelação, ser projetada na tela grande, para uma plateia de cinema. O resultado, porém, ficava aquém da qualidade proporcionada por produções filmadas diretamente em película cinematográfica 16mm ou 35mm, o que no entanto não chegava a comprometer a fruição do público leigo. De 1964 a 1979, meia dúzia de filmes foram realizados com a tecnologia Electronovision, registrando concertos musicais, apresentações de comédia *stand-up* e espetáculos da Broadway, dos quais *Hamlet* foi o primeiro.

Mas Sargent Jr., que tinha apurado sendo de marketing, em vez de se referir à sua invenção como um elaborado processo de quinescopia, quando chegou a hora de lançar *Hamlet* comercialmente, preferiu investir na divulgação das marcas registradas Electronovision e Theatrofilm como uma espécie de panaceia revolucionária, capaz de mudar hábitos comportamentais, e de multiplicar a Broadway de Nova Iorque para o resto da América, criando uma alternativa de entretenimento consideravelmente mais acessível do ponto de vista financeiro. Em um vídeo promocional da época do lançamento, o garoto-propaganda e também produtor do filme, Richard Burton, faz uma defesa superlativa – quase messiânica – da nova tecnologia, que ele alega ser nada mesmo que o *teatro do futuro*, cujo imediatismo e sensação de presença será diferente de tudo o que já se experimentou³⁸ (informação verbal, tradução nossa):

Parece ser um filme bem produzido como normalmente se vai assistir no cinema. Exceto que esse, é claro, foi filmado no Teatro Lunt-Fontanne, com uma plateia ao vivo de verdade e com atores interpretando, sendo aptos, ou inadequados, ou bons, ou errando, ou sendo articulados, assim como fariam se você fosse ver uma produção hoje no Teatro Lunt-Fontanne. Eu acho que é peculiar e único que nenhum dos atores faz qualquer concessão a esse novo processo. Em outras palavras, nós não baixamos o tom para parecer com

³⁸ “*This has never happened before. Immediacy, the sense of being there, is unlike any experience you’ll ever know. This is the theatre of the future.*” Disponível em: <https://youtu.be/e493jFe6-DU?t=332>. Acesso em: 08 abr. 2022.

atores de cinema, nem o aumentamos porque as câmeras estão um pouco mais longe do que estariam num estúdio de cinema ou televisão. É apresentado exatamente como é, e o resultado será único, possivelmente extraordinário e talvez um marco de época.³⁹ (informação verbal, tradução nossa).

O entrevistador pontua que “filmes são algo para ser assistir nos cinemas e peças para se assistir ao vivo no palco”, antes de questionar se o público sentiria o imediatismo da produção de *Hamlet* na Broadway quando ela fosse traduzida para o Theatrofilm com Electronovision, ao que Burton responde:

Eu acho que sim. Eu acho que sentirá por causa do nervosismo dos atores – sabendo que eles não podem voltar, que é isso para sempre – ao contrário, digamos, dos filmes, onde você pode – se cometer um erro – voltar e fazer de novo. Penso que a particular intensidade e nervosismo disso é provavelmente o mesmo tipo de coisa que excita uma plateia ao vivo de verdade, em um teatro ao vivo de verdade.⁴⁰ (informação verbal, tradução nossa).

Na tentativa de destacar os méritos teatrais do Theatrofilm, Burton joga uma responsabilidade enorme sobre os próprios ombros e de seus colegas de elenco, cujas falhas irremediáveis ficariam eternizadas na gravação, “intensificando o imediatismo da reprodução ao aumentar as tensões do ator na performance.”⁴¹ (OSBORNE, 2006, p. 51). Tal *vulnerabilidade ao infortúnio* é também um dos pontos levantados por Lindsay Brandon Hunter no sentido de reforçar a tese de que a versão Electronovision de *Hamlet* – que respeitava a duração original do espetáculo na Broadway (3h11min), excessivamente longa para padrões cinematográficos – estava muito mais vinculada à esfera do teatro do que do cinema, pelo menos do ponto de vista de sua fruição:

³⁹ “*It seems to be like a very well-produced film as one normally sees in the cinema. Except that this of course was shot in the Lunt-Fontanne Theatre, with an actual live audience and with the actors performing, either being adept, or inadequate, or good, or fluffing, or being articulated, just as they would if you went to see a production tonight at the Lunt-Fontanne Theatre. It is peculiar unique, I think, because none of the actors make any concession to this new process. In other words, we don't tone it down in order to seem like film actors or play it up because the cameras are a little further away than they would be in a movie studio or a television studio. It's played exactly as is, and the result will be unique, possibly extraordinary and perhaps epoch-making.*” Disponível em: <https://youtu.be/e493jFe6-DU?t=41>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴⁰ “*INTERVIEWER: Will we get the immediacy of the live Broadway production of Hamlet when this is translated onto Theatrofilm with Electronovision?*

BURTON: I think you will. I think you will because the nervousness of the actors – knowing that they can't go back on it, that this is it for all time – unlike, shall we say, in films, where you can – if you make a mistake – go back and do it again. I think the particular intensity and nerves of this is probably the same kind of thing that excites a real live audience in a real live theatre.” Tradução nossa. Disponível em: <https://youtu.be/e493jFe6-DU?t=103>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴¹ “*Burton implicitly invokes the irremediable flaws that the reproduced performance will represent as a significant factor in the production's 'liveness', intensifying the reproduction's immediacy by heightening the actor's tensions in performance.*” Tradução nossa.

Os argumentos mais importantes para o *Hamlet Electronovision* ser recebido como teatro, ou como mais ligado ao teatro do que ao cinema, enfatizavam aspectos aparentemente vitais da teatralidade. Estes incluíam a especificidade do palco do Lunt-Fontanne, e a vulnerabilidade ao infortúnio descrita anteriormente, mas também a aglomeração de uma plateia co-presente para assistir à produção na tela grande dos cinemas, em vez de individualmente através da íntima e relativamente isolada domesticidade dos aparelhos de televisão.⁴² (2017)

Para além dos slogans publicitários e da marca que soa como se tirada de uma ficção científica, se houve de fato alguma inovação representada pelo *Electronovision*, ela parece ter sido a efetiva sistematização do já conhecido processo de quinescopia, o qual, integrado a uma razoável captação de imagens e boas técnicas de televisão ao vivo (HUNTER, 2017), acabaram indo parar em um suporte midiático – o celuloide – que permitia exibir a obra resultante em salas de cinema onde, assim como no teatro, “o público tem a psicologia da multidão”⁴³ (BAZIN, 2014, p. 192) – ao contrário da televisão, que fala para milhões de indivíduos isoladamente.

Outro diferencial defendido por Richard Burton como capaz de garantir a noção de imediatismo e aproximar o público do *Theatrofilm* de uma verdadeira experiência teatral, seria o caráter exclusivo e de certa forma efêmero das quatro únicas exhibições, programadas para os dias 23 e 24 de setembro de 1964, de forma simultânea e sincronizada para cerca de mil cinemas nos Estados Unidos – após o que, o filme “possivelmente nunca mais seria exibido novamente”⁴⁴ (informação verbal). Havia nos realizadores de *Hamlet* a intenção de provocar uma certa sensação de evanescência, ou pelo menos de escassez, com a estratégia de retirar o filme de circulação após sua meteórica passagem pelas salas de cinema – o que de fato aconteceu, uma vez que a película ficou totalmente esquecida por três décadas, e só voltou a

⁴² “The most important arguments for the *Electronovision Hamlet* being received as theatre, or as more attached to theatre than film, emphasized seemingly vital aspects of theatricality. These included the specificity of the Lunt-Fontanne stage, and the vulnerability to mischance described earlier, but also the amassing of a co-present audience to view the production on the large screens of movie theatres, rather than individually via the intimate and relatively isolated domesticity of in-home televisions.” Tradução nossa. Disponível em: <https://amodern.net/article/digital-theatricality/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁴³ “At the cinema, you have an audience with the psychology of the crowd.” Tradução nossa.

⁴⁴ “I understand it will be shown on the 23rd and 24th of September, in something like thousand theaters simultaneously for two performances on those two days, and will never possibly be shown again.” (Tradução nossa).

ser projetada no próprio Teatro Lunt-Fontanne e no West End londrino em 1995⁴⁵, tendo sido disponibilizada no mercado de vídeo doméstico, em DVD e VHS, em 1997.

Convém atentar para o propósito dessa estratégia de limitar o número de exposições e proibir a posterior veiculação do filme, com o que buscava-se reforçar uma potencialidade cênica da filmagem, ainda que isso contrariasse frontalmente a ontologia do cinema enquanto registro de caráter perene, em essência oposto à efemeridade imanente ao acontecimento teatral, uma vez que “[p]erda e função ontológica do teatro são indissociáveis.” (DUBATTI, 2016, p. 143). Por vezes aqui mencionamos a finalidade de preservação da memória artística comumente associada ao teatro filmado, mas cumpre observar que, no caso do Theatrofilm, sua *evanescência programada* ia na contramão dessa diretriz: era particularmente importante para seus produtores assegurar a escassez da fita depois que ela fosse lançada, de forma que fizesse algum sentido para os espectadores garantir o ingresso para uma das quatro exclusivas sessões – antes que a curtíssima *temporada* chegasse ao fim. Criava-se, com isso, certo senso de urgência no público, e mantinha-se a relação espetacular entre plateia e artista (embora a presença do segundo fosse mediatizada), necessariamente bem delimitada no tempo e no espaço: um compromisso com hora marcada, inadiável e intransferível, exatamente como acontece quando vamos ao teatro.

Em certa medida é reconfortante ver que as previsões de que todas as cópias de *Hamlet* seriam destruídas após as quatro exposições nos cinemas não se concretizaram na prática, criando ensejo para que o filme fosse remasterizado a partir de uma cópia guardada por Burton e do negativo depositado nos cofres da Warner Bros., distribuidora do filme, e assim pudesse ser relançado algum tempo depois da morte de Richard Burton, com a autorização de sua viúva, Sally (KHOELER, 1995). Contrariando premissas e expectativas, o Theatrofilm inadvertidamente acabou cumprindo papel de preservação e documentação, ao contrário do que poderiam supor seus criadores.

Richard Burton's Hamlet, como o filme também ficou conhecido – e que tinha a curiosa proposta estética de apresentar seu elenco em “trajes de ensaio”, ou seja, em roupas do cotidiano dos anos 1960 (saia longa, suéter, calça social, camisa, paletó, gravata, etc), e não nos convencionais figurinos do período elisabetano – é um caso emblemático de remediação nos termos colocados por Bolter e Grusin: “assim como a hipermídia busca o imediatismo, as tecnologias digitais transparentes sempre acabam sendo remediações, mesmo que, e justamente

⁴⁵ Fonte: Manila Standard. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=1370&dat=19950408&id=wIwmAAAIBAJ&pg=6376,1617677>. Acesso em: 08 abr. 2022.

porque, parecem negar a remediação.”⁴⁶ (2002, pág. 54). Afinal, no próprio ato de multiplicar suas mídias (quer falemos dos múltiplos pontos de vista das câmeras que registraram o espetáculo, quer das centenas de cópias em celuloide que multiplicaram a experiência da Broadway para o resto da América em salas *multiplex*), identificamos a nova tecnologia Electronovision tentando apagar os traços de mediação deixados pelo cinema, para se aproximar, tanto quanto possível, da experiência teatral. Isso está patente, por exemplo, tanto na recusa à montagem, que incorpora as contingências e falhas da performance, quanto na efemeridade da exibição e na controversa imaterialidade do registro, que a tornam um evento único, a não ser perdido pelo espectador.

Para Hunter, se o Theatrofilm alega ser uma experiência tão inovadora, ele o é “não pela maneira com que mediatizou o teatro, mas por como deixou de mediatizá-lo”⁴⁷; afinal, trata-se de um processo de gravação, que anuncia como principal diferencial ser parecido o menos possível com uma gravação:

Se o Hamlet Electrovision é notável em sua tentativa de inovar um substituto teatral que, tanto quanto possível, trabalhou para apagar as condições usuais de mediatização, é igualmente notável por sua reificação de bona fides teatrais convencionais como contingência, efemeridade e as qualidades de ser público e ao vivo. Ao afirmar-se “o teatro do futuro”, Electronovision também contribui para definir teatro para o futuro, em relação a este conjunto de atributos.⁴⁸ (2017).

Osborne (2006, p.54) lista três componentes gerais que se provam particularmente cruciais na exibição/registo do carácter *ao vivo* do teatro filmado: a mise-en-scène (na questão de se registrar o espaço teatral, como *Hamlet* faz ao incorporar a cortina e a moldura do proscênio nos planos mais abertos, sublinhando o espaço físico do Teatro Lunt-Fontanne para o espectador); o som (incluindo o ruído ambiente da plateia presente ao teatro que, por sua vez, encontraria coro na plateia dos cinemas, reforçando a experiência coletiva de convívio que caracteriza o acontecimento teatral); e do trabalho de câmera (como a renúncia à montagem, fazendo com que deslizes e improvisos dos intérpretes fossem permanentemente incorporados):

⁴⁶ “The second paradox is that just as hypermedia strive for immediacy, transparent digital technologies always end up being remediations, even as, precisely because, they appear to deny remediation.” Tradução nossa.

⁴⁷ “In the interview, Burton somewhat paradoxically claims that Theatrofilm is, or is as good as, theater because of how it mediatized theatre, or more pointedly due to how it did not.” Tradução nossa.

⁴⁸ “If the Electronovision Hamlet is notable in its attempt to innovate a mediatized theater substitute that, as much as possible, worked to efface the usual conditions of mediatization, it is equally striking for its reification of conventional theatrical bona fides like publicness, liveness, contingency, and ephemerality. In claiming to be ‘the theatre of the future,’ Electronovision also contributes to defining theatre for the future, in relation to this set of attributes.” Tradução nossa.

“A ideia de ‘ao vivo’ portanto permanece teoricamente crucial à performance, tão importante que reproduções mediatizadas exploram e desenvolvem códigos de som, mise-en-scène e trabalho de câmera para representar o ‘ao vivo’ que a reprodução tanto celebra quanto elimina” (2006, pp. 62-63)⁴⁹.

Sabemos que o ao vivo, no campo da imagem em movimento, foi um território habilmente colonizado pela televisão, cuja única superioridade sobre o cinema – e por conseguinte sobre todos os outros meios de comunicação –, segundo Bazin, residiria justamente no trunfo da transmissão em tempo real⁵⁰ (2014, p. 48). Pode-se dizer que o Theatrofilm, na tentativa de remediar o teatro, mesclava elementos tanto do filme – a fruição coletiva nas salas de cinema –, quanto da televisão – ao emular o imediatismo das transmissões ao vivo por meio da evanescência programada que orientava a programação nas bilheterias; e com isso fazia referência direta a uma outra modalidade de teatro filmado que se popularizou no mundo todo, inclusive no Brasil, a partir da década de 1950: o teleteatro (que por cerca de uma década foi transmitido ao vivo, até a incorporação do *videotape*). Auslander chama a atenção para as remediações que a televisão foi capaz de estabelecer em relação a mídias mais antigas:

Enquanto o cinema só poderia remediar o teatro nesses níveis estruturais [do melodrama do século XIX], a televisão poderia remediar o teatro no nível ontológico por meio de sua reivindicação de imediatismo. Também é significativo neste contexto que a televisão não apenas remedia a performance ao vivo, ela remedia o filme de uma forma que o cinema nunca remediou a televisão.⁵¹ (AUSLANDER apud OSBORNE, 2006, p. 56)

Por causa da estratégia de desaparecimento forçado engendrada pelos criadores do Electronovision, *Hamlet* estava situado num escaninho mais próximo do teleteatro ao vivo do que, propriamente, do teatro filmado – o qual, para legitimar-se como tal, entende-se que deveria deixar algum tipo de registro, vestígio ou gravação. Depois que o negativo original de *Hamlet* é restaurado, é como se a *morte* do filme, levada a cabo na destruição de todas as cópias, fosse finalmente vingada e o restituísse à circulação – agora não mais na condição fantasmagórica de um Theatrofilm, mas na forma perene de um teatro filmado.

⁴⁹ “The idea of ‘liveness’ thus remains theoretically crucial to performance, so important that mediatized reproductions exploit and develop codes of sound, mise-en-scène and camera work to represent the ‘liveness’ that reproduction both celebrates and eliminates.” Tradução nossa.

⁵⁰ “The only real superiority of TV over cinema, and fortiori over every other means of expression, resides in the live transmission of the image: this is something no one has ever questioned.” Tradução nossa.

⁵¹ “Whereas film could only remediate theatre at these structural levels, television could remediate theatre at the ontological level through its claim to immediacy. It is also significant in this context that television not only remediates live performance, it remediates film in a way that film has never remediated television.” Tradução nossa.

Walter Benjamin é categórico ao postular que “[n]ão há, de fato, um oposto mais absoluto para a obra de arte totalmente absorvida pela reprodução técnica, uma obra que surge dessa reprodução mesma – como é o caso do filme – do que a arte cênica.” (2019, p. 75), bem como no entendimento de que:

[...] a aura está ligada ao aqui e agora. Não há cópia da aura. A aura que envolve Macbeth sobre o palco não pode ser separada daquela que envolve, para o público vivo, o ator que representa o papel. O que distingue a gravação no estúdio de cinema, porém, é colocar a aparelhagem no lugar do público. Dessa maneira, a aura que envolve o ator deve desfazer-se – e, com ela, também aquela que envolve a personagem por ele representada. (2019, pg. 74-75)

No entanto, uma análise mais detida sobre alguns aspectos dos primeiros teleteatros, transmitidos ao vivo, pode acabar revelando nuances que fogem à regra estipulada por Benjamin. Ao contrário do Theatrofilm, as primeiras transmissões televisivas não passavam por processo de quinescopia, nem havia ainda tecnologia de vídeo que permitisse registra-las permanentemente em suporte midiático que fosse e, com isso, elas se desfaziam no ar ao seu término. Talvez o teleteatro não cumprisse rigorosamente o duplo pré-requisito do *hic et nunc* – o aqui e agora, imprescindível à constituição da aura da obra de arte, segundo Benjamin –, mas não se pode negar que atendesse a pelo menos um deles: o agora. Dessa forma, se antes atribuímos certo valor aurático às exibições do primeiro cinema que contavam com a narração de um comentador ao vivo, parece igualmente legítimo se falar agora na aura dos teleteatros que marcaram os anos inaugurais da televisão, e que existiram apenas pelo breve tempo de sua transmissão, materializados em ondas eletromagnéticas.

Nesse sentido, somos autorizados a formular que a remediação promovida pelo teleteatro no que tange à instância temporal da cena, em lugar de destruir a aura da obra de arte, apenas a “remodela em outra forma de mídia”⁵² (BOLTER; GRUSIN, p. 75). Concorrentemente, a se partir do princípio de que qualquer teatro filmado é, antes de tudo, uma adaptação – assim como qualquer performance de uma peça impressa pode ser considerada uma adaptação (HUTCHEON, 2013, p. 68) – é lícito depreender que, a princípio, o formato não perde sua aura benjaminiana (pelo menos não em relação à peça original que se está transpondo):

⁵² “Thus remediation does not destroy the aura of a work of art; instead, it always refashions that aura in another media form.” Tradução nossa.

Como cada adaptação deve manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsésicos da experiência duplicada, ela não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. (HUTCHEON, 2013, p. 229)

Ainda que admitida a possibilidade de o teleteatro ao vivo conservar vestígios de aura por sua eficiente remediação temporal do teatro – que poder-se-ia classificar de imediata, não fossem os poucos segundos de atraso na transmissão a nos desmentir – o mesmo não se pode dizer com relação à instância convivial imprescindível à existência das artes da cena. Há que se admitir de saída, como faz Bazin, que “se a tela pode, em certas condições, desenvolver e como que desdobrar o teatro, é necessariamente em detrimento de certos valores especificamente cênicos e, em primeiro lugar, da presença física do ator.” (2018, pp. 355-356). A relação convivial, que implica na copresença de artista e plateia no mesmo espaço físico, é, em última análise, a distinção cabal entre o teatro e todas aquelas mídias que buscaram sua remediação: “[o] convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas. [...] Não somos os mesmos quando em reunião, pois nela se estabelecem vínculos e relações conviviais [...]” (Dubatti, 2016, pp. 31-32). Apesar da quebra na relação de reciprocidade ator-espectador, Bazin constata aqui a ocorrência de um fenômeno que ele nomeia como *pseudopresença*:

A televisão vem naturalmente acrescentar uma variedade nova às “pseudopresenças” oriundas das técnicas científicas de reprodução inauguradas pela fotografia. Na telinha, nas emissões “ao vivo”, o ator está dessa vez temporal e espacialmente presente. Mas a relação de reciprocidade ator-espectador fica, em certo sentido, incompleta. O espectador vê sem ser visto: não há retorno. Parece que o teatro televisionado participa, portanto, a um só tempo, do teatro e do cinema. Do teatro pela presença do ator diante do espectador, mas do cinema pela não presença do segundo diante do primeiro. Entretanto, essa não presença não é ausência verdadeira, pois o ator de televisão tem consciência de milhões de olhos e ouvidos virtualmente representados pela câmera eletrônica. (2018, p. 191).

Para o estudioso, esse tipo de presença abstrata seria mais perceptível quando um ator tropeça no texto, pois, se no teatro há um entendimento mútuo entre ele e a plateia que poderia ajudá-lo nesse tipo de situação, no teleteatro o espectador não pode fazer nada para expressar consciência da solidão antinatural do ator (2018, p. 191). Em uma metáfora muito apropriada, o pianista Alfred Brendel provoca: “[o] público às vezes acha que o artista é um aparelho de televisão – algo sai, nada volta. Não se dá conta de que, se podem meu ouvir, eu também posso

ouvi-los: as tosses, os bips eletrônicos dos relógios, os sapatos rangendo.” (apud BOGART, 2011, p. 76). Mais do que isso, porém, riso, silêncio, lágrimas ou protestos do público influenciam decisivamente no desempenho do ator, na medida em que esses dois agentes participam, de corpo presente, da mesma zona de experiência, ao passo que, nos domínios do *tecnovívio*⁵³ (DUBATTI, 2018, p. 130), essa importante dinâmica de retroalimentação se vê inviabilizada:

A física quântica nos ensina que o ato de observação altera a coisa observada. Observar é perturbar. “Observar” não é um verbo passivo. Como diretora, aprendi que a qualidade de minha observação e atenção pode determinar o resultado de um processo. Nas condições corretas, a observação e a atenção do público podem afetar significativamente a qualidade da interpretação de um ator. Os atores respondem ao poder de observação das plateias. É o ciclo contato/resposta no centro da apresentação ao vivo que torna o fato de estar ali presente algo tão extraordinário. (BOGART, 2011, p. 77).

No *tecnovívio* é impossível que o observador perturbe a coisa observada, a não ser pela projeção mental que o ator se predisponha a fazer dos milhões de telespectadores a lhe assistirem remotamente, nisso que Bazin define como *pseudopresença*. Já Féral e Perrot percorrem o caminho inverso – do público em direção ao artista – para explicar fenômeno similar, senão idêntico, porém lançando mão de outra nomenclatura:

O *efeito de presença* é o sentimento de um espectador de que os corpos ou objetos percebidos por seus olhos (ou por seus ouvidos) realmente estão ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais ele se encontra, mesmo sabendo que eles estão ausentes. (apud SIMEON, 2017, p. 577, grifo nosso).

Contrariando a própria natureza, que impede qualquer fenômeno de presença física, o *filme-teatro*, como prefere Sandrine Simeon, “constitui um modo de escrita capaz de restituir ao público um efeito de presença” (2017, p. 574), o qual teria poder de comunicar emoções que podem ser vividas no presente, “mesmo que este momento presente seja distinto geográfica e temporalmente daquele vivido pelo público do espetáculo.” (2017, p. 577). O conceito de *efeito de presença* parte do pressuposto de que fenômenos de presença típicos do teatro são intransponíveis para o cinema – e apenas parcialmente transponíveis para o teleteatro ao vivo, no que tange à questão do imediatismo –, e nesse caso haveria que se falar, portanto, no teatro filmado como capaz de comunicar certo *nível de presença*:

⁵³ “Ao conceito de *convívio*, opomos a noção de *tecnovívio*, isto é, a cultura vivente desterritorializada por *intermediação tecnológica*.” (Dubatti, p. 129).

Comparar os fenômenos de presença do teatro e do filme faz sentido apenas se aceitarmos que a presença inerente ao texto espetacular não é efetiva ou literalmente traduzível pelo filme-teatro. Reivindicar uma forma de expressão própria é uma condição *sine qua non* para o filme-teatro. Mesmo se considerarmos que a presença cênica, em suas múltiplas manifestações, é *a priori* irreduzível à mídia fílmica e que a imediatez essencial do texto espetacular não é literalmente comunicável pelo filme-teatro, elas não são inconcebíveis, pois a enunciação fílmica permite comunicar um *nível de presença*, e expressar devidamente o prazer relacionado aos fenômenos de presença. (SIMEON, 2017, p. 595)

A mencionada autonomia formal que o filme-teatro deveria reivindicar é investigada por Pavis, que vai relacionar uma série de tópicos constituintes do que ele chama de *dramaturgia televisiva específica*, incluindo: a crítica de sentido previamente embutida nos enquadramentos, montagem e movimentos de câmera (*mise-en-cadre*), em oposição à triagem dos signos de uma representação que o espectador de teatro faz por conta própria; a miniaturização da imagem, que em proporção inversa confere maior importância à banda sonora – a ponto de a televisão se ver reduzida, muitas vezes, a uma espécie de *rádio visual*, cuja imagem serve apenas para redundar aquilo que já se escuta; por causa dessa miniaturização da imagem, uma preferência por enquadramentos mais próximos para evidenciar e realçar as reações físicas e psicológicas dos *atores-locutores*; a *descorporalização* do ator, enquanto elemento integrado e submetido ao dispositivo industrial da televisão, que lhe permite existir somente “em sua fragmentação, em sua metonímia, em sua integração ao discurso fílmico.” (2015, pp. 398-399). O ator pode, dessa forma, ser visto como sinédoque da parte pelo todo: abandona a unicidade de sua constituição física e se fragmenta numa infinidade de planos.

Por mais que o teleteatro tenha logrado desenvolver uma linguagem própria, Simeon aponta como problemática a *separação estética irreduzível* que se costuma fazer entre teatro e filme-teatro, na qual o foco recai sobre uma percepção negativa das divergências evidentes entre os dois modos de representação, fomentando uma comparação infrutífera:

[...] texto cênico e filme-teatro constituem duas práticas cujas especificidades sempre serão diferentes – felizmente, para seus simpatizantes respectivos e comuns. Por que comparar dois meios de expressão cujas especificidades são irreduzíveis? Por que comparar gêneros cujas características existem apenas como traços distintivos? [...] a comparação do texto dramático e/ou do texto cênico com o filme-teatro deve não apenas envolver a aceitação de suas disparidades mas, sobretudo, deve levar a um enriquecimento recíproco. (SIMEON, 2017, pp. 593-594)

Todavia, as comparações, bem como as gritantes incompatibilidades entre as duas formas de expressão, parecem mesmo dar a tônica de análises importantes sobre o tema, como quando Benjamin classifica teatro e cinema como opostos absolutos, ou quando aponta o elevado grau de perfectibilidade da forma fílmica – que em tese sempre pode ser melhorada – como justificativa para ela estar o mais afastada possível dos valores de eternidade, na concepção do pensamento helênico:

Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte. [...] O filme pronto é tudo menos a criação de um lance; ele é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas de modo que se desejasse ao longo do processo desde a captura até o corte final. [...] O filme é, portanto, a obra de arte mais passível de melhoria. E essa capacidade de ser melhorado está intimamente ligado a sua recusa radical do valor de eternidade. (BENJAMIN, 2019, p. 68-69).

Temos, com isso, que o binômio *teatro filmado* encerra esse paradoxo benjaminiano, de dois opostos absolutos em suas respectivas ontologias. Talvez seja esse um dos motivos para o formato ter sido tão marginalizado ao longo da história, acrescido à dificuldade de relacioná-lo a uma mídia específica, gerando confusão a ponto de sequer haver consenso sobre como chamá-lo apropriadamente: teatro filmado, foto-peça, teatro fotografado, filme-teatro, theatrofilm, teleteatro? Na falta de uma definição precisa, por vezes o binômio foi simplesmente usado como sinônimo de mau cinema ou de uma realização preguiçosa, que se limitasse ao comodismo de registrar o desenrolar de um espetáculo teatral, em vez de explorar as riquezas e nuances da linguagem cinematográfica em toda sua extensão:

Sempre foi uma tentação para o cineasta fotografar o teatro, visto que este já é um espetáculo; mas o resultado é conhecido. E foi aparentemente com razão que a expressão “teatro filmado” se tornou o lugar-comum do insulto crítico. Pelo menos o romance requeria certa margem de criação para passar da escritura à imagem. O teatro, ao contrário, é um falso amigo; suas ilusórias semelhanças com o cinema levavam este para um beco sem saída, o atraíam ladeira abaixo para todo tipo de facilidade. (BAZIN, 2018, p. 124)

O autor chega a classificar o teatro filmado como *heresia*, em cujo bojo residiria um “complexo ambivalente do cinema frente ao teatro: complexo de inferioridade em relação a uma arte mais antiga e mais literária, que o cinema compensa com a ‘superioridade’ técnica de seus meios, que se confunde com uma superioridade estética.” (2018, p. 180). Mais radical, porém, é Robert Bresson ao defender que seja usado o termo *cinematógrafo* para se referir à

arte cinematográfica no lugar de *cinema*, já que este, em seu entendimento, seria o equivalente à mera reprodução fotográfica de um espetáculo (teatro fotografado) e, portanto, desprovido de qualquer vantagem criativa em relação à encenação original que buscava traduzir para as telas:

Um filme não pode ser um espetáculo, porque um espetáculo exige a presença em carne e osso. No entanto, ele pode, como no teatro fotografado ou CINEMA, ser a reprodução fotográfica de um espetáculo. Contudo, a reprodução fotográfica de um espetáculo é comparável à reprodução fotográfica da tela de um pintor ou de uma escultura. Mas a reprodução fotográfica do SAINT JEAN-BAPTISTE de Donatello ou da JEUNE FEMME AU COLLIER de Vermeer não tem a força, o valor, nem o preço dessa escultura ou dessa tela. Ela não a cria. Ela não cria nada. (2005, p.19)

Para o autor, a utilidade do teatro fotografado surge justamente em razão de seu valor documental e histórico, que lhe reserva um lugar nos arquivos, onde serviria meramente para informar “como representava, em 19.., Senhor X, Senhorita Y.” (2005, p. 21). Para além da inócua discussão sobre teatro filmado *ser ou não ser* teatro, parece ter status de ponto pacífico o entendimento de que gravações desse tipo, por mais que destituídas de qualquer mérito artístico – e por absolutamente impreciso que seja tal julgamento – hão de sempre carregar consigo um valor histórico intrínseco, que a tornam objeto de interesse, senão do público em geral, pelo menos de pesquisadores e estudiosos das artes cênicas:

Os mais puristas podem considerar uma violência à arte efêmera a sua cristalização por meio do registro audiovisual, mas é preciso considerar a importância do filme de teatro ao menos como material de pesquisa e material didático a partir de uma perspectiva arqueológica, ou seja, como vestígio do espetáculo cênico, índice das escolhas estéticas e de sua materialidade, sem deixar de lembrar, a todo o momento, que não assistimos ao espetáculo teatral, mas a uma outra obra. (MATSUMOTO, 2017, p. 54)

No rol de puristas poderíamos elencar Phelan, para quem a performance só existe no presente e não pode ser salva, gravada ou documentada, sob risco de tornar-se algo que não performance⁵⁴ (1993, p. 146), ou Dubatti, que vê a pesquisa teatral como um exercício permanente de luto, “uma vez que vivemos o teatro no presente, mas o pensamos como passado, como algo que aconteceu e é irrecuperável como acontecimento.” (2018, p. 86), condenado a trabalhar com fragmentos necessariamente parciais e imprecisos, sempre sujeitos à revisão.

⁵⁴ “*Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.*” Tradução nossa.

Foi a partir de uma dedicada investigação sobre as evidências fragmentárias do *Hamlet* restaurado de Richard Burton que o Wooster Group – trupe nova-iorquina originada em 1975 sob direção de Elizabeth LeCompte – tentou reverter o processo miraculoso do Electronovision ao recriar uma peça de teatro hipotética: “Canalizamos o fantasma da lendária performance de 1964, descendo para um tipo de loucura, intencionalmente substituindo nosso próprio espírito pelo espírito de outros”⁵⁵ (THE WOOSTER Group, 2013). O espetáculo, que circulou de 2005 a 2013, consiste na reencenação da célebre performance de Burton e companhia, que surgem no palco em trechos do filme que são editados e *remixados*: a fita avança, pausa e retrocede como em um videocassete, servindo de partitura para o elenco do Wooster, que mimetiza a mise-en-scène espectral de *Hamlet*, remixado e dublado à perfeição de um ventríloquo⁵⁶. O trabalho dá sequência a uma pesquisa que remonta aos primórdios do grupo, e que se debruça sobre a relação entre memória e efemeridade nas artes cênicas, fazendo com que a diretora LeCompte reivindique para si o epíteto de “arqueóloga do século 21, inferindo um templo a partir de uma coleção de ruínas”⁵⁷ (BRANTLEY, 2007).

Fotografia 2 – Retrato de Scott Shepherd sobreposto ao de Richard Burton.



Fonte: Paula Court (The Guardian).

⁵⁵ “We channel the ghost of the legendary 1964 performance, descending into a kind of madness, intentionally replacing our own spirit with the spirit of another.” Tradução nossa. Disponível em: <https://thewoostergroup.org/hamlet>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁵⁶ Trecho disponível em: <https://vimeo.com/245589394>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁵⁷ “Ms. LeCompte, it must be granted, stays unswervingly true to her central point of view, that of a 21st-century ‘archaeologist inferring a temple from a collection of ruins,’ as the program notes say.” Tradução nossa. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

O que o Wooster concretiza nada mais é que o *abraço onírico entre os vivos e os mortos* referenciado por Kittler, que permite a ligação com o pensamento, a voz e a imagem de quem já morreu (no caso, Richard Burton) e torna eterno o que há de inapreensível no tempo (apud MARCONDES FILHO, 2016, p. 60). Flusser defende a tese de que a consciência do *heroísmo* do ato criador, em sua tentativa de antemão condenada de negar a morte e o esquecimento, “caracteriza atualmente toda a produção de informação” (2008, p. 111), uma construção que faz algum sentido quando percebemos que o *Hamlet* de Richard Burton só pode chegar às mãos do Wooster graças a um capricho do ator, que, consciente de seu ato de heroísmo, manteve até o fim da vida uma cópia do filme guardada consigo apesar de todo o alarde publicitário criado em torno de sua destruição:

O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é a sua resposta à “morte térmica”, ou, mais exatamente, à morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagem. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido, as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade. (FLUSSER, 2008, p. 26).

À semelhança do Theatrofilm e do pai de Hamlet,

[é] necessariamente fantasmática a condição de imaterialidade da memória do teatro, o imenso vácuo do passado a que não temos acesso e que, ainda assim, nos forma. O teatro filmado é em si mesmo um fantasma, um rastro visível daquilo que não está mais vivo, e que materializa, ao mesmo tempo, o vestígio e a perda. (SMALL, 2020).

Uma vez filmado,

Ser ou não ser teatro:

Não é a questão.

Morrer, dormir;

Dormir, talvez sonhar – em cinemascope.

3 QUADRO III: TRANSFORMAÇÃO

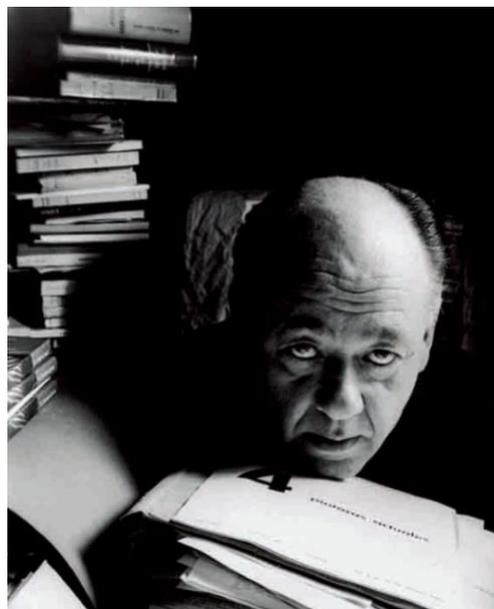
3.1 MULTIPLICAÇÃO E REPETIÇÃO

3.1.1 *Rinocerontes* de Ionesco

Posto que agora vamos adentrar o terreno da autoralidade, talvez seja conveniente começar partilhando como se deu minha aproximação com o material de pesquisa para a composição deste capítulo, pois trata-se de episódio revelador da linha de raciocínio que adotamos no decorrer da dissertação. Pelo curso natural da pesquisa, o método bibliográfico foi o primeiro a que recorri no intuito de me aprofundar no estudo de Ionesco. Ocorre que, em se tratando de um dos maiores cânones do teatro moderno, o volume de escritos a seu respeito é intimidador – parece emular os recursos estilísticos da multiplicação e da proliferação, que lhe eram caros –, tanto que a certa altura me vi praticamente submerso neles, tal qual o protagonista de sua peça *O novo inquilino*, soterrado pela profusão de móveis que carregadores nunca param de amontoar no palco. Por mais que tenha me dedicado à leitura de fontes as mais diversas, para mim sempre restava de Ionesco e seu pensamento uma imagem imprecisa, estática, como aquela a ilustrar a capa da edição americana de sua autobiografia (fotografia 3) – a qual, pelo estilo de escrita em fluxo de consciência, sem uma estrutura bem definida e pelo excesso de repetições (este, aliás, outro traço marcante da pena dramaturgo, como veremos), também concorreu para a falta de foco em minha busca pelas intenções do escritor romeno ao escrever sua maior obra.

Fotografia 3 – Eugène Ionesco.

Impressão, no entanto, que perduraria só até partirmos do método bibliográfico para a pesquisa documental audiovisual (bem mais rarefeita), quando enfim descortinou-se o véu da página e o personagem estático ganhou vida. O que me marcou, sobretudo, foi sua assertividade e clareza de raciocínio; sua comunicação fluída e desimpedida, em tudo oposta ao que faziam supor os livros, ou à imagem mental de arauto da incomunicabilidade que dele eu havia projetado para mim mesmo. Mas fato é que só tive a sensação de verdadeiramente conhecê-lo quando o vi no vídeo.



Fonte: Express Newspapers.

O curioso nesse introito é perceber na prática a poderosa e imediata prevalência da imagem sobre nossos sentidos, em detrimento da engrenagem intelectual de que prescinde a literatura, dado que remete às constatações de Béla Bálazs, de que “a leitura de uma descrição leva muito mais tempo do que a percepção de uma imagem” (apud KITTLER, 2019, p. 233), de Bergson, de que “o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica” (apud KITTLER, 2019, p. 229), ou de Bolter e Grusin, de que:

Em uma época anterior, o romance ou a biografia podem de fato ter sido considerados como o veículo mais atraente para a expressão da personalidade, mas na nossa cultura visual de hoje, parece improvável que qualquer representação visual da personalidade possa resistir por muito tempo às remediações de uma tecnologia visual rival.⁵⁸ (2002, p. 262).

No entanto, a despeito da vertiginosa supervalorização da imagem a que o século XX assistiu, arriscamos dizer que a sensação de proximidade com o objeto de estudo propiciada pelo registro em vídeo tem muito mais lastro no componente sonoro, capaz de fornecer ao espectador uma infinidade de nuances que revelam de determinado indivíduo não apenas sua personalidade, intenções e estado emocional, como também seu timbre vocal – assinatura de caráter personalíssimo e com alto potencial mnemônico, conforme anota Münsterberg: “deixada sozinha, a imagem ultrabreve do soco não se fixa na memória, está como que perdida – enquanto que um som ultrabreve mas bem desenhado tem o privilégio de fixar diretamente a sua forma e o seu timbre na consciência, onde se repete como um eco.” (2011, p. 53).

Ante o exposto, convém refletir sobre o estatuto a que a imagem se vê alçada nos dias de hoje, colocando em perspectiva o antes e depois da revolução digital – aqui entendida numa visão ampla, que considera o câmbio comportamental da sociedade como um todo a partir da virada do segundo para o terceiro milênio, quando a linguagem audiovisual passa a ser acessada por qualquer pessoa que tenha à mão um dispositivo digital ou celular com câmera acoplada, e deixa de ser um privilégio dos poucos que até então monopolizavam os meios necessários ao processamento de imagens (tais como câmera, película cinematográfica, serviços de revelação, etc). Dessa forma, os adventos do vídeo digital e do aparelho celular puderam democratizar, ou pelo menos popularizar, em escala planetária, a produção de conteúdo audiovisual.

Ionesco parecia ter bem clara essa noção do teatro considerado em toda sua amplitude audiovisual, quando afirma que: “O teatro apela aos olhos tanto quanto aos ouvidos. Não é uma

⁵⁸ “*In an earlier age, the novel or the biography may indeed have been regarded as the most compelling vehicle for the expression of the self, but in our visual culture today, it seems unlikely that any textual representation of the self can hold out long against the remediations of a rival, visual technology.*” Tradução nossa.

série de imagens, como o cinema, mas arquitetura, uma estrutura móvel de imagens cênicas.”⁵⁹ (1964, p. 29). Vemos essa preocupação do autor manifesta em ambos os sentidos: tanto em sua busca pelo domínio da dimensão sonora do espetáculo, compondo música a partir do hábil manejo daquele que seria o elemento mais básico da arte teatral, o diálogo – que para ele são palavras em conflito, e não há teatro sem conflito (1964, p. 28) – quanto na concepção visual do espetáculo:

Eu não estou escrevendo literatura. Estou fazendo algo bem diferente: estou escrevendo teatro. Quero dizer que meu texto não é só diálogo, mas também “direções de palco”. Elas deveriam ser respeitadas tanto quanto o texto, elas são essenciais, também são suficientes.⁶⁰ (IONESCO, 1964, p. 208).

O romeno notabilizou-se por tecer longas e minuciosas didascálias, com as quais pretendia exercer não apenas o papel de autor, mas também o de manipulador dos cordões da encenação, tal um demiurgo (PEREIRA, 2016, p. 347). “Pode-se ser encenador e autor então, dois egos habitariam o mesmo personagem. É raro, mas pode acontecer. Com toda a modéstia, eu poderia (ou nós poderíamos)” (IONESCO apud PEREIRA, 2016, p. 343), escreve o dramaturgo para Sylvain Dhomme, primeiro diretor de *As cadeiras*, numa das muitas correspondências que trocou com os diretores de seus espetáculos, e que para Pereira cumprem igualmente a função de didascálias adicionais (2016, p. 347). Cioso de suas intencionalidades ao extremo, o próprio Ionesco admite que muitas vezes discordou de seus diretores, ou por não haverem tido a ousadia de esgotar as potencialidades da peça no palco, ou então por sobrecarregar o texto com enfeites desnecessários⁶¹ (1964, p. 208). Para Ionesco, o diretor deve se entregar à peça e deixa-la trabalhar sobre si, em vez de querer montá-la do seu jeito – mais do que isso, o diretor deveria se apagar, e ser o “receptáculo perfeito”⁶² (1964, p. 187), continua ele em sua admoestação endereçada a Dhomme.

A comparação com um titereiro é o próprio Ionesco quem sugere, quando se vangloria por seus atores terem descoberto um estilo ao mesmo tempo mais natural e mais exagerado:

⁵⁹ “*The theatre appeals as much to the eye as to the ear. It is not a series of pictures, like the cinema, but architecture, a moving structure of scenic images.*” Tradução nossa.

⁶⁰ “*I am not writing literature. I am doing something quite different: I am writing drama. I mean that my text is not just dialogue, but also ‘stage directions.’ These should be respected as much as the text, they are essential, they are also sufficient.*” Tradução nossa.

⁶¹ “*I have often been at odds with my directors: either they are not daring enough and reduce the impact of my plays by not exhausting their full potentialities as the stage demands: or else they adorn the text, overloading it with cheap embellishment and decoration, unnecessary and therefore worthless.*” Tradução nossa.

⁶² “*Quite naturally you wanted to pull the play your way, when you should have given yourself up to it; a director should let the play work on him. He should not want something from the play, he should efface himself, he should be the perfect receptacle.*” Tradução nossa.

algo entre um personagem realista e uma marionete⁶³ (1964, p. 250), imagem mental que ele traz gravada consigo desde a mais tenra infância:

Aos quatro anos, fui a um show de marionetes com minha mãe em Luxemburgo. Todas as crianças, exceto eu, estavam rindo. Minha mãe achou que eu estava entediado e queria ir embora. Mas eu não estava entediado. Fiquei pasmo, apaixonado. Nada mais no teatro me interessou tanto. Quando comecei no teatro, adotei o estilo de teatro de fantoches. O teatro para mim deve ser simplificado e grotesco. [Quase mecânico, como se alguém estivesse puxando os cordões?] Para mim, o mundo parece assim. Para mim, o mundo parece grotesco, absurdo, ridículo, doloroso.⁶⁴ (informação verbal)⁶⁵.

Já a transformação em dramaturgo foi relativamente tardia, posto que só aos 36 anos de idade Ionesco publicou sua primeira (anti) peça, *A cantora careca*, que seria recebida com frieza quando da estreia em Paris, dois anos mais tarde, quer pela crítica, quer pelas plateias esvaziadas – Esslin revela que “quando havia menos de três pessoas [no teatro], o dinheiro era devolvido e os atores iam embora” (2018, p. 124). Porém se a vocação veio tarde para Ionesco, o mesmo não se pode dizer do sucesso: menos de uma década após a malfadada estreia nos palcos, ele alcançaria fama mundial com *O rinoceronte*, contabilizando, em poucos anos, mais de mil performances na Alemanha, centenas na França e nas Américas, e muitas outras na Inglaterra, Itália, Polônia, Japão, Escandinávia, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Holanda, etc. Antes mesmo de estrear nos palcos, a peça estreou no rádio, no *Third Programme*, da emissora inglesa BBC, em 14 de agosto de 1959⁶⁶. Tamanha adesão o impressionou, ao mesmo tempo em que o levou a se questionar: “Estou pasmo com o sucesso dessa peça. As pessoas a entendem corretamente? Elas veem nela o monstruoso fenômeno da ‘massificação’?”⁶⁷ (IONESCO, 1964, p. 211).

O ponto de partida para *O rinoceronte*, admite Ionesco, teria sido o relato do escritor francês Denis de Rougemont, sobre a experiência de ter participado de um comício nazista em

⁶³ “My actors were able to discover a style at once more natural and more exaggerated, something between a realistic character and a marionette [...]” Tradução nossa.

⁶⁴ “At age four, I went to a puppet show with my mother in Luxembourg. All the kids except me were laughing. My mother thought that I was bored and wanted to leave. But I wasn’t bored. I was flabbergasted, smitten. Nothing else at the theatre has ever interested me as much. When I started in theatre, I adopted the style of a puppet show. Theatre for me must be simplified and grotesque. [Jasmin: Almost mechanical as if someone were pulling the strings?] To me the world seems that way. To me, the world seems grotesque, absurd, ridiculous, painful.” Tradução nossa.

⁶⁵ Entrevista fornecida por Eugène Ionesco à jornalista Judith Jasmin, da Radio-Canada, em 1961. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TcG-Dx_rqyU. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁶⁶ Radio Times, vol. 144, n. 1866, BBC Publications, Londres, 14 ago. 1959, p. 39. Disponível em: <https://genome.ch.bbc.co.uk/page/2c398e841e0b4b17a373ba120bc8c935>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁶⁷ “Rhinoceros has to date more than a thousand performances in Germany, hundreds in the Americas and in France. Many others in England, Italy, Poland, Japan, Scandinavia, Czechoslovakia, Yugoslavia, Holland, etc, etc... I am amazed at the success of this play. Do people understand it properly? Do they see in it that monstrous phenomenon of ‘massification’?” Tradução nossa.

Nuremberg, em 1938. Na ocasião, a longa espera pela chegada de Adolf Hitler jogara a multidão num frenesi galopante, que escalonou à medida em que o Führer se aproximava, até o ponto da histeria total – momento em que o narrador percebe contagiar-se, indo contra seu mais alto senso crítico, e tendo que empreender um esforço sobre-humano para resistir e não se deixar sucumbir ao sentimento coletivo que inflamava a massa (IONESCO, 1964, p. 198-199).

No entanto, embora Ionesco assinale a inspiração no texto de Rougemont como sendo o ponto de partida daquela que, por muitos, é considerada a “obra de teatro mais importante desta segunda metade do século [XX]”, como anota Zora Seljan no prefácio da edição brasileira (2015, p. 10), é crucial não perder de vista que “[à]s vezes, pessoas dão até interpretações contraditórias de suas próprias intenções.” (HUTCHEON, 1994, p. 115).⁶⁸ Nesse sentido, o prefácio de Seljan também aponta outra explicação possível sobre a origem de *O rinoceronte*: o antológico embate que se prolongou numa série de réplicas e tréplicas nas páginas do jornal inglês *Observer* entre Ionesco e o crítico Kenneth Tynan, que atacava sua postura de arauto da incomunicabilidade: “[e]is aqui um escritor pronto a declarar que as palavras não têm sentido e que toda comunicação entre seres humanos é impossível”⁶⁹ (TYNAN, 2007, p. 214). Segundo Seljan, Ionesco teria respondido “[p]rimeiro em artigos, depois com *O rinoceronte*” (2015, p. 9). Sobre deixar-se influenciar pela crítica, Ionesco envia sinais trocados: se por um lado rechaça a possibilidade – “Também não prestei atenção às críticas. Favoráveis ou desfavoráveis.”⁷⁰ (IONESCO, 1964, p. 124-125) –, por outro chancela a hipótese de Seljan:

[q]uando escrevo uma peça, não consigo evitar de pensar em um ou outro deles; eles são um reflexo do meu público real e, queira ou não, eu ainda estou realmente pensando neles quando escrevo e me pergunto o que eles vão dizer e qual será sua reação quando eles virem “essa daqui.”⁷¹ (IONESCO, 1964, p. 10).

Cabe investigar mais a fundo a querela com Tynan (batizada pelo próprio Ionesco de *controverse londonienne*, ou *controvérsia londrina*, e mais célebre entre as inúmeras que este polemista nato viria a travar com críticos e intelectuais ao longo da vida), a qual acaba revelando algumas particularidades de Ionesco. A rusga remonta à 22 de junho de 1958, quando da publicação do artigo *Ionesco: Man of Destiny?* no periódico londrino, por ocasião da reexibição

⁶⁸ “Sometimes, people even give contradictory interpretations of their own intentions.” Tradução nossa.

⁶⁹ “Here was a writer ready to declare that words were meaningless and that all communication between human beings was impossible.” Tradução nossa.

⁷⁰ “I have not paid attention to the critics either. Favorable or unfavorable.” Tradução nossa.

⁷¹ “[w]hen I write a play, I cannot help thinking of one or another of them; they are a reflection of my real public and, whether I want to or not, I am really still thinking about them when I write and ask myself what they are going to say and what their reaction will be when they see ‘this one’.” Tradução nossa.

das peças *As cadeiras* e *A lição*, no Teatro Royal Court. O crítico começava o texto informando sobre o crescente distanciamento mútuo entre o teatro francês e seu público, evidenciado no fechamento de nada menos que 32 salas de espetáculo naquele verão, na França, sendo que apenas 12 ainda resistiam de pé, a maioria delas voltada ao entretenimento fácil: uma única dedicada a um autor de séria reputação. O homem capaz de inspirar tamanha confiança gerencial? Ionesco, por óbvio – o que preocupava Tynan, que nele enxergava um potencial messias da corrente que se opunha ao teatro realista de autores como Chekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Sartre e Brecht.

Consta, no entanto, que a controvérsia com Tynan teria germinado mesmo antes da publicação do artigo, num encontro casual entre ambos, em que o crítico sugere ao autor escrever peças que transmitam uma mensagem – insinuando que as que ele tinha produzido até ali não entregaram nenhuma –, caso almejasse se tornar o maior dramaturgo de sua época (IONESCO, 1964, p. 65). Resta evidente, portanto, que a questão da comunicabilidade reside no bojo do embate, e constitui-se mesmo em uma das maiores obsessões do dramaturgo, a quem podemos melhor compreender lançando um breve olhar sobre sua trajetória pessoal.

Filho de pai romeno ultranacionalista e mãe francesa de ascendência judia, Ionesco nasceu em 1909 em Slatina, Romênia (QUINNEY, 2007, p. 38), mas os pais logo mudaram-se para Paris, onde foi alfabetizado em francês. O idioma pátrio ele só aprenderia de fato aos treze anos de idade, quando a família – a essa altura já desfeita pela separação dos pais – retornasse à terra natal. Lá concluiu a formação escolar e estudou francês na Universidade de Bucareste, quando publicou suas primeiras críticas e poemas, vindo a atuar posteriormente como professor da cadeira em um liceu da cidade. Em 1939, consegue bolsa de estudos na França para escrever uma tese sobre literatura que não chega a concluir. No ano seguinte estoura a Segunda Guerra Mundial, o país é invadido pelos nazistas e Ionesco refugia-se com a esposa, Rodica Burileano, em Marselha, onde nasce a filha do casal, Marie-France (ESSLIN, 2018, p. 118-119). Com o fim da guerra e de volta a Paris, entediado com o trabalho burocrático num escritório de engenharia civil, ele resolve aprender inglês e se põe a copiar frases inteiras de um manual, com o objetivo de decora-las. É aí que algo assombrosamente trivial acontece:

Ao relê-las atentamente, o que aprendi não foi inglês, mas algumas verdades surpreendentes: que, por exemplo, há sete dias na semana, coisa que eu já sabia; que o chão é embaixo, o teto no alto, coisas que eu também já sabia, porém às quais eu nunca havia dedicado séria consideração, ou talvez das quais eu me havia esquecido, e que me pareciam, de repente, tão estupefadoras quanto indiscutivelmente verdadeiras. (IONESCO apud ESSLIN, 2018, p. 121).

Note-se que todo o contexto de alienação e deslocamento experienciado ao longo da vida por Ionesco irá tornar-se matéria-prima elementar para seu teatro, que parece operar com base numa permanente *crise nominalista*, como ele mesmo nomeia, deflagrada quando se pronuncia uma palavra comum, como *papel*, e é “como se a palavra desaparecesse” (IONESCO apud ESSLIN, 1998, p. 151). Uma verdadeira *tragédia da linguagem*, evidenciada logo nas primeiras anti-peças *A cantora careca* e *A lição*, cujos conflitos a guiar as respectivas tramas surgem justamente de questões envolvendo a identidade e a nomenclatura das coisas, seja no *plot* do casal que chega à conclusão de que são casados quando deduzem serem pais da mesma garota e viverem na mesma casa⁷², como na primeira; ou do professor que ensina que não se pode ter certeza de nada nesse mundo⁷³, como na segunda.

É nesse ponto que talvez pudesse residir o cerne da preocupação de Tynan com o futuro do teatro realista: “se nomes e palavras são significantes arbitrários, como podemos saber o que é verdade, o que é real?”⁷⁴ (CHAFEE, 2012, p. 181). O que os *axiomas elementares* do manual de inglês revelam para Ionesco, ao serem transcritos, é uma qualidade de gradual esfacelamento da linguagem e de esvaziamento da comunicação entre os seres humanos, que será esgarçada até o limite pelo dramaturgo no decorrer de sua produção, denunciando o abismo existente entre linguagem e realidade.

Em *O rinoceronte*, o autor, afeito a metalinguagens do tipo: “Você conhece o teatro de vanguarda de que todo mundo fala? Já viu as peças de Ionesco? [...] Então aproveite, estão encenando uma neste momento.” (2015, p. 34), povoa o discurso de um dos personagens secundários, o Lógico, com o recurso do silogismo, cuja relação entre as proposições principal e secundária é intencionalmente distorcida para conduzir a uma série de *non sequiturs*, que ao mesmo tempo denunciam a irracionalidade das correntes ideológicas em geral e reforçam o humor *nonsense* característico de Ionesco. Também ajudam a sustentar a atmosfera kafkiana instaurada pelo absurdo da premissa, que consiste na transformação de pessoas comuns em rinocerontes – espécie de *A metamorfose* às avessas, em que todos os personagens sucumbem à transformação em rinocerontes, com exceção do protagonista, único a resistir estoicamente. Ao lançar mão do recurso dos silogismos, Ionesco outra vez permite à sua criação impregnar-se de material extraído de sua própria vida pessoal, na medida em que o personagem Lógico é

⁷² “Then, dear lady, I believe that there can be no doubt about it, we have seen each other before and you are my own wife... Elizabeth, I have found you again!” (IONESCO, 1958, p. 18). Tradução nossa.

⁷³ “We can’t be sure of anything, young lady, in this world.” (IONESCO, 1958, p. 48). Tradução nossa.

⁷⁴ “If names and words are arbitrary signifiers, how are we to know what is true, what is real?” Tradução nossa.

ao mesmo tempo homenagem e sátira ao compatriota Emil Cioran, também escritor francófono e autor da obra de referência *Sylogismes d'amertume*, ex-amigo dos tempos de faculdade com quem viria a romper os laços de amizade assim que Cioran aderisse ao Fascismo.

Outro aspecto curioso quanto ao (mau) uso da linguagem na peça se dá com relação ao título, evidenciado na célebre falha de comunicação entre Ionesco e seus editores, os quais, segundo Esslin (2018, p. 155), teriam se equivocado ao nomear a peça com artigo definido: *Le Rhinocéros*, e não apenas *Rhinocéros* (em francês, a grafia do vocábulo *rinoceronte*, tanto no singular quanto no plural, é idêntica). O desagrado do autor com o equívoco encontra mais de uma explicação: se por um lado os editores, com isso, ignoravam que “[n]a era moderna de produção de massa, poucos dramaturgos expressaram tão veementemente a noção de impessoalidade e intercambialidade da personagem”⁷⁵ quanto Ionesco (STOKES, 1978, p. 58), por outro, esqueciam do que preconizou Bergson, que “[a] personagem cômica é um *tipo*. [...] Pintar caracteres, ou seja, tipos gerais, eis o objeto da alta comédia” (2018, p. 102), hipótese que, para o teórico francês, restaria demonstrada no título de grandes comédias como *O avaro*, *O misantropo* e *O jogador*. Sob o risco de soar repetitivo, Ionesco enfatiza: “Tudo o que posso dizer é que *Rhinocéros* é o título da minha peça, *Rhinocéros*. E que minha peça *Rhinocéros* é sobre um monte de rinocerontes [...]”⁷⁶ (1964, p. 201).

Na tentativa de mapear as intencionalidades que moveram Ionesco na composição de sua obra máxima, constatamos que a versão por ele narrada em *Notes et contre-notes* atribuindo sua inspiração criativa ao relato de Denis Rougemont é, sem dúvida, a mais amplamente difundida e aceita – talvez por seu caráter pitoresco, dir-se-ia até mesmo cinematográfico, já que a descrição da cena é rica em elementos visuais e opera numa tensão crescente até atingir o clímax, lembrando-nos do postulado de Kamper de que toda imagem é, em princípio, sexual (MARCONDES FILHO, 2016, p. 91). A confissão de Ionesco não deixa dúvidas: “*O rinoceronte* é certamente uma peça anti-nazista [...]”. E a reação arrebatadora à estreia mundial da peça pela plateia alemã, que lotou a Düsseldorf Schauspielhaus no primeiro dia de novembro de 1959 e rendeu-lhe dez minutos de ovação ao cair do pano⁷⁷, parece sacramentar a intenção do autor romeno de criticar os intelectuais que apoiaram Adolf Hitler em sua cruzada totalitária, da qual Ionesco havia sido testemunha ocular quando da invasão da França pelas tropas nazistas

⁷⁵ “In the modern era of mass production, few playwrights have so vehemently expressed the notion of impersonality and interchangeability of character.” Tradução nossa.

⁷⁶ “All I can tell you is that *Rhinoceros* is the title of my play, *Rhinoceros*. And that my play, *Rhinoceros*, is about a lot of rhinoceroses [...]” Tradução nossa.

⁷⁷ “A capacity audience gave Eugene Ionesco a tenminute ovation here last night after the world premiere of his new play, ‘*The Rhinoceros*’.” Disponível em: <https://www.nytimes.com/1959/11/02/archives/drama-by-ionesco-opens-in-germany-playwright-gets-ovation-after.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

em 1940. Na já mencionada entrevista à Radio-Canada, disse Ionesco sobre *O rinoceronte*: “Essa peça serve como um tribunal para intelectuais. Eles são os culpados pela ascensão do Nazismo” (informação verbal)⁷⁸. A carapuça servira à perfeição, tendo a plateia em Dusseldorf imediatamente reconhecido “os argumentos utilizados pelos personagens que precisam seguir a nova tendência como os mesmos que haviam ouvido – ou usado – na época em que o povo alemão não conseguiu resistir à tentativa de Hitler” (ESSLIN, 2018, p. 157). Até mesmo o verde da pele dos rinocerontes seria uma alusão à cor do uniforme nazista (QUINNEY, 2007, p. 47).

Provocador que era, soa igualmente plausível a suposição de Zora Seljan de que *O rinoceronte* tenha surgido como resposta de Ionesco aos críticos que depreciavam seu teatro. Cabe lembrar que, entre os ataques mais contumazes que costumavam lhe ser dirigidos, ainda na fase em que escrevia anti-peças de um ato só, constava aquele já repisado de que suas obras não transmitiam qualquer mensagem. Ao que Ionesco contra argumentava:

Mas trazer mensagens ao mundo, querer dirigir seus destinos, salvá-lo, isto é tarefa de fundadores de religiões, de moralistas ou de políticos. [...] Um dramaturgo apenas escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática [...] Uma peça ideológica não pode passar da vulgarização de uma ideologia. (apud ESSLIN, 2018, p. 114).

Nesse sentido, *O rinoceronte* representa um ponto de inflexão na carreira do dramaturgo, pois, em comparação à sua extensa obra pregressa, ela consolida a estruturação da narrativa em três atos (formato que anteriormente aparece apenas em *Amadeu, ou como se livrar da coisa*, de 1954, e *Assassino sem recompensa*, de 1957), além de carregar, invariavelmente, uma clara mensagem política, direcionada não apenas a ideologias e regimes totalitários, mas principalmente àqueles que, à época, sob o verniz da intelectualidade, pavimentaram o caminho e oportunizaram a escalada ao poder por ditadores como Hitler. Todavia, se por um lado as críticas podem ter representado substancial contraponto para que Ionesco aprimorasse sua escrita e elevasse seu teatro a um patamar que jamais havia ocupado antes, por outro há que se registrar sua frustração com a reação dos críticos, depois da estreia: “Eles me bateram por escrever peças sem uma mensagem. Perfeitamente compreensível. Mas quando escrevi uma peça com uma mensagem, eles me repreenderam porque a mensagem os atacou”⁷⁹ (informação verbal).

⁷⁸ “This play serves as a trial for intellectuals. They’re to blame for the rise of Nazism.” Tradução nossa.

⁷⁹ “They knocked me for writing plays without a message. Perfectly understandable. But when I wrote a play with a message, they scolded me because the message attacked them.” Entrevista cedida a Judith Jasmin, 1961.

Anos depois de publicar *Notes et contre-notes*, atribuindo ao relato de Rougemont a inspiração para *O rinoceronte*, Ionesco revisita um diário pessoal que havia escrito por volta de 1940 (há mais de duas décadas, portanto), com o fito de elaborar sua autobiografia, *Present past, past present*, em cujas primeiras páginas vaticina: “É curioso: as memórias escurecem assim como as pinturas!” (1998, p. 9). De fato: se por um lado as páginas do diário não trazem qualquer menção à Rougemont, por outro fica claro que as ideias iniciais de Ionesco para a peça estavam antes relacionadas ao terror e opressão impostos não pelo nazismo de Hitler, mas pelo fascismo e antissemitismo de Corneliu Zelea Codreanu e sua Guarda de Ferro, na Romênia, que desde muito antes da guerra já cooptava amigos e conhecidos do escritor para integrar suas fileiras, fazendo-os ceder à ideologia totalitária assim como as personagens do drama haveriam, mais tarde, de ceder à epidemia de rinocerite:

Todos os meus amigos antifascistas tornaram-se fascistas absolutamente fanáticos porque no início eles cederam em um pequeno detalhe. Estou bem familiarizado com este fenômeno: o período de incubação começou; estes são os primeiros sintomas. Eles levam de três semanas a dois meses para se tornarem parte do sistema. Todos eles começam assim. Às vezes, eles nem precisam abrir a boca para eu perceber que mudaram. Um silêncio cheio de significado, um sorriso, me fazem perceber que algo irremediável aconteceu. Que eles foram pegos. A expressão em seu rosto muda. Há uma certa luz em seus olhos. Todos eles têm uma desculpa: pureza. Mas o que há por trás dessa pureza? Pureza é uma farsa. (*Hoje, em 1967, diríamos que a pureza é um “mito”, e que esse mito deve ser “desmistificado”*).⁸⁰ (IONESCO, 2018, p. 80)

O *pequeno detalhe* a que Ionesco alude como sendo a brecha para a instalação do vírus fascista é o forte sentimento de antissemitismo, muito presente na população romena nas primeiras décadas do século XX, que afetava desde camponeses e trabalhadores insatisfeitos até intelectuais e futuros líderes acadêmicos (QUINNEY, 2007, pp. 39-40). A ênfase da peça nessa questão, portanto, aponta para o persistente desdém de Ionesco pelas pretensões de superioridade racial do Fascismo, que no texto são ironizadas no inesgotável debate sobre a procedência dos rinocerontes (se asiáticos ou africanos) e simbolizadas na imagem dos cornos,

⁸⁰ “All my anti-Fascist friends have become absolute, fanatic Fascists because in the beginning they gave in on one little detail. I am well acquainted with this phenomenon: the incubation period has begun; these are the first symptoms. It takes them between three weeks and two months to become part of the system. They all begin like that. Sometimes they don't even have to open their mouths for me to realize that they've changed. A silence full of meaning, a smile, make me realize that something irremediable has happened. That they have been caught. The expression on their face changes. There's a certain light in their eyes. They all have an excuse: purity. But what is there behind this purity? Purity is a hoax. (Today, in 1967, we would say that purity is a 'myth', and that this myth ought to be 'demystified.'”) (IONESCO, 2018, p. 80). Tradução nossa.

que na época da Ocupação nazista na França eram frequentemente associados aos judeus para caracterizá-los como figuras demoníacas (QUINNEY, 2007, p. 44-45).

A cronologia do texto autobiográfico de Ionesco não obedece a uma lógica pré-estabelecida, e é marcado por essas intervenções do autor que vêm entre parênteses, comentando no tempo presente (de quando organizou suas memórias, ou seja, em 1967), atualizando ou corrigindo determinadas informações, fruto de sua mudança na forma de encarar o mundo, bem como de uma profunda decepção com a intelectualidade de seu tempo, tanto aquela orientada politicamente à direita – “Não foram os intelectuais os inventores do nazismo?”⁸¹, questiona (IONESCO, 1964, p. 210) – quanto à esquerda (representada pelos apoiadores do socialismo soviético durante a Guerra Fria): “Em 1936, a esquerda representava liberdade, humanismo, generosidade. [...] a tirania hoje vem da esquerda. E hoje vemos que os mesmos intelectuais ou seus filhos que um dia foram progressistas de direita se tornaram progressistas de esquerda, isto é, antiprogressistas.”⁸² (IONESCO, 1998, p. 188). A crítica anteriormente dirigida ao fascismo da Guarda de Ferro agora se aplicava ao marxismo e seus seguidores, pontuando a descrença do dramaturgo na política e, por extensão, no teatro político, cujo maior expoente era Bertolt Brecht, a quem antagonizava conceitualmente:

Não gosto de Brecht só porque ele é didático e ideológico. Ele não é primitivo, ele é elementar. Ele não é simples, ele é simplista. Ele não nos dá material para reflexão, ele mesmo é o reflexo e a ilustração de uma ideologia, não me ensina nada, é uma repetição inútil.⁸³ (IONESCO, 1964, p. 134).

Outro exemplo de *rinocerização à esquerda* está na caracterização da personagem Dudard, que Ionesco admitiu ser uma crítica expressa à complacência do filósofo Sartre e seu fracasso em denunciar Stalin e a violência assassina dos gulags⁸⁴ na ex-União Soviética, atitude que o dramaturgo considerava, na melhor das hipóteses, irresponsável, e, na pior, criminosa (QUINNEY, 2007, p. 46).

⁸¹ “*Is it not the intellectuals who are the inventors of Nazism?*” Tradução nossa.

⁸² “*In 1936 the left represented freedom, humanism, generosity. [...] Tyranny today comes from the left. And today we see that the same intellectuals or their sons who were once rightist progressivists have become leftist progressivists, that is to say antiprogressivists.*” Tradução nossa.

⁸³ “*I dislike Brecht just because he is didactic and ideological. He is not primitive, he is elementary. He is not simple, he is simplistic. He does not give us matter for thought, he is himself the reflection and illustration of an ideology, he teaches me nothing, he is useless repetition.*” Tradução nossa.

⁸⁴ Gulag é a sigla em russo para *Administração Central dos Campos*, que eram campos de trabalho forçado, criados após a Revolução de 1917 para abrigar criminosos e inimigos do Estado em condições subumanas. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-eram-os-gulags/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

No entanto, independente das tintas ideológicas – ou ainda, anti-ideológicas – com as quais se queira pintar *O rinoceronte*, a análise das notas extraídas do velho diário de Ionesco revelam que o fulcro da peça jamais deixou de ser a problemática da linguagem:

Imagine que numa bela manhã você descobre que os rinocerontes tomaram o poder. Eles têm uma ética de rinoceronte, uma filosofia de rinoceronte, um universo de rinoceronte. O novo mestre da cidade é um rinoceronte que usa as mesmas palavras que você, mas não é a mesma língua. As palavras têm um significado diferente para ele. Como poderemos algum dia nos entender? (*Não. Na verdade, os rinocerontes desviaram deliberadamente o significado das palavras, que é o mesmo para eles, que eles entendem, mas que corromperam para fins de propaganda. Não é um novo tipo de pensamento, nem uma nova linguagem, mas uma inteligente manipulação de termos para criar confusão nas mentes de seus adversários, ou para colocar os indecisos do seu lado.*)⁸⁵ (IONESCO, 1998, p. 67-68)

A redescoberta dessas anotações surpreende o próprio Ionesco e o leva a confessar: “Estou surpreso em ver como isso se assemelha à minha peça *O rinoceronte*. Esta é a verdadeira origem desta peça. Só muito recentemente, quando voltei às páginas do meu antigo diário, vi que os tinha chamado de rinoceronte, algo que tinha esquecido por completo [...]”⁸⁶ (1998, p. 118). Longe de colocar um ponto final na indagação sobre quais teriam sido as reais inspirações do romeno ao criar sua peça mais conhecida, essa aparente contradição que emerge das páginas de suas memórias apenas revela a complexidade do processo de se considerar a autoralidade no estudo da criação e recepção das obras de arte. E admite a possibilidade de também aceitarmos como válidas as intenções não expressamente assumidas ou verbalizadas pelos artistas, como aquelas que conseguimos depreender a partir da análise do contexto histórico e social em que se encontravam inseridos.

Outro ponto de intersecção entre as inquietantes recordações de Ionesco durante a Ocupação nazista na França e a caracterização do personagem Bérenger é a relação de ambos com o álcool por um viés de escapismo, espécie de válvula de descompressão através da qual seria possível vencer o medo e fugir à opressiva realidade imposta pela Guerra: “[t]odo esse

⁸⁵ “Imagine that one fine morning you discover that rhinoceroses have taken power. They have a rhinoceros ethics, a rhinoceros philosophy, a rhinoceros universe. The new master of the city is a rhinoceros who uses the same words as you and yet it is not the same language. The words have a different meaning for him. How can we ever understand each other? (No. In fact, rhinoceroses have deliberately diverted the meaning of words, which is the same for them, which they understand but which they corrupted for propaganda purposes. It is not a new sort of thought, not a new language, but a clever manipulation of terms so as to create confusion in the minds of their adversaries, or to get those who are undecided on their side.)”. Tradução nossa.

⁸⁶ “I am astonished to see how this resembles my play *Rhinoceros*. This is the real origin of this play. It was only very recently, when I went back to the pages of my old journal, that I saw that I had called them rhinoceroses, something that I had entirely forgotten [...]” Tradução nossa.

nojo também, e essa dor indescritível, e todo esse medo – e os abismos estrelados que me encham de angústia... Tudo isso pode ser afogado esta noite em um copo de álcool.”⁸⁷ (IONESCO, 1998, p. 184). Ao passo em que seu alter ego dramático, Bérenger, elabora: “Não gosto muito de álcool. No entanto, se não bebo, não me sinto bem. É como se eu tivesse medo... então, bebo para não ter mais medo.” (IONESCO, 2015, p. 28).

No primeiro ato da peça, o trecho que mostra o rompimento entre os amigos Bérenger e Jean, depois de acalorada discussão em um café, nos permite traçar outro paralelo com eventos autobiográficos narrados por Ionesco, como o ponto final que ele coloca na relação com o próprio pai, que era um intelectual de direita, durante um almoço:

Lembro-me da última frase que disse a ele: “É melhor estar do lado dos judeus do que ser um idiota estúpido. Meus cumprimentos, senhor.” Ele me olhou com um sorriso dolorido e disse: “Tudo bem, tudo bem”, e nunca mais o vi.⁸⁸ (IONESCO, 1998, p. 18-19).

Seria o caso então de voltarmos à *controverse londonienne*, que contou com a ilustre participação do cineasta norte-americano Orson Welles. Uma semana após a réplica de Ionesco a Tynan, no mesmo *Observer*, Welles sai em defesa do dramaturgo, de quem se declara admirador, porém não a ponto de cultuá-lo – atacando com isso o exagero do crítico ao associá-lo à figura de um messias. Por outro lado, fustiga a neutralidade defendida por Ionesco – e não a política – como senado a verdadeira inimiga da arte, relembrando-o que:

[...] a neutralidade é também uma posição política, cujas consequências práticas foram meditadas por muitos dos colegas do Sr. Ionesco, na única torre de marfim verdadeiramente impermeável que nosso século foi capaz de erguer – o campo de concentração. (WELLES apud PEREIRA, 2014, p. 83).

Tentemos imaginar o impacto que tais palavras podem ter causado no espírito de Ionesco, que sabemos crítico fervoroso do antissemitismo nazista. Até que ponto essa provocação de um dos artistas mais respeitados de sua época pode ter contribuído para o teatro de Ionesco transcender o niilismo de sua produção anterior, não há como saber ao certo. Mas fato é que *O rinoceronte* representa um ponto de inflexão na obra do dramaturgo e, em

⁸⁷ “All this disgust too, and this indescribable pain, and all this fear - and the starry abysses that fill me with anguish... All this can be drowned tonight in a glass of alcohol.” Tradução nossa.

⁸⁸ “I remember the last sentence I ever said to him: ‘It is better to be on the side of the jews than to be a stupid idiot. My regards to you, sir.’ He looked at me with a painful smile and said: ‘All right, all right’, and I never saw him again.” Tradução nossa.

reviravolta digna de filme, o próprio Welles tomara parte no sucesso mundial da peça, dois anos mais tarde, ainda que não da forma como havia inicialmente projetado.

Em fins da década de 1950, Orson Welles rivalizava com Sir Laurence Olivier pelo título de maior intérprete vivo de Shakespeare, um de cada lado do Atlântico. E não apenas nos palcos, mas também no cinema, havendo ambos alcançado glória e reconhecimento àquela altura, tanto como intérpretes, quanto como diretores: Olivier fora indicado ao Oscar de melhor ator por *Henrique 5º* (1944) e *Ricardo III* (1955), mas vencera com *Hamlet* (1948), que lhe dera outras três estatuetas, incluindo a de melhor filme; já Welles havia dirigido e protagonizado *Macbeth – Reinado de sangue* (1948) e *Otelo* (1951), retumbante fracasso de público, porém vencedor do Grande Prêmio no Festival de Cannes. Embora já houvessem contracenado juntos, havia muito que Welles ansiava pela oportunidade de dirigir Olivier, e ela surgiria quando o dramaturgo e roteirista Wolf Mankowitz o convidasse para comandar a *première* londrina de *O rinoceronte*, algo que o deixou muito entusiasmado – à princípio. Welles imaginava poder superar o grande sucesso da montagem alemã de Karl-Heinz Stroux, em Dusseldorf, e a de Jean-Louis Barrault, no Teatro Odéon, em Paris. Porém, segundo a biógrafa Barbara Leaming, quanto mais se dedicava ao trabalho de dirigir e desenhar os cenários da peça, transpostos para a Inglaterra, menos simpatia Welles sentia pelo texto de Ionesco:

“É uma peça terrível”, diz Orson. “Eu a odeio, mas queria fazê-la por causa de Larry [Laurence Olivier].” [...] Quanto à oportunidade de ouro de dirigir Olivier, foi a pior decepção de todas. “Ele se comportou muito mal durante o *show*”, diz Orson de Olivier. “Ele é sempre muito sinistro e faz coisas estranhas. A maneira como ele me pegou nisso foi seguir todas as minhas instruções como um perfeito soldado, nunca discuti-las, e sempre executá-las – eu dei a ele algumas coisas maravilhosas para fazer, devo dizer – e ele chamou cada ator no canto e lhes disse que eu os estava dirigindo mal.” Orson explica a estratégia de Olivier assim: “Em vez de dificultar para mim dirigi-lo, ele tornou quase impossível para mim dirigir o elenco. Eles saíam em pequenos grupos e tinham pequenos ensaios silenciosos sem ter nada a ver comigo. [...] Ele me disse para ficar em casa, e eu fiquei! Eu estava tão mal e humilhado que você não pode imaginar. Eu tinha de ir à prova de figurino porque eu tinha desenhado os cenários, e eu precisava supervisioná-los, iluminá-los, e por aí vai.” Depois disso, no entanto, Orson não suportou voltar à peça, que sentia ter-lhe sido arrancada nos ensaios. “Eu nunca mais voltei para a peça”, ele lembra.⁸⁹ (1985, p. 456)

⁸⁹ “*It’s a terrible play*”, says Orson. *I hate it, but I wanted to do it because of Larry [Laurence Olivier].* [...] *As for the golden opportunity to direct Olivier, this was the worst disappointment of all. ‘He behaved terribly during the show’, says Orson of Olivier. ‘He’s always very sinister and does strange things. The way he got me in this was to take all of my directions like a perfect soldier, never argue with them, and always do them – I gave him some wonderful things to do, I must say – and he took every actor aside and told them I was misdirecting them.’ Orson explains Olivier’s strategy thus: ‘Instead of making it hard for me to direct him, he made it almost impossible for me to direct the cast. He got them off in little groups and had little quiet rehearsals having nothing to do with me. [...] He told me to stay home, and I did! I was so humiliated and sick about it that you can’t imagine.*

Por um lado temos declarações divergentes do próprio autor sobre a fagulha que teria disparado o processo criativo da peça, atribuindo-a ora ao nazismo de Hitler, ora ao fascismo de Codreanu. Por outro, há a suposição de que os embates travados com a crítica tenham-no influenciado sub-repticiamente a explorar possibilidades de um teatro político porque apolítico, pela via negativa do absurdo e da falta de lógica. Uma terceira variável – esta de ordem mais pragmática – entra na equação, segundo pesquisa de Viviane Pereira a manuscritos e correspondências armazenadas no Fundo Ionesco, na França, em que o autor revela ter escrito *O rinoceronte* sob encomenda para uma revista literária da qual era colaborador frequente:

Na origem era uma novela. Eu a escrevi em 1957 à pedido de Geneviève Serreau para *les Lettres nouvelles*. ~~Eu procurava um assunto e, não encontrando, eu me volvei, como é sempre o caso, a minhas obsessões pessoais.~~ E eu me lembrei de ter sido atingido ao longo da minha vida pelo que se poderia chamar a corrente de opinião, por sua evolução rápida, sua força de contágio, que é a de uma verdadeira epidemia [...] (IONESCO apud PEREIRA, 2014, p. 275, correção do autor).

O rinoceronte é uma das cinco peças que Ionesco elaborou em forma de conto antes de dar-lhes a forma dramática definitiva. Diante disso, convém observar as múltiplas intertextualidades envolvidas em sua adaptação – terminologia aqui entendida segundo a formulação de Linda Hutcheon, que a encara duplamente “como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)” (2013, p. 47) –, cujo fio supostamente começa nas memórias semiesquecidas do autor e no relato de Denis Rougemont, os quais se desenrolam em literatura nas páginas da *Les Lettres nouvelles*, que por sua vez é convertida em texto dramático, antes de finalmente passar por nova adaptação a cada vez que é montada por uma companhia de teatro diferente – num *mise en abyme* adaptativo que chegou inclusive a virar filme, produzido pela American Film Theatre, como veremos à frente. Inclusive, a consagração internacional de *O rinoceronte* em diferentes países reforça esse entendimento de adaptação como repetição, “porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28): não como adiamento do prazer, mas como prazer em si, que emula a “alegria de uma criança ao ouvir as mesmas canções de ninar ou ao ler os mesmos livros repetidas vezes. Como ritual, esse tipo de repetição traz conforto, um

I had to come for the dress rehearsal because I'd designed the sets, and I had to supervise that, and light it, and so on. ' Afterwards, however, Orson couldn't bear to return to the play, which he felt had been wrested away from him in rehearsal. 'I never went back to the play', he recalls.” Tradução nossa.

entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir.” (HUTCHEON, 2013, p. 158).

A repetição enquanto recurso estilístico – que vimos ser um dispositivo muito utilizado por Ionesco em suas peças – pode ter uma explicação de fundo psicológico, já que remonta à primeira palavra que o autor teria pronunciado, como ele mesmo se recorda:

Um quarto escuro. A lanterna mágica. Alguém (meu pai ou minha mãe) me coloca sentado num banco sozinho, próximo à tela. Há adultos atrás de mim. O chefe de família, um homem com uma grande barba preta, muda as imagens. Há outras crianças comigo nos bancos? Me parece que há. Eu vejo muito claramente uma das imagens projetadas na tela: um garotinho sentado à mesa sobre a qual há um grande gato com a cauda no ar e todo o pelo eriçado. A imagem é tirada da tela. Eu choro: “De novo!” Isso causa certo espanto ao meu redor. Foi essa a primeira palavra que eu falei?⁹⁰ (1998, p. 6)

Se isso aconteceu de fato ou se é apenas a memória de Ionesco a pregar-lhe mais uma peça, vale o registro de que a palavra francesa para *repetição* é *répétition*, também usada como sinônimo de *ensaio*. Do que é lícito deduzir que a noção básica de espetáculo – e de que ele deve continuar, nem que isso signifique um eterno recomeço, como em *A cantora careca* e *A lição* – estava desde muito cedo entranhada no imaginário do artista.

Outra instância em que o elemento da repetição marca presença na obra de Ionesco é a contínua aparição do personagem Bérenger, que faz sua estreia na peça *Assassino sem recompensa*, antes de voltar em *O rinoceronte* – embora menos sombrio e idealista, e mais poético, como aponta Esslin (2018, p. 156) –, e depois em *O pedestre aéreo* e *O rei está morrendo*. Na trama de *O rinoceronte*, Bérenger é o funcionário desajustado de uma editora de livros de direito (mesma ocupação que Ionesco manteve por algum tempo), e está rodeado por colegas a quem o autor endereça sua mordacidade mais viperina, desnudando-lhes contradições e estereótipos, e constituindo-se noutro exemplo prático de como “intenções políticas, estéticas e autobiográficas [...] são frequentemente recuperáveis, e seus traços são visíveis no texto.” (HUTCHEON, 2013, p. 151). Ingrid Chafee constata que os protagonistas de Ionesco “geralmente são escritores que, como seu criador, encontram-se divididos entre dois lares ainda que não pertençam a nenhum, e que se voltam para a escrita na esperança de que ela possa

⁹⁰ “A dark room. The magic lantern. Someone (my father or my mother) sits me down on a little stool by myself, closer to the screen. There are grownups behind me. The head of the household, a man with a big black beard, changes the images. Are there other children next to me on other stools? It seems to me there are. I see very clearly one of the images thrown on the screen: a little boy is sitting at a table on which there is a big cat with its tail in the air and all its fur bristling. The image is taken off the screen. I cry out: ‘Again!’ This causes a certain astonishment round about me. Was this the first word I ever said?” Tradução nossa.

reconstituir um terceiro lugar perdido: o primeiro mundo de que uma criança se lembra.”⁹¹ (2012, p. 73).

Outra importante tonalidade na paleta de Ionesco a que aludimos é o elemento da proliferação, que na saga de Bérenger materializa-se na progressiva multiplicação de rinocerontes pela cidade. No entanto, observando esse aspecto agora pelo prisma da metalinguagem, veremos que os paquidermes de Ionesco – e sua obra de maneira geral – parecem dotados dessa mesma qualidade de multiplicar-se com o passar do tempo. Basta olhar para o exemplo de *A cantora careca*, que detém o recorde de peça mais antiga em exibição na mesma sala de espetáculo, o pequeno Théâtre de la Huchette, em Paris, com a plateia de 92 lugares sempre lotada desde que a peça vem sendo apresentada há 64 anos. Sete anos após a fracassada temporada de estreia que devolvia o dinheiro do ingresso aos espectadores, o obstinado diretor Nicolas Bataille contou com o patrocínio do cineasta Louis Malle para ressuscitar a peça e transformá-la no estrondoso sucesso de público que segue até hoje em cartaz no *quartier latin* – e que, desde então, já superou 17.700 performances, tendo sido visto por mais de dois milhões de espectadores⁹² –, e com isso turbinando a escalada de Ionesco como dramaturgo, que viria a culminar na consagração de *O rinoceronte*, dali a dois anos.

Já nos primeiros anos de vida, este tratado sobre a incomunicabilidade rapidamente se multiplica: é traduzido para as mais diversas línguas e encenado, como vimos, em diferentes continentes, em milhares de performances (na Broadway, o papel de Jean rendeu a Zero Mostel um prêmio Tony, enquanto Bérenger foi interpretado por Eli Wallach, vencedor de um Oscar honorário pelo conjunto da obra). Os rinocerontes também chegam ao Brasil: primeiro pela própria companhia Barrault-Renaud, na temporada itinerante que passou por Rio de Janeiro e São Paulo, e depois – de dezembro de 1961 a março de 1962, no Teatro Federação, na capital paulista – pela Companhia Teatro Cacilda Becker, com direção de Walmor Chagas, que também fazia o papel de Bérenger (antes, Jean Louis Barrault também assumira a dupla função na montagem francesa).

Em artigo extraído do programa da peça e publicado no Correio da Manhã⁹³, Chagas reporta-se ao próprio Ionesco, com quem havia se encontrado em Paris, junto de Cacilda

⁹¹ “*His protagonists are usually writers who, like their creator, find themselves caught between two homes yet belonging to neither, and who turn to writing in the hope that it can reconstitute a third lost place: a child’s remembered first world.*” Tradução nossa.

⁹² THEATRE DE LA HUCHETTE. The Ionesco show. Paris, [2014]. Disponível em: <http://www.theatre-huchette.com/en/the-ionesco-show/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

⁹³ WALMOR Chagas, coloquial, apresentando seu espetáculo Ionesco. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, p. 3, 31 jan. 1962. 2º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/26145. Acesso em: 08 abr. 2022.

Becker, quando da temporada francesa do espetáculo – ocasião em que negociaram-se os direitos de adaptação. Àquela época um diretor ainda inexperiente, e frente ao desafio de adaptar uma peça tão bem sucedida, Chagas revela-se a meio caminho entre a hesitação e a ousadia. Se por um lado confessa ter optado pela simplicidade por causa do palco pequeno, que não permitia um cenário grandioso, por outro mostra-se entusiasmado com a cenografia do arquiteto Joaquim Guedes (estreado na função), os figurinos de Kléber Macedo e as cabeças de rinoceronte (listadas no rol de personagens da peça), produzidas pelo escultor Antônio Garcia: “Os rinocerontes vão andar.” (1962, p. 3). Sobre o elenco (que incluía Jô Soares como Dudard e Lélia Abramo como a Merceeira), admite a dificuldade de encontrar “atores adequados para alguns papéis”. Chagas ainda agradece a Barrault por ter-lhe cedido a trilha sonora da versão francesa e, quanto à direção, diz ter se limitado a transportar o texto (já naquela época a tradução de Luís de Lima) “para a vida da cena, cioso duma completa fidelidade”.

Convém, no entanto, analisar as intenções do diretor, expressas no programa da peça e reproduzidas pelo Correio da Manhã, em contraponto à posterior recepção que dela teve o mesmo crítico, Van Jaía, que antes lhe cedera o espaço de sua coluna no jornal:

Contudo acresce que o visível descuido com que foi montada a peça, (uma cenografia deplorável e insustentável sob qualquer ponto de vista), a direção do próprio Walmor Chagas, inconsistente e destituída de pulso para conter todas as intenções de Ionesco, e um defeito maior: a ausência de Cacilda Becker do elenco que incontestavelmente valorizaria de modo definitivo a personagem de Daisy, sem que isso constituísse uma concessão ao seu excepcional gênio dramático. [...] Sem dúvida que traindo este propósito de uma cenografia exata e intérpretes excelentes, que pretendia o Teatro Cacilda Becker colher com sua versão impressionantemente destituída de méritos? [...] A cenografia de Joaquim Guedes é de teatro de estudante em cidade do interior, visivelmente improvisada e destituída de senso estético, sendo altamente comprometedor para o sucesso da peça. A direção de Walmor Chagas, muito frouxa, fria e sobre o vago, não traduz o impacto da presença dos rinocerontes pela cidade e da “rinocerite” alastradora. Tampouco dá dimensão ao sincopado de alguns diálogos. Isso sem falar na insuficiência do elenco. (1962, p. 3)

Há não mais que dois tímidos acenos a aspectos que Jaía aparentemente julga positivos: a tradução de Luís de Lima, que “procura ser fiel ao texto francês” (a começar pelo título, *Rinocerontes*, sem artigo como defendia Ionesco, e no plural para dar a dimensão de coletividade), e o trecho ao final do segundo quadro, quando os funcionários tiveram de saltar pela janela da repartição porque “o bombeiro estava de férias”, que na visão do crítico foi o instante em que “a direção melhor compreendeu a peça” – é muito provável que estivesse sendo irônico, percepção que por si só já atesta a ocorrência da ironia, uma vez que “toda ironia

acontece intencionalmente, seja a atribuição [de ironia] feita pelo codificador ou pelo decodificador. A interpretação é, em certo sentido, um ato intencional por parte do intérprete.”⁹⁴ (HUTCHEON, 1994, p. 113). Se Jaía começa o texto atestando que o espetáculo fora “encenado com leviandade”, termina concluindo que não passa de “um mal-entendido inteiro ou um compromisso estéril” – registre-se que ao menos teve a sensibilidade de adiar a publicação da crítica devastadora para depois de a temporada da peça já ter se encerrado. Que o crítico conhecia as intenções de Chagas não há dúvida, já que as tinha publicado no jornal. Mas até que ponto elas foram levadas em consideração quando da concepção de sua crítica, só resta especular. Jáia não as menciona de forma expressa, mas elas se revelam subtextualmente, ao contrapormos a confissão do diretor sobre ter enfrentado problemas de *casting* à reprimenda veemente do crítico pela não-escalação de uma atriz do quilate de Cacilda Becker.

Cumprir notar que Walmor Chagas parece ter assistido tanto à versão alemã da peça, dirigida por Stroux e protagonizada por Karl Maria Schley, quanto à francesa, no Odéon, uma vez que compara a sutileza na representação dos rinocerontes de Barrault à “dramática intensidade da metamorfose” apresentada em Dusseldorf – à propósito de buscar a confirmação de Ionesco de que sua crítica não circunscrevia-se apenas ao nazismo:

Barrault, em Paris, fazendo um personagem, iminente ‘rinoceronte’, sair de cena a passo de ganso, levou alguém a concluir que se tratavam dos nazistas, e especialmente da antiga ascensão nazista na Romênia do senhor. Já no espetáculo alemão de Dusseldorf não havia qualquer insinuação a esse propósito, e a dramática intensidade da metamorfose humana em rinoceronte superava qualquer libelo político, era algo trágico, demasiado humano. [...] Não: os rinocerontes não são apenas os nazistas, ou os comunistas, os liberais, os burgueses, os capitalistas: não há no texto qualquer particularização. A rinocerite é epidêmica, ataca a todos êles, ataca a todos nós: é a despersonalização, é a inautenticidade, é a traição ao humano. (1962, p. 3)

O relato de Chagas em certa medida contradita a asserção de Esslin de que o subtexto nazista fora prontamente reconhecido pela plateia alemã, entretanto corrobora a percepção de Quinney de que a alegoria da rinocerite admite uma multiplicidade de interpretações, podendo ser lida como crítica, sim, à ocupação nazista na França, assim como também à intelectualidade de esquerda, à perseguição dos franceses aos argelinos e à juventude romena que se rendeu ao fascismo na década de 1930 (2007, p. 50).

⁹⁴ “[...] all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder. Interpretation is, in a sense, an intentional act on the part of the interpreter.” Tradução nossa.

Se por um lado a crítica aponta que havia descompasso estético entre a montagem brasileira da peça e as demais que faziam sucesso mundo afora, por outro Walmor Chagas parecia estar bastante alinhado com o pensamento de Ionesco, ao afirmar que “quando se permite que os chavões políticos, morais, patrióticos, sexuais, [...] determinem a nossa visão de mundo, estamos nos transformando em rinocerontes, somos rinocerontes” (1962, p. 3). A escolha do termo *chavão* se mostra oportuna, posto que remete outra vez à problemática da linguagem: ao povoar os diálogos da peça com platitudes, slogans e frases feitas, as personagens de Ionesco, vão gradualmente perdendo sua capacidade de raciocinar criticamente e, com isso, vão perdendo também sua humanidade.

Sem jamais ter escrito outra peça da magnitude de *Rhinocéros*, Ionesco faleceu em 1994, quando a sociedade começava a engatinhar os primeiros passos rumo à revolução digital audiovisual, tendo ele mesmo se aventurado como ator e diretor de pequenas produções televisivas depois de aposentar a máquina de escrever (sua última peça foi *O homem das malas*, de 1977). Sua influência, no entanto, continuou a multiplicar-se mundo afora nos mais diferentes contextos, alcançado a proeza de comunicar o incomunicável e constituindo-se no que Ionesco reputava ser a verdadeira essência da obra de arte: “expressão de uma realidade incomunicável que tenta se comunicar – e que por vezes pode ser comunicada. Esse é seu paradoxo e sua verdade.” (IONESCO apud ESSLIN, 2018, p. 114-115). Conforme preconiza Hutcheon (2013, p. 54), diferentes contextos para os quais determinada obra é transportada podem implicar em mudanças radicais na forma como ela é recebida e interpretada, seja ideológica ou literalmente, e é isso que veremos a seguir, quando mais de quarenta anos depois da estreia na Alemanha, o libelo antitotalitário de Ionesco atravessa o Atlântico e cai nas mãos de um grupo de estudantes universitários de teatro em Brasília, antes de se tornar uma saga autoral que resiste há quase duas décadas.

3.1.2 O rinoceronte do Tucan

[...] estava num trabalho que era compreendido no Chile, em Buenos Aires, no Brasil, essencialmente latino. E que de repente você via esse mesmo trabalho realizado de uma maneira absolutamente diferente na Alemanha ou nos Estados Unidos. Com soluções totalmente diferentes e que tinha a ver com uma realidade que era a realidade que você tinha. Não é o mesmo ser norteamericano – e viver em Nova Iorque – que ser montevideano e viver em Montevidéu. Não é a mesma coisa. Não é a mesma realidade não pode ser nunca o mesmo resultado estético. Então, você tinha eliminado tudo que era adorno, não tinha mais luxo, você não tinha mais nada, você só tinha a realidade do cara que trabalha, do ator, do dançarino-ator. (RODAS, 2019, p. 151)

No início dos anos 1960, enquanto a fama mundial de Ionesco ia bater no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, o jovem ator uruguaio Hugo Rodas aprendia a rezar no cânone do *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski (na escola do Teatro Circular e depois no El Galpón, ambos em Montevidéu), e se aventurava nos primeiros trabalhos autorais, que já misturavam teatro e dança. Duas faculdades que iria aprimorar mais tarde na parceria amorosa e artística com a bailarina Graciela Figueiroa, egressa da Juilliard School, por quem a estética de Rodas haveria de ser sensivelmente influenciada. Uma das colaborações da dupla foi o trabalho *Los 45*, uma coreografia com quarenta e cinco movimentos inspirados em artes marciais como tai chi chuan e caratê, que aconteceu de ser filmada no Museu de Arte Contemporânea, em Santiago, no Chile, no início dos anos 1970. Sobre a experiência de assistir à projeção da coreografia, Hugo revela:

[...] 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. (2020, p. 290)

A epifania criativa de Hugo e Graciela denuncia a íntima relação que a estética rodiana irá manter desde sempre com a sétima arte, enquanto remete à cena do mergulhador emergindo de dentro d'água e subindo para a prancha com as pernas para cima, usada por Münsterberg para demonstrar que, no cinema, “todo sonho se torna real” (2002, p. 61) – em ambos os casos,

bastou ao cinegrafista rebobinar o filme⁹⁵. Maravilhas que para a câmera não são difíceis de alcançar, mas que jamais se podem igualar no palco: se no cinema, um mágico pode quebrar uma série de ovos e de dentro deles tirar minúsculas fadas que dançam na palma de sua mão graças a truques de filmagem, no teatro, todo jogo de fadas é desajeitado e dificilmente capaz de criar uma ilusão (MÜNSTERBERG, 2002, p. 60-61)⁹⁶.

Esse antagonismo entre as possibilidades da tela *versus* as limitações do palco é chave para compreender a essência do teatro de Hugo Rodas. Alude às indagações que propôs Grotowski na primeira fase de seu trabalho, quando ainda atuava como encenador⁹⁷: “O que é o teatro? O que tem ele de único? Que pode fazer, que o filme e a televisão não podem? Dois conceitos concretos cristalizaram-se: o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão.” (1992, p. 16). Dois conceitos profundamente enraizados na paleta do ator-diretor uruguaio, que por outro lado atribui à sétima arte o peso de ter despertado sua vontade em fazer teatro: “Eu sempre digo que meus mestres no teatro são diretores de cinema. Adoro Truffaut. Meus tempos, todo o meu trabalho de tempo e diferentes acelerações, tudo é cinema” (informação verbal)⁹⁸. Veremos, todavia, que essa identificação da estética rodiana com o cinema se dá antes no plano da dissecação do movimento (e de como esse dispositivo pode ser eficientemente transposto da máquina para o corpo do ator), do que na tentativa – via de regra infrutífera – de emprestar ao palco a vocação ilusionista da tela grande.

Desde criança, o estatuto da imagem em movimento já fascinava o pequeno Hugo Rodas, que assistia a filmes da Disney e musicais americanos no cinema, e depois, com obstinação, treinava em casa as cenas e coreografias dos filmes em frente ao 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

⁹⁵ *The divers jump, feet first, out of the water to the springboard. It looks magical, and yet the cameraman has simply to reverse his film and to run it from the end to the beginning of the action. Every dream becomes real [...]* Tradução nossa.

⁹⁶ “*We see how the magician breaks one egg after another and takes out of each egg a little fairy and puts one after another on his hand where they begin to dance a minuet. No theater could ever try to match such wonders, but for the camera they are not difficult; the little dancers were simply at a much further distance from the camera and, therefore, appeared in their Lilliputian size. Rich artistic effects have been secured, and, while on the stage every fairy play is clumsy and hardly able to create an illusion, in the film we really see the man transformed into a beast and the flower into a girl.*” Tradução nossa.

⁹⁷ Grotowski dividiu seu trabalho em quatro fases distintas: o *teatro dos espetáculos* (fase que se encerra quando ele abandona os palcos para se dedicar aos estudos), o *parateatro*, o *Teatro das Fontes* e a *arte como veículo*. Especialistas citam ainda a fase do *Objective Drama*, período em que trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine. (LIMA, 2013, p. 19).

⁹⁸ Em depoimento ao documentário *Palco dos Sonhos* (2006), dirigido por Isabel Fleck e Marina Simon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3AYDDPUscPM&feature=youtu.be>. Acesso em: 08 abr. 2022.

a Carmen Miranda [...] eu não parava. E eu não paro até o dia de hoje. (RODAS, 2021, p. 452)

A técnica intuitiva do garoto de Juan Lacaze – cidade uruguaia em que nasceu aos 27 de maio de 1937 – encontraria eco no corolário do *Teatro Pobre* grotowskiano com que tomaria contato só muitos anos mais tarde:

“A composição de uma expressão facial fixa, através do uso dos próprios músculos do ator e dos seus impulsos interiores, atinge o efeito de uma transubstanciação notavelmente teatral, enquanto a máscara preparada pelo maquilador é apenas um truque.” (GROTOWSKI, 1992, p. 18).

Aqui aponta-se outra vez para uma noção de teatro que trabalha com a matéria-prima elementar do ator – seus músculos –, em oposição ao que é supérfluo (como a maquiagem) e não passa de ilusão.

Em 1975, Hugo acompanha Graciela numa apresentação do Festival de Inverno de Ouro Preto e aproveita para estabelecer-se no Brasil, escapando ao momento de maior repressão política que vivia o Uruguai naquela época. Vem a dar aulas de dança, primeiro em Salvador, depois em Brasília, onde se instala em definitivo a pedido dos artistas que havia conhecido. No ano seguinte é convidado a dirigir *João sem nome* junto com Dimer Monteiro, a quem depois se juntam Guilherme Reis, Iara Pietricovsky, Johanne Madsen e outros, para formarem o Pitú, primeira agrupação de Hugo Rodas no Brasil. Já um dos primeiros espetáculos do repertório da companhia, *Os saltimbancos* (1977), torna-se o maior sucesso não só da carreira da trupe, como da história do teatro candango até aquele momento, quiçá até hoje: “Colocávamos setecentas pessoas no [Teatro] Galpãozinho. [...] Tinha uma fila desde a porta do Galpãozinho que dava a volta em toda a 508 [Sul], entrava pela rua até a bilheteria. Chegamos chorando ao teatro.” (RODAS apud CORADESQUI, 2012, p. 203-204).

Na década de 1980, o diretor retira-se para uma residência artística em São Paulo e trabalha com nomes do primeiro escalão da cena brasileira, como José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, e mais tarde Antônio Abujamra. Quando de seu retorno à Brasília, o vínculo com a cidade se consolida a partir do ingresso no quadro de professores do recém-inaugurado Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 1990. Assume as cadeiras de *OBAC 2 – Oficina Básica de Artes Cênicas* e de *Interpretação 4* (disciplinas práticas da grade curricular do segundo e sétimo semestres, respectivamente), que lhe ofereciam “o tempo todo material novo” (CORADESQUI, 2021, 207). Vê sua produção revigorada pela injeção de sangue jovem – “É como se fosse uma corrente sangüínea. Graças às novas cabeças, a minha

permanece funcionando” (RODAS apud SANTOS, 2005) – e pela fundação do grupo Tucan (Teatro Universitário Candango), uma articulação de Rodas com os professores Sílvia Davini, Lúcia Sander, Ana Vicentini e Fernando Villar: “O Tucan, esse sim, uma espécie de plataforma entre a universidade e o mercado, entre as salas de aula e as bilheterias, abrigava os espetáculos que surgiam como experimentações dentro de disciplinas da UnB [...]” (CORADESQUI, 2012, p. 66). Sem uma composição específica (já que era renovado a cada semestre pelos calouros que ingressavam e pelos recém-formados que se despediam), na prática o Tucan funcionava mais como um selo de qualidade do que propriamente uma companhia de teatro nos moldes tradicionais: uma chancela da Universidade, que por sua vez proporcionava infraestrutura mínima para os espetáculos se desenvolverem, quer disponibilizando salas de ensaio, quer emprestando depósitos para armazenar cenários e figurinos.

Já na virada do milênio, os caminhos de Hugo Rodas se cruzam com os da impetuosa aluna Rosanna Viegas nas salas de aula da UnB: “Eu dormia, porque eu estava sempre de ressaca em *OBAC 2*, e ele nem mexia comigo porque ele falava ‘essa aí é louca mesmo, então deixa’. Mas em *Interpretação 4* foi meu encontro verdadeiro com Hugo Rodas, fortíssimo [...]” (informação verbal)⁹⁹. Na mesma entrevista, ela recorda o contexto que cercou a escolha do texto a ser apresentado pela turma no final do ano de 2003, no Cometa Cenas, festival semestral de espetáculos produzidos no âmbito do Departamento de Artes Cênicas:

O semestre começou, só que eu não estava em Brasília, nem a Caísa Tibúrcio. A gente tava em Curitiba fazendo o *Presépio de Hilariedades Humanas*, a gente foi super bem no FRINGE [Festival de Curitiba], estava voltando pra Brasília super metidas, aí chegamos numa disciplina que era de dez mulheres e um homem só, que era o Alexandre [Cerqueira]; eram onze pessoas na turma e só um homem. E aí, o Hugo com o Marcus Mota estavam querendo que a gente montasse *Yerma*. Só que eu e Caísa estávamos chegando, já estava assim com duas semanas de aula, e a gente: “*Yerma*?! Falar de mulher grávida? Ah não!” (gargalha) A gente não tava muito disponível não. [...] Aí eu sei que quando o Hugo chegou a gente deu essa notícia de que não queria montar *Yerma*, a gente queria montar *O rinoceronte*. E o Hugo gostou. (informação verbal).¹⁰⁰

Rodas não se recorda da disputa entre *O rinoceronte* e *Yerma*, mas confirma o contexto de empoderamento feminino que cercou essa escolha: “O assunto era que não era realmente buscar uma peça para mulheres. Senão era que de repente as mulheres tomassem esse poder também.” (2021a, p. 450). Segundo o diretor, o desejo de montar o clássico do Absurdo já lhe

⁹⁹ Em entrevista cedida à Juliana Drummond, parte do projeto *Desata na Rede*. <https://youtu.be/tEqdOesmYTI?t=307>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁰⁰ Idem.

acompanhava desde a juventude: “Eu sempre prometi em Montevideu que alguma vez eu dirigiria determinadas peças, como *O rinoceronte* [...]” (RODAS, 2021b, p. 309).

Há que se fazer aqui um parênteses para registrar que existe uma faceta de Hugo Rodas geralmente oculta ao público, porém velha conhecida dos discípulos que já passaram por seu crivo, a ponto de constituir-se, entre eles, verdadeira mítica: o temperamento instável do mestre, que, muitas vezes, acaba por direcionar e até mesmo condicionar o processo criativo do grupo. Ele próprio admite: “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?” (2019, p. 136). Pelo que esta pesquisa pode acompanhar em sua saída a campo, a dinâmica relacional entre Hugo e o grupo costuma ser pautada tanto pela abertura que o elenco têm para sugerir e propor novas possibilidades criativas, quanto pela forte noção de hierarquia de que o diretor se vale para dar a palavra final sobre eventuais discordâncias.

Ante o exposto, se o relato da atriz Rosanna Viegas dá a entender que teria sido fácil convencer o diretor a descartar a tragédia de García Lorca em detrimento da farsa de Ionesco, não foi sem certa negociação que isso aconteceu, pois ele objetou quanto ao elenco quase exclusivamente feminino frente ao longo rol de personagens que a peça demanda. Problema que foi contornado quando se decidiu que os integrantes iriam *coringar*, ou seja, assumiriam diferentes papéis, com a possibilidade de intercambiá-los entre si, conforme exigissem os ensaios.

Mas o fantasma do destempero de Hugo Rodas aparecia como uma constante a pairar sobre os discípulos, que a certa altura já teriam naturalizado esse estado de permanente tensão e atrito com o mestre, como revela Viegas:

Uma dedicação e uma fome que a gente tinha de fazer essa locomotiva andar sem erro, porque se deixasse o Hugo nervoso todo mundo ia escutar, ia ser aquela pagação [de sapo]. A gente queria ser ótimos alunos, ótimos atores, e não ter problemas. (informação verbal).¹⁰¹

“Ele toca na sua ferida. Ele mexe ali, cutuca, para extrair de você o que ele quer. Tem gente que não se adapta à direção do Hugo e não quer mais voltar” (informação verbal)¹⁰², reforça Renata Caldas – ela mesma uma atriz que mais tarde acabaria trilhando outros rumos profissionais. O ator e diretor Guilherme Reis completa:

¹⁰¹ Em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

¹⁰² Em depoimento ao documentário *Palco dos Sonhos*.

Mas para os que superam essa primeira impressão de um cara que fala alto, que é autoritário, que mexe com você, que te provoca, que passa a mão na sua bunda – se você passa por isso, você encontra uma sabedoria, um conhecimento. (informação verbal)¹⁰³.

A cenógrafa e professora Sônia Paiva, colaboradora (ou, pelo bem da acurácia, cooperadora) de longa data, classifica o processo criativo de Rodas como cooperativo em vez de colaborativo (2013, p. 18). Arvora-se, para tanto, na distinção feita por Rosnowski e Domer entre os dois sistemas (2009, p. 1), a partir da seguinte analogia: a colaboração está para um restaurante que serve guisados assim como a cooperação está para uma loja que vende todos os ingredientes para esse prato, separadamente. Se por um lado Paiva identifica “a dinâmica hierárquica de cooperação entre os participantes e o diretor, uma criação centrada no diretor, como uma espiral, partindo do centro para fora”, por outro ela aponta estarmos “numa época em que a hierarquia e o comando sobre o outro, principalmente na arte, já não se justificam”, (2013, p. 18). É forçoso reconhecer que o método de trabalho de Hugo Rodas conserva, em certa medida, uma mentalidade que hoje soa datada à luz de uma visão mais progressista: a do diretor-déspota – também associada com certa recorrência a outros importantes diretores brasileiros contemporâneos de Rodas, como Antunes Filho e o próprio José Celso Martinez Corrêa. Hugo é partidário da visão que defende uma obediência espartana do ator em relação aos desígnios do diretor:

[...] 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? (RODAS, 2021b, p. 311).

Note-se, portanto, que existe um método ou mecanismo que justifica essa noção de obediência cega que Rodas demanda de seus atores. Segundo essa visão, mesmo que os comandos solicitados não façam qualquer sentido para o intérprete, é preciso confiar que há uma explicação por trás do que o diretor está demandando, não cabendo ao ator questionar sua lógica, senão executar o que lhe foi pedido. E mesmo que após dezenas de comandos diferentes, a escolha recaia sobre a primeira opção experimentada, todo esse percurso não terá sido em

¹⁰³ Idem.

vão, uma vez que ele é imprescindível para se retornar à primeira opção numa qualidade melhorada, enriquecida pelo exercício de investigação que se permitem ator e diretor.

Do interior de sua couraça de rinoceronte, os rompantes que não sem razão podem ser interpretados como demonstração excessiva de força por parte do diretor, antes revelam-se, para quem o conhece melhor, como sinal de fragilidade, a que ele reage instintivamente:

Este é o Hugo Rodas perigoso. Quando eu me sinto meio desesperado, então, eu começo a ordenar. Quando eu não sinto que as coisas estão vindo, então, baixa o diretor e dá ordens, e cai pesado com as ordens. Mas é o caminho para poder conseguir o que quero, e não maldade. Esta foi a maneira que encontrei de enfiar um veneno nele [se referindo à dificuldade do ator em trabalhar com a ação violenta do texto]. Eu tento invadir a cabeça dele para adoecê-lo. É um processo muito grave, eu tenho que transformar um ser que não é violento em algo violento. (apud PAIVA, 2013, p. 8-9)

A autora relaciona a violência enquanto elemento constituinte do trabalho de Hugo Rodas com aquela presente em toda e cada decisão inserida no contexto de um processo criativo – aquilo que Anne Bogart nomeia “a necessária crueldade da decisão”, quando relata a angústia de assistir a outro diretor – Robert Wilson – exercendo seu ofício, como se o espiasse em um momento íntimo:

O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso do palco, ou o gesto de mão de um ator, me pareceram quase um ato de violação. Achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todos os artistas. A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. (2011, p. 50-51).

Dessa perspectiva, no curso do processo composicional de *O rinoceronte*, a partir do momento em que a turma elege o texto a ser montado, comete-se o primeiro de uma série de atos violentos, que vão continuar com as decisões sobre quem vai interpretar que papel (ou papéis) no espetáculo e, principalmente, sobre questões relacionadas à adaptação do verborrágico texto original de Ionesco, que, na íntegra, demanda algo em torno de três horas de performance.

Investida de índole boêmia como a da personagem, Rosanna venceu no par-ou-ímpar a disputa com o único homem da turma pelo protagonista Bérenger. Por indicação de Rodas, a pesquisa cênica para o papel teve como referência o filme *O Pianista* (2002, dirigido por Roman Polanski) e a atuação de Adrien Brody nessa fita. Viegas relata que não houve (como não costuma haver, nos processos rodianos) uma leitura de mesa, de se riscar primeiro o texto no papel, para só depois atacar a cena em si; Hugo já começava atacando: “A gente decorava. Pra

cada aula tinha que decorar umas cinco páginas, e aí o Hugo ia cortando. [...] Eu lembro que ele falava isso: os franceses às vezes ficam redundantes, falam demais, ficam naqueles cafés falando e falando, repetindo e repetindo”¹⁰⁴. Se por um lado a gestualidade expansiva da peça – milimetricamente marcada, flertando com o cartunesco e evocando o *gesto significativo* que o *Teatro Pobre* reputou como sua unidade elementar de expressão (GROTOWSKI, 1992, p. 15) –, ajudava o elenco a decorar as falas, por outro a desconstrução que Rodas fazia do texto original, sacando-lhe em torno de dois terços fora, obrigava-os a operar uma permanente edição de sua partitura corporal e da música formada pelo encadeamento rítmico e cadenciado dos diálogos concebidos por Ionesco, sempre repletos de aliterações, jogos de palavras e repetições:

Embasei a peça inteiramente nos gestos, até o ponto de substituir a emoção pelo movimento. As vozes entram como instrumentos de uma orquestra. Um jogo expressivo que você não consegue passar em Ionesco. Ionesco exige uma racionalização. Se você não racionaliza, não chega à essência da coisa. (RODAS apud MAGGIO, 2006, p. 10).

Esse efeito lúdico é intencionalmente reforçado no primeiro ato, quando se tem todos os atores em cena, espalhados por três *loci* de ação (o café, a mercearia e a rua), dando as falas intercaladamente, numa espécie de jogral que divide a atenção do espectador: “São três focos que ficam pingue-pongue, diálogo ali-aqui-ali, aqui-ali-aqui, então o personagem fala e congela ali. *O rinoceronte* é como um relógio suíço, é uma maquininha”, afirma Araújo, no que é complementado por Viegas: “Se você não entender essa musiquinha, você perde essa locomotiva”¹⁰⁵. Considerações que remetem à constatação de Grotowski de que “o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem.” (1992, p. 19). Nessa seara, nota-se ainda o uso da repetição como veículo do cômico, não porque a repetição de uma palavra seja risível por ela mesma, mas porque simboliza um jogo no plano das ideias e sentimentos que remete à brincadeira do boneco de mola que salta de dentro da caixa: se determinado sentimento reprimido se distende como uma mola, é uma ideia que se diverte em reprimi-lo novamente (BERGSON, 2018, p. 67-68).

No original de Ionesco (tomando como referência a tradução de Luís de Lima para o português atualizada em 2015 e publicada pela editora Nova Fronteira), a matemática da divisão em atos é quase exata: o primeiro e o segundo atos têm, cada um, 37 páginas; o terceiro, 39.

¹⁰⁴ Em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

¹⁰⁵ Idem.

Para fins de comparação, iremos arredondar essa conta e considerar que cada ato ocupa 1/3 da peça originalmente.

Já no texto cortado por Hugo Rodas (reproduzido nos Anexos), constatamos uma progressiva redução no tamanho dos atos: do total aproximado de 48 páginas, metade é dedicada ao primeiro (24 p.), cerca de 1/3 ao segundo (17 p.) e 1/6 ao terceiro ato (7 p.). Proporcionalidade que veremos refletida na performance da peça pelo Tucan, a partir da análise do registro em vídeo, cuja duração total de 62 minutos continua metade do tempo ocupada pelo primeiro ato (31 min), também deixando em torno de 1/3 para o segundo (21 min) e 1/6 para o terceiro (10 min).

Cabe determo-nos na análise dos cortes operados por Rodas no texto de Ionesco. Eles começam pela lista de personagens, da qual se excluí o Patrão – cujas falas ou são limadas ou migram para a boca de outros personagens, como o Merceeiro, principalmente. Por se tratar de um personagem secundário que só aparece no primeiro ato, a mudança passa praticamente despercebida, embora seja interessante notar o acerto na exclusão da fala “A situação está ficando preta!” (IONESCO, 2015, p. 43), considerada de alto teor ofensivo – conquanto fosse a intenção do autor justamente satirizar o racismo. Também foram guilhotinadas as *Várias cabeças de rinoceronte*, que haviam marcado presença na primeira montagem da peça no Brasil. Senhor Idoso e Senhor Jean se fundem num único personagem, e em vez de Senhor Botard, temos Senhora.

Fora isso, o que se vê no primeiro ato são cortes muito pontuais do que se poderiam chamar *gorduras* do texto e do excesso de repetições criticado por Rodas – no original, contabilizamos pelo menos 13 aparições da expressão “esta agora” ou “essa agora”, e oito vezes “pobre animalzinho”, ambas melhor dosadas na adaptação do Tucan. No primeiro ato é suprimido um único trecho mais longo, cerca de sete páginas (IONESCO, 2015, p. 31 a p. 37), que intercala as intermináveis digressões do Lógico com o convencimento de Bérenger por Jean a largar a bebida e pôr-se “a par dos acontecimentos literários e culturais da nossa época” (IONESCO, p. 33), com vistas a ter condições de duelar com o colega de escritório Dudard pelo amor da secretária, Srta. Daisy. Com esse corte, perdem-se as auto referências metalinguísticas de Ionesco, inseridas sarcasticamente como parte desse processo de refinamento do espírito receitado por Jean ao amigo. Em termos de estrutura, a supressão desse longo trecho terá mínima repercussão no fecho do ato, que no original terminava com um comentário irônico de Bérenger declinando da sugestão de ir visitar um museu – a versão de Rodas termina antes, com a Senhora do Gato pedindo outra dose de conhaque.

Aqui cabe fazer um parêntese para esclarecer que a tradução do suposto *original* que estamos tomando por referência foi atualizada em 2015, ao passo que a montagem do Tucan se baseou na antiga versão, de 1976, publicada pela editora Abril como um dos volumes da Coleção Teatro Vivo. Essa defasagem provoca alguns desencontros quando confrontadas as duas versões, em grande parte inofensivos à boa compreensão de quem está lendo: a Senhora dos Gatos na tradução antiga é chamada Dona de Casa na atual (em maior consonância com o original, em francês, *La Ménagère*); o que eram *nuvens científicas* foram presentificadas como *chuvas artificiais* (IONESCO, 2015, p. 14); *bêbado* virou *beberrão* (IONESCO, 2015, p. 43); *chapéu* converteu-se em *palheta* (IONESCO, 2015, p. 103). Há outros momentos, no entanto, em que algo perdeu-se na tradução, havendo de ser emendado extemporaneamente por Luís de Lima: na primeira versão (e, por consequência, nas montagens de Rodas), Bérenger nota a pele de Jean ficando cinza e não verde (*vert*) como escreveu Ionesco no original, na já referida alusão à cor do uniforme nazista. Em sentido inverso, um trecho que antes fazia referência aberta ao nazismo – quando no terceiro ato Bérenger queria dar fim aos rinocerontes e sugeria que se criasse *um campo de concentração* para coloca-los dentro –, na atualização buscou maior fidelidade ao original, ao preferir a sutileza e maior correção de dizer que “Deveriam colocá-los dentro de grandes cercas e obrigá-los a ficar sob vigilância.”¹⁰⁶ (IONESCO, 2015, p. 108) – deixando a crítica ao antissemitismo repousar no subtexto da ironia, a qual depende tanto do dito quanto do não-dito para manifestar sua polissemia (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1994, p. 58). Ao trazer esse debate sobre a fidelidade da tradução à tona, vale recordar a inadequação dessa retórica, segundo Hutcheon, para discutir o processo de adaptação, haja vista que a vontade de prestar homenagem é tão comum quanto a de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado (1992, p. 44).

Já no segundo ato, os cortes estão bem distribuídos entre os dois quadros, com leve preponderância no segundo. Mas ao contrário do primeiro ato, nenhum longo trecho de várias páginas foi extirpado, tendo a edição centrado-se mais em sacar fora do texto inúmeros *bifes*¹⁰⁷ (não maiores que duas páginas), aparentemente sem obedecer a uma lógica ou padrão preestabelecidos – além da já conhecida máxima de se eliminar o excesso de repetições. Tônica igualmente aplicada ao enxugamento do terceiro ato, este sim o mais sacrificado de todos – destacadamente o solilóquio final de Bérenger, cuja célebre diatribe de quase três páginas Rodas reduz a meras três linhas, porém sem maiores prejuízos ao conteúdo inflamável de seu

¹⁰⁶ Do original: “*On devrait les parquer dans de vastes enclos, leur imposer des résidences surveillées.*”

¹⁰⁷ No jargão teatral, qualquer trecho substancial da fala de determinado(s) personagem(ns); uma fala prolongada.

discurso. Outra ausência sentida nesse último ato são as controversas cabeças de rinoceronte. Na concepção do autor:

Vemos aparecer e depois desaparecer, na parede do fundo, cabeças estilizadas de rinocerontes, que serão cada vez mais numerosas, até o fim do ato. Mais para o fim, elas vão aparecendo e demorando mais tempo para sair, até que finalmente, enchendo a parede do fundo, não saem mais. Essas cabeças, apesar do seu aspecto monstruoso, deverão ser cada vez mais belas. (IONESCO, 2015, p. 112)

No entanto, para Hugo Rodas, tal proposta de encenação choca-se frontalmente com as diretrizes do *Teatro Pobre*, que o têm norteado ao longo de sua carreira. Retomando a citação em epígrafe neste capítulo, resta clara a percepção do uruguaio de como o palco latino-americano se situa no contexto da contemporaneidade globalizante, cômico tanto de suas limitações quanto de suas possibilidades; daí sua recusa – repulsa mesmo, não seria exagerado dizer – à ideia de representar os rinocerontes plasticamente, com a literalidade exigida pela rubrica do autor. Quando do relato sobre os preparativos para filmar a peça, irei retomar o tema das cabeças de rinoceronte (ver Memorial Descritivo), relatando certo atrito com Rodas e alguns dos atores, para quem a transformação em rinoceronte deveria se restringir ao corpo e à máscara facial do ator, somente. Em meio à essa discussão, reverberam as reflexões do encenador Grotowski:

Se todos os teatros fossem fechados um dia, uma grande porcentagem do povo não tomaria conhecimento disso durante algumas semanas; mas se se eliminasse os cinemas e a televisão, toda a população no mesmo dia entraria em grande alvoroço. Muita gente de teatro está consciente deste problema, mas tenta resolvê-lo de forma errada: já que o cinema domina o teatro do ponto de vista técnico, por que não fazer o teatro mais técnico? Inventam novos palcos, mudam os cenários com enorme velocidade, complicam a iluminação e os cenários, etc., mas nunca conseguem atingir a capacidade técnica de um filme ou da televisão. O teatro deve reconhecer suas próprias limitações. Se não pode ser mais rico que o cinema, que assuma sua pobreza. Se não consegue ser super abundante como a televisão, assumam seu ascetismo. Se não pode ser uma atração técnica, renuncie a qualquer pretensão técnica. Dessa forma, chegamos ao “ator santo” e ao teatro pobre. (1992, p. 35-36).

Porém, a maior interferência de Hugo Rodas no espetáculo como ele fora originalmente concebido talvez não resida no corte dos diálogos – responsável por diminuir o tempo de performance da peça em aproximadamente dois terços, de três para uma hora –, mas nesse fraco (poder-se-ia dizer mínimo) engajamento da montagem do Tucan com as minuciosas descrições contidas nas didascálias de Ionesco, que em teoria reivindicam para o autor uma significativa

parcela de crédito na encenação, à medida em que “[d]e alguma maneira, essas indicações de cena mimetizam o desejo do dramaturgo de dirigir a peça, mantendo-a fiel à estrutura por ele imaginada.” (PEREIRA, 2016, p. 336). Outra vez, o recurso da proliferação tão caro à pena do dramaturgo contamina também suas rubricas, atentando contra o teatro saltimbanco de Hugo Rodas, que prefere ignorar solenemente tais coordenadas para atulhar o palco com nada menos que:

- 5 mesas e 5 cadeiras;
- cabideiro com paletós surrados ou batas de cor cinzenta;
- últimos degraus de uma escada com corrimão e um pequeno patamar;
- uma porta e uma janela;
- estante com livros e pastas poeirentas;
- jornal, provas de impressão, tinteiro, canetas;
- máquina de escrever, livro de ponto, relógio, tabuletas.

Com a cenografia minimalista de Sônia Paiva constricta a nada além de algumas cadeiras estilizadas e um praticável, Hugo Rodas e seus alunos têm a habilidade de plasmar essa atmosfera de repartição pública evocada pela profusão de materiais de escritório acima descrita através unicamente da gestualidade expressiva do corpo e da mímica, que tornam bastante visíveis para o espectador as máquinas de escrever, e as presentificam com muito mais propriedade do que se batessem em teclas de verdade, cujo tímido ruído disperso pela sala de espetáculo, em hipótese, serviria apenas para enfraquecer esse elemento, em vez de ressaltá-lo.

A sanha descritiva de Ionesco não poupa o figurino nem tampouco o *casting* da peça, chegando ao extremo de detalhar o tipo físico dos intérpretes: Papillon tem bigode castanho, e Botard, nariz farto; Dudard é bastante alto, Daisy, loura, a senhora Bouef, gorda (IONESCO, 2015, p. 51) – rubricas ironicamente realistas, diga-se de passagem, para um autor vilipendiado por seu antirrealismo.

Há, no entanto, perdida em meio a esse vasto cipoal de indicações, uma que encontra total ressonância com o trabalho de corpo proposto pelo Tucan em sua releitura do espetáculo: “Quando a cortina se abre, durante alguns segundos os personagens permanecem imóveis, na posição em que será dita a primeira réplica. *Isto deve ser considerado como um quadro vivo. No começo do primeiro ato, deve considerar-se o mesmo processo.*” (IONESCO, 2015, p. 51, grifo nosso). Rosanna Viegas recorda que esse dispositivo cênico esteve presente desde o primeiro dia de ensaio: “Eu lembro que no primeiro ensaio falei a primeira frase do texto, ele [Hugo] já: ‘congela!’ Aí eu congelei. Aí ele: ‘fala a segunda’, eu falei. Ele: ‘congela!’ E aí

nasceu essa geometria física dos personagens, essa *história em quadrinho*.”¹⁰⁸ (informação verbal, grifo nosso). A analogia com histórias em quadrinho remete à disputa do dramaturgo com o crítico Kenneth Tynan, para quem “o mundo de Ionesco é o de robôs isolados conversando em balões de diálogo de história em quadrinhos, que é às vezes hilário, às vezes evocativo, e muitas vezes nenhum dos dois, ocasiões em que se torna profundamente cansativo.”¹⁰⁹ (TYNAN, 2007, p. 214).

Da forma como foi empregado na montagem de Rodas, “Esse efeito aparentemente simples [um termina de falar e congela para que o outro prossiga] produz uma quebra de naturalidade da ação que instaura de imediato, logo na primeira cena, o absurdo que vai conduzir a experiência do espectador durante todo o trabalho.” (CORADESQUI, 2021, p. 68). Registre-se, contudo, que a técnica do *congela* (ou do *slide*, como é também chamada) já era empregada por Hugo desde os tempos de estudante no Teatro Circular de Montevidéu, constituindo-se para Coradesqui um dos quatro pilares do repertório do diretor, junto com 2) a utilização da câmera lenta, 3) o deslocamento preciso e 4) a gestualidade bem marcada – esteios do arcabouço teórico-prático da estética rodiana, que ele classifica como “teatro-movimento” (2012, p. 67-68) – e aos quais eu acrescentaria 5) a descoberta da personagem a partir da máscara¹¹⁰.

Mesmo com a ressalva de Linda Hutcheon no que toca a noção de fidelidade no processo de adaptação, é forçoso reconhecer que há alguma sintonia entre a encenação originalmente imaginada por Ionesco e a montagem de Rodas com o Tucan, no sentido de que o gestual cartunesco, muito presente nos dois primeiros atos, aparece diluído no último, quando não se está mais “no esquema geométrico de tantas congeladas e [...] os personagens vão se humanizando e virando rinocerontes, [...] Bérenger vai saindo daquela caricatura e vai se aproximando da nossa realidade”¹¹¹, afirma Rosanna (informação verbal). No texto original, a rubrica que introduz o terceiro ato é a mais sucinta, e não faz qualquer menção ao *quadro vivo* que antecedia os demais atos.

Logo em seguida, a didascália se desdobra numa sequência de ações que mostram a hesitação de Bérenger em resistir à tentação do álcool, *mise-en-scène* também suprimida por

¹⁰⁸ Em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

¹⁰⁹ “*Ionesco’s is a world of isolated robots conversing in cartoon-strip balloons of dialogue that are sometimes hilarious, sometimes evocative, and quite often neither, on which occasions they become profoundly tiresome.*” Tradução nossa.

¹¹⁰ “Hugo Rodas, quando ele vai ajudar um ator a construir um personagem, frequentemente faz a gente buscar o personagem pela máscara, não pelo perfil psicológico. Vai pela máscara em câmera lenta. Você escolhe o mais caricatural, ele fala ‘outro’.” (informação verbal). André Araújo em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

¹¹¹ Em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

Rodas, que já desde o primeiro ato atenua bastante o componente do *alcoolismo* presente na trama, quando opta por eliminar aquele longo trecho de sete páginas de Jean admoestando Bérenger. Na cena do solilóquio final, o herói da versão de Rodas endereça sua indignação para a manada de paquidermes marchando num canto, embora nenhum deles esteja usando a infame cabeça de rinoceronte, nem uma suástica no braço, como o diretor chegou a experimentar nos ensaios, ante de mudar de ideia. Tampouco foi incluída a cena do telefonema que Daisy e Bérenger recebem, do qual não se escuta nada além de barridos. O elemento *fantástico*¹¹², intrínseco à obra de Ionesco, perpassa a montagem de Rodas somente no nível do discurso e da narrativa: as personagens na maior parte do tempo apenas aludem a eventos fantásticos, que até chegamos a ver (e ouvir), materializados e vocalizados no corpo dos atores, mas nunca com a ajuda de qualquer dispositivo externo não-humano (sejam cabeças ou barridos).

Após quatro meses de intensos ensaios, a turma de *Interpretação 4* apresentou o espetáculo e foi recebida calorosamente pelo público presente ao Cometa Cenas, em fins de 2003. Decidiram dar continuidade ao projeto fora do âmbito universitário, e houve a substituição de atores que não estavam tão comprometidos por outros que estavam – entre os últimos, André Araújo, que assistira à performance do Cometa Cenas com entusiasmo, e justifica: “Era uma peça muito forte e tinha essa proposta que é meio cinematográfica, né? Porque o Hugo mesmo, os termos que ele usa, são termos cinematográficos. É o câmera lenta [...] É o congela. São elementos de *videocassete*, da época”¹¹³ (informação verbal, grifo nosso).

Araújo já era discípulo de Rodas desde 2000 na Companhia dos Sonhos, esta uma corruptela da trupe universitária, “que se criou como nome porque não se podia receber dinheiro no Tucan, tinha que ser uma instituição. Então se criou o nome Companhia dos Sonhos, mas é sempre Pitú.” (RODAS apud CORADESQUI, 2012, p. 208). Contudo, o grupo passou um longo período só ensaiando *O rinoceronte* e tentando captar recursos junto ao FAC-DF (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal), sem sucesso. O primeiro registro de uma apresentação após o Cometa Cenas que conseguimos localizar data de 15 de junho de 2005, no Teatro Plínio Marcos, na Funarte, um ano e meio após a estreia na UnB. No quarto e último dia de performances dessa curta temporada, foi feita uma gravação em vídeo digital do espetáculo¹¹⁴, cujo elenco era formado por:

- Alexandre Cerqueira (Dudard);

¹¹² Termo aqui admitido na acepção de Pavis, que o associa à produção de ilusão e denegação que opõe natural e sobrenatural (2019, p. 163).

¹¹³ Em entrevista cedida à Juliana Drummond pelo projeto *Desata na Rede*.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHla4rEN1HM>. Acesso em: 08 abr. 2022.

- André Araújo (Jean);
- Clarissa Rangel (Senhora Bouef/Garçonete);
- Cyntia Carla (Merceeiro/Senhora Botard);
- Diego Bresani (Lógico/Senhor Papillon);
- Lidiane Araújo (Senhor Idoso/Senhor Jean);
- Luana Proença (Senhora do Gato/Mulher do Senhor Jean);
- Maycira Leão (Daisy/Merceeira);
- Rosanna Viegas (Bérenger).

A concisão dos letreiros finais confirma a ausência de qualquer tipo de apoio ou patrocínio à empreitada: além do elenco, é creditado somente o cinegrafista Tiago Pelado, da empresa Afonso Jr. Produções. A gravação serviu para que o grupo inscrevesse a peça em festivais de teatro de todo o Brasil, e dois meses após a performance na Funarte, *O rinoceronte* do Tucan fazia sua estreia nacional na Mostra Competitiva do XII FENTEPP – Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente, em São Paulo, de onde voltaria consagrado como melhor espetáculo pela escolha do público e do júri oficial, que ainda lhe endereçou outros cinco troféus: melhor atriz (Rosanna Viegas), melhor ator (André Araújo), melhor ator coadjuvante (Diego Bresani), melhor figurino (Hugo Rodas) e melhor maquiagem (Cyntia Carla).

O grupo continuava a disparar fitas VHS com a gravação da peça para todo canto: em setembro de 2005 ano participaram do Festival Internacional de Teatro de Brasília e, em outubro, do II Prêmio SESC do Teatro Candango, onde a adaptação do Tucan sagrou-se novamente melhor espetáculo, arrebatando também os troféus de melhor diretor, para Rodas, melhor atriz, para Rosanna e melhor figurino. Antes de encerrar sua exitosa carreira com 13 prêmios no total, tendo vencido outros dois (melhor maquiagem e melhor ator coadjuvante) no XXX FESTE – Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba (SP), em outubro de 2006, *O rinoceronte* ainda cumpriria extensa agenda de performances na ponte aérea Rio-Brasília, que incluíram:

- Festival de Teatro Franco Brasileiro (Brasília, março de 2006);
- Mostra de Teatro Candango (Rio de Janeiro, março de 2006);
- Palco Giratório SESC (Brasília, julho de 2006)¹¹⁵;

¹¹⁵ *O rinoceronte* não circulou nacionalmente com o SESC Palco Giratório, tendo sido convidado apenas para a etapa do projeto realizada em Brasília.

- III Mostra Nacional de Teatro Universitário – riocenacontemporanea (Rio de Janeiro, outubro de 2006).

Foi por ocasião da Mostra de Teatro Candango no SESC Copacabana, no Rio de Janeiro – que reuniu ainda as peças *Dinossauros*, dirigida por Guilherme Reis, e *Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo*, também da lavra universitária, projeto de diplomação de Viegas, Araújo, Juliano Cazarré e Pedro Martins, dirigido por Hugo Rodas e Márcia Reis – que ganhou notoriedade a intervenção apaixonada de Fernanda Montenegro ao final de uma das apresentações, exaltando as qualidades do grupo. Sentado na fileira de trás, Rodas relata a surpresa dela ao descobrir que o intérprete de Bérenger era uma atriz, não um ator (equívoco recorrente à época): “Fernanda, quando terminou e Rosanna agradeceu, ela disse: ‘É uma menina!’ Foi muito forte isso [...]” (2021, p. 456). Nas palavras da atual ocupante da cadeira nº 17, da Academia Brasileira de Letras: “É um trabalho qualificado sob o ponto de vista da sensibilização, inteligência cênica e domínio da palavra, físico e corporal. Não é só experimentação, aquela indefinição de ‘para onde estou indo’ comum a muitas companhias.” (MONTENEGRO apud MAGGIO, 2006, p. 3). Na imprensa, também se disse que “Catalisados pelo xamã Hugo Rodas, os jovens atores dão rara demonstração de vigor. As máscaras faciais, a multiplicidade de papéis e a sincronicidade das falas são coisa de gente grande.” (MARCELO, 2006, p. 11). *O rinoceronte* conseguiu o raro feito de furar a bolha do circuito de teatro universitário, para se tornar um sucesso de público e crítica por onde passou.

A segunda temporada do espetáculo no Rio marcou um ponto de inflexão na carreira da trupe, quando recebem o convite do curador do Centro Cultural da Justiça Federal para uma temporada de dois meses, mas acabam declinando por incompatibilidade de interesses dos integrantes, já que uns pretendiam fazer mestrado e outros rejeitavam a ideia de morar dois meses na capital fluminense. Assim terminava a carreira de uma das peças de maior repercussão já saídas da Universidade de Brasília (nos Anexos contabilizamos pelo menos 27 performances, podendo haver mais), perdendo talvez só para *Adubo*, que, por ter rodado o país no circuito do SESC Palco Giratório¹¹⁶, teve quase o dobro de apresentações em dezenas de cidades, e viria a ocupar a pauta do Centro Cultural da Justiça Federal no lugar de *O rinoceronte*. O Tucan, que não dependia dessa única formação de atores, seguiu existindo como uma marca a cancelar os vários projetos sendo montados no Departamento de Artes Cênicas, até que viesse a cair em desuso, por volta do fim da década de 2000.

¹¹⁶ PALCO Giratório. Histórico. 2021. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/opalcogiratorio/Historico/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Em 2003, a autoralidade que move a adaptação do texto de Ionesco no âmbito da disciplina *Interpretação 4* surge do desejo de uma maioria de alunas em protagonizar a escolha do texto a ser trabalhado ao longo do semestre. Emulando sua própria metalinguagem, o espetáculo do Tucan nasce, portanto, já investido de um caráter libertário, por princípio. Quanto às intenções que puseram Rodas em movimento neste trabalho, elas parecem ter girado em torno de questões relacionadas à idade e aos temores face ao envelhecimento:

Sim. Eu estou virando rinoceronte. Aos 65 anos, minha pele está ficando enrugada, como a do bicho. A idade me ensinou a ter medo outra vez. Aquela coisa de quando você é neném. Além disso, necessito peças de reposição. Preciso trocar minha rótula com urgência. Além disso, a tecnologia é o grande passo para alguém virar rinoceronte. Ficamos sentados o tempo todo. Estamos enormes, obesos. Com a internet, virou uma loucura. O que era um meio de se informar, virou escravidão. (apud MARCELO; REZENDE, 2006, p. 10).

Embora a ideia de se aposentar compulsoriamente da Universidade pudesse atormentá-lo à época, mais tarde ela se revelaria um preocupação estéril, pois mesmo afastado oficialmente da Universidade, Rodas continuou a dar aulas no Departamento, lecionando a disciplina *TEAC – Técnicas Experimentais em Artes Cênicas*, que viria a ser o embrião de sua mais nova trupe, a ATA: Agrupação Teatral Amacaca. Na prática, o uruguaio ainda resiste a pendurar as chuteiras de grande patrono do teatro candango, que ele calçou em 1977 com *Os saltimbancos* para nunca mais tirar.

3.1.3 *O rinoceronte* da ATA

O riso é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar à pessoa que é seu objeto uma impressão dolorosa. Por ele a sociedade se vinga das liberdades que tomamos. Não atingiria seu objetivo se carregasse a marca da simpatia e da bondade. (BERGSON, 2018, p. 122)

Mais de quatro décadas separam a montagem de *Os saltimbancos* de 1977 (que rendeu ao Pitú o prêmio do Serviço Nacional do Teatro¹¹⁷), daquela apresentada no palco do Centro Cultural Banco do Brasil pela ATA, em 2019. No entanto, se a correspondência entre os dois espetáculos que elegem o festejado binômio *futebol e carnaval* como norte estético – evidente nos figurinos concebidos como uniformes de time e na musicalidade exacerbada do elenco multi-instrumentista – permite classificar a versão mais atual como um *remake* do trabalho do Pitú (como faz André Araújo¹¹⁸, aludindo à pouca ou nenhuma mudança em relação ao original, à exceção do elenco), fazer o mesmo ao comparar as duas versões de *O rinoceronte* seria no mínimo delicado. Em comparação ao trabalho do Tucan, há significativas mudanças na encenação proposta pela ATA, que, juntamente com as reverberações do contexto político e social presentes no momento histórico em que a peça foi remontada, permitem concluir que esse trabalho é antes uma releitura (ou seja, uma reinterpretação da montagem anterior, muito além do *copiar-colar*) do que um *remake*. Essa atualização crítica da peça diante de um câmbio do pano de fundo histórico ecoa a reflexão de Hutcheon de que:

Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. (2013, p. 192)

A fagulha que disparou o processo de reviver *O rinoceronte* teria partido do próprio Hugo, durante a temporada de *Os saltimbancos* no CCBB, depois que chegaram cartas do público à direção do teatro reclamando do teor político de algumas intervenções de caráter

¹¹⁷ O Sistema Nacional de Teatro foi uma espécie de autarquia do Ministério da Educação e Saúde criada no governo Getúlio Vargas, em 1937, posteriormente incorporada à Funarte (1978), antes de virar INACEN - Instituto Nacional de Artes Cênicas (1981), FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987), e finalmente ser extinta em 1990 pelo governo Collor. Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/a-funarte/>. Acesso em: : 08 abr. 2022.

¹¹⁸ “O rinoceronte é parte do nosso repertório e eu senti que a gente tinha que resgatar. Não se tratava de fazer mais um *remake*, como *Os saltimbancos*, um *remake* de 74.” (informação verbal). André Araújo em entrevista cedida à Juliana Drummond, pelo projeto *Desata na Rede*.

político ao final da peça. Mas Rodas justifica a proposta, e explica que o viés político partia dos próprios espectadores:

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. (RODAS, 2021b, p. 313).

Cabe lembrar que 2019 marca o primeiro ano de Jair Bolsonaro como presidente da República, e o início de sua (anti) política para a pasta da Cultura (rebaixada de ministério a secretaria), e do gradual desmantelamento do setor como um todo. Tudo isso contribui para que, no intervalo entre duas apresentações do musical de Chico Buarque¹¹⁹, o lampejo de retornar a Ionesco assalte Rodas: ele prontamente comunica a ideia aos atores, que naquela hora não lhe dão ouvidos, concentrados e ansiosos que estão por entrar em cena. A fria acolhida desmotiva o diretor, e os polos se invertem quando os discípulos, num segundo e mais apropriado momento, procuram-no para saber mais a respeito, e descobrem-no agora ressentido e avesso à ideia de voltar a Ionesco¹²⁰ – tão absurdo e contraditório como se um personagem de suas peças fosse. Aqui temos um exemplo prático de como o temperamento de Rodas por vezes interfere no processo criativo da Agrupação, com quem não é raro bater de frente, seja de forma coletiva ou individual. Isso resulta muitas vezes em uma dinâmica de cooperação pela via do conflito e da discordância, que põe à prova os nervos de todos os envolvidos. Podendo mesmo chegar ao extremo, como foi o caso, do rompimento – ainda que temporário – entre o diretor e o grupo, depois de insistentes tentativas de convencê-lo a comprar sua própria ideia, como relata Viegas:

O Hugo ficou puto, muito puto, deu aqueles ataques que a gente que tava decidindo, que ele não era o diretor, e a gente meio que deu férias pro Hugo, falando: “Ah, você não quer dirigir o Rinoceronte, pode deixar, fica em casa, a gente vai ver a fita, a gente vai ver o vídeo, a gente vai ensaiar o *seu* Rinoceronte – se você quiser depois você vem dirigir a gente”. (informação verbal).¹²¹

¹¹⁹ A ATA apresentou *Os saltimbancos* no CCB-Brasília, em concorridas sessões duplas, de quinta a domingo, no período de 11 de julho a 4 de agosto de 2019.

¹²⁰ VIEGAS, Rosanna. Destinatário: Santiago Dellape. Brasília, 19 abr. 2021. Mensagem de áudio. (informação verbal, transcrita nos Anexos).

¹²¹ Idem.

O vídeo a que a atriz se refere é a gravação feita pelo Tucan na Funarte, em 2005, cujo objetivo inicial não ia além de possibilitar a inscrição da peça em festivais de teatro, função desempenhada com louvor. Quatorze anos depois, porém, a performance daqueles estudantes, perenizada num registro audiovisual algo precário do ponto de vista técnico, seria, apesar disso, capaz de funcionar como diretriz máxima na remontagem da peça, na ausência do diretor. A começar pelo texto adaptado pelo Tucan, que não foi localizado e teve de ser inteiramente transcrito a partir da gravação, pela hoje ex-integrante da ATA, Gabriela Correa. Chegamos a esse dado após constatar que no roteiro atualmente usado pela companhia nos ensaios, a última fala de Bérenger, no terceiro ato, está incompleta e traz a informação *Áudio incompreensível entre parênteses, sinalizando que o vídeo de fato cumpriu o papel de matriz para o resgate do texto, uma vez que a gravação está corrompida justamente nesse ponto pelo que no jargão técnico se chamam *drop frames*¹²².

Essa metodologia fundada na mimese (que não por acaso também pode ser descrita como a ação de *macaquear* algo ou alguém) é uma das pedras fundamentais do trabalho de Hugo Rodas e evoca suas primeiras incursões artísticas, quando ainda criança, no Uruguai: “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.” (RODAS, 2021, p. 453). Diante disso, compete analisar o quanto o homem de teatro Hugo Rodas nunca deixou de ser influenciado pelo garoto de Juan Lacaze, uma vez que sua formação basilar como artista foi essencialmente musical, tendo estudado piano dos seis aos dezoito anos de idade, portanto muito antes de se especializar como ator no Teatro Circular, ou como dançarino, junto à Graciela Figueiroa. Futuramente, isso viria a se refletir em sua obra, na estética profundamente marcada pelos elementos da música, coralidade e carnavalização (CORADESQUI, 2012, p. 69), e no irrefreável desejo de arregimentar uma orquestra de atores, meta que ele só atingiria plenamente com a formação da Agrupação Teatral Amacaca, em 2011, que estreia oficialmente com o experimento cênico *A sala*, no Cometa Cenas:

A ATA – Agrupação Teatral Amacaca – é uma orquestra de atores. Nosso trabalho é a experimentação em dramaturgias do corpo, do espetáculo teatral e em musicalidades para a cena. Nosso fazer artístico se desenvolve a partir da realidade muscular da ação e da sonora sensibilidade para a cena. Músculo e som, corpos e instrumentos, ritmos, vibrações e ideias, encenados por Hugo Rodas na rotina periódica de treinos e ensaios, cantamos ao público as imagens dos poemas, manifestos e histórias presentes nos espetáculos d’Amacaca. (ATA, 2021).¹²³

¹²² Espécie de ruído digital que compromete a reprodução de som e imagem.

¹²³ ATA. Disponível em: <https://amacaca.com.br/site/ata/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Embora seja lugar-comum do jornalismo cultural comparar diretores de teatro a maestros, e elencos a orquestras, a ATA tem propriedade para reivindicar a comparação, na medida em que é pré-requisito obrigatório para ingressar no grupo tocar pelo menos um instrumento (embora a maioria dos atores seja multi-instrumentista). A consequência disso é que quase todo o repertório autoral da companhia irá transitar nesse limiar entre teatro, música e dança: *Ensaio Geral* (2012), *Punaré & Baraúna* (2015), *OperATA* (2019, fusão dos dois primeiros) e *Os saltimbancos* (2019), ficando a exceção por conta de *O rinoceronte*, em que o drama sobressai – muito embora música e dança ainda se façam bastante presentes, seja na coreografia ao estilo de relógio-suíço dos dois primeiros atos, seja na trilha sonora executada ao vivo. Ao contrário da montagem do Tucan, que abria com o som mecânico de Edith Piaf cantando em *looping*, na proposta da ATA de 2019 as mesmas músicas são interpretadas em cena por um trio de atores: sanfoneiro (Pedro Tupã), baixista (Iano Fazio, que também faz o Lógico) e cantora (Gabriela Correa, que fazia a Garçonete).

Atualmente, a ATA é formada por 12 discípulos (ou 12 macacas, como preferir): Abaeté Queiroz, André Araújo, Camila Guerra, Dani Neri, Diana Porangas, Flávio Café, Iano Fazio, Juliana Drummond, Márcia Duarte, Pedro Tupã, Rodrigo Lélis e Rosanna Viegas. Já passaram pela trupe outros 12 ex-integrantes: Ana Ruiva, Carla Aguiar, Carol Scartezini, Clarisse Johansson, Davi Maia, Gabriela Correa, Hugo Casarisi, Luiz Felipe Ferreira, Nobu Kahi, Patrícia Meschick, Túlio Starling e Victor Abrão. Alguns foram tentar carreira no eixo Rio-São Paulo e deixaram o grupo de forma amigável, outros nem tanto – algo até certo ponto já esperado, levando-se em conta o forte temperamento de Rodas. Sua resistência em dar nova roupagem a *O rinoceronte* só seria finalmente vencida quando ele se desse conta de que a Agrupação havia de fato conseguido levantar a peça a partir do dedicado estudo da gravação em vídeo. Nesse processo de convencimento, tiveram participação fundamental Araújo e Viegas (únicos remanescentes da escalação de 2005), como reconhece Rodas: “Agradecimento a André e Rosanna por terem me enchido o saco para fazê-lo [*O rinoceronte*] de volta.” (2021, p. 456).

No dia 29 de novembro de 2019 a peça estreia no Teatro Galpão – que fora palco do estrondoso sucesso de *Os saltimbancos*, em 1977, e de tantos outros trabalhos do diretor –, em curta temporada de dois finais de semana (de sexta a domingo, com sessões duplas nesse dia, totalizando oito apresentações, sendo que uma delas foi filmada na íntegra por Catarina Accioly

e Adelson Barreto, como parte das gravações do longa-metragem *Rodas de Gigante*, ainda em produção¹²⁴). Com a nova formação, assim ficaram distribuídos os papéis:

- Abaetê Queiroz (Senhor Idoso/Senhor Papillon)
- André Araújo (Jean/Bombeiro);
- Camila Guerra (Senhora do Gato/Mulher do Senhor Jean);
- Dani Neri (Merceeira/Senhora Botard);
- Gabriela Correa (Garçonete/Madame Boeuf/Cantora);
- Iano Fazio (Lógico/Baixista);
- Juliana Drummond (Daisy);
- Luiz Felipe Ferreira (Dudard);
- Nobu Kahi (Merceeiro);
- Pedro Tupã (Sanfoneiro);
- Rosanna Viegas (Bérenger);

Fotografia 4 – Rosanna Viegas.



Fonte: Diego Bresani.

¹²⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pLc5wZqf_to. Acesso em: 08 abr. 2022.

O que se vê em cena não é uma reprodução mecânica da proposta do Tucan; antes, é aquela mesma proposta melhorada e burilada por um corpo de atores em absoluta sintonia, com os protagonistas agora 14 anos mais experientes, entregando uma atuação ainda mais elaborada e consistente, masterizada a partir da técnica rodiana do espelho – só que em lugar do espelho, uma tela com o vídeo de 2005 para se espelhar. A nova experiência ganha absurda densidade com o advento da trilha sonora executada pelo elenco, não só porque isso a torna bem mais presente (vez que inserida na diegese do espetáculo), mas porque, para além do repertório *piafiano* que empresta aura de café parisiense à encenação, temos momentos, do meio para o fim, em que acordeon e baixolão elétrico (tocado com arco) criam uma atmosfera carregada e angustiante, que coloca o terceiro ato da peça em um lugar onde o Tucan jamais esteve. Na versão antiga, o trabalho de corpo do elenco não é tão milimétrico e preciso, nem fica tão clara a intenção do diretor em fazer os atores se desvencilharem da qualidade artificial do movimento no terceiro ato – que, por conta disso e do desempenho irregular do elenco (com atores mais engajados na proposta, outros menos), acaba soando demasiadamente cômico e leve quando comparado à gravidade imposta a esse mesmo trecho pela montagem da ATA, que recorre aos incômodos acordes do baixo e à claustrofóbica iluminação vermelha para recriar a inquietação que Ionesco relata ter sentido, ao ver amigos e conhecidos convertendo-se ao regime fascista:

Eu estou sozinho, completamente sozinho, rodeado por essas pessoas que são para mim duras como pedra, perigosas como cobras, implacáveis como tigres. Como alguém pode se comunicar com um tigre, com uma cobra, como fazer um lobo ou um rinoceronte entender você; em que idioma você pode falar com eles? Como eles podem aceitar meus valores, o mundo interior que eu carrego comigo? Na verdade, já que sou algo como o último homem nessa ilha monstruosa, eu não mais represento nada, sou apenas uma anomalia, um monstro.

Sim, eles me parecem rinocerontes. Mas para eles, que pensam ser homens, para eles eu sou apenas um escorpião, uma aranha. Como pode uma aranha horrível convencer esses seres de que ela não deveria ser esmagada?¹²⁵ (1998, p. 113-114)

Reverberando essas vibrações autorais de Ionesco, nos ensaios para a temporada da ATA captados por Accioly e Barreto, vemos Hugo rodeado pelos discípulos, preocupado em

¹²⁵ “*I am alone, all alone, surrounded by these people who are hard as stone to me, as dangerous as snakes, as implacable as tigers. How can one communicate with a tiger, with a cobra, how can one get a wolf or a rhinoceros to understand you; what language can you talk them in? How can they be made to accept my values, the inner world that I carry around with me? In fact, since I am something like the last man in this monstrous island, I no longer represent anything, I am only an anomaly, a monster. Yes, they seem to me to be rhinoceroses. But for them, for them who think they are men, for them I am a scorpion, a spider. How can a hideous spider convince these beings that it shouldn't be squashed?*” Tradução nossa.

acrescentar dramaticidade ao terceiro ato da peça, enquanto busca desvencilhar os atores da gestualidade exagerada que estavam reproduzindo a partir da mera imitação daquilo a que haviam assistido na gravação:

Não precisa exagerar a marca, entendeu? Não precisa. E em geral estão exagerando demais, por exemplo: você [Rosanna] parece que está com Parkinson quando oferece o conhaque para o Dudard. [...] Estão como: a memória está ganhado do fato de fazer. E não pode. Se está perdendo dramaticidade. Por exemplo: eu sofria antes, no terceiro ato. Não estou sofrendo nada, estou mirando. Estão com uma velocidade extrema, estão guardando uma coisa de desenho que se tem que ir perdendo de alguma maneira para chegar ao terceiro ato. A dramaticidade tem que ganhar. A realidade tem que ganhar. Vamos tentar, nas próximas passadas, começar a polir isso. Porque não está ficando dramático mesmo. Tem que ficar. Por exemplo, quando todo mundo levanta a mão aqui no final e você grita “a revolução”, bateu no coração. Mas tem que bater antes. O discurso do amor é sagrado. Há palavras que são sagradas. Não podem se dizer assim sem mais, na velocidade de um tempo imaginário que é da *reprodução*. Não podem. Não estamos reproduzindo, estamos vivendo algo. Tem que viver isso. Porque se não, é uma reprodução do que fizemos 20 anos atrás. E não dá! Não tem, não deve ser. Há situações diferentes, quando a fizemos estávamos mostrando uma coisa, hoje estamos *vivendo* uma coisa. Então é necessário sentir isso, é necessário passar isso, é necessário. Então diminuam a velocidade no final. Diminuem. Que fique tudo mais denso, a luz vai ser mais densa... (informação verbal).¹²⁶

Rodas retoma aqui o timão da direção do espetáculo, que, pelo curto período de alguns ensaios, ficou somente ao sabor da partitura audiovisual materializada na gravação do Tucan. E toca num ponto nevrálgico para o entendimento deste processo composicional como um todo, que é essa correlação entre o contexto histórico que inspirou a criação de Ionesco – de expansão dos regimes totalitários na primeira metade do século XX – e a conjuntura atual brasileira, marcada pela ascensão da família Bolsonaro ao poder, na defesa de pautas de extrema direita assumidamente inspiradas nas ideologias de Hitler e Mussolini.

Deste último, Jair Bolsonaro macaqueou, dentre outras pautas, as motocicletas, passeios de moto que mobilizam grande número de participantes:

Sabemos que imagens de força, potência e vigor são caras ao fascismo. Elas contribuem para fixar no imaginário a ideia de “raças superiores”. Nessa visão, a tecnologia é concebida como extensão do corpo humano, capaz de torna-lo mais vigoroso. É este o significado que se oculta por trás da apologia fascista das armas e outras engenhocas, incluindo meios de transporte como o automóvel, o avião... e a motocicleta. (PALÁCIO, 2021).

¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WqjKIp8GgrM>. Acesso em: 08 abr. 2022. (parcialmente transcrito nos Anexos).

As motociatas não deixam de ser uma espetacularização de viés populista, que acabam servindo como veículo ideológico, e concorrem para a estetização da política praticada pelo fascismo, segundo aponta Benjamin (1987, p. 196). Outro diálogo que se estabelece nesse ponto é com Aumont, que destaca o importante papel da encenação tanto para a manutenção das tiranias, como dos sistemas políticos em geral:

Hitler, Mussolini, Franco, Péron, Kim (pai e filho), sem os seus cenógrafos, os seus gestores de imagem e até os seus coreógrafos, nunca teriam tido o prestígio necessário aos seus reinados. A encenação existe em toda a parte e, nesse sentido, a invenção da televisão universal e obrigatória foi apenas a forma de as democracias encontrarem também a sua encenação. (2008, p.10)

Dessa perspectiva, não é difícil constatar que eventos-chave na recente história política do país – condicionantes para se chegar ao clima de *caça às bruxas* que inspirou a remontagem de *O rinoceronte* – contêm, todos eles, boa carga de encenação e teatralidade. A começar pelo célebre diálogo telefônico entre os ex-presidentes Lula e Dilma, que trouxe a público o personagem *Bessias* (suposto emissário de um papel), e tornaria popular o bordão *Tchau, querida* – apropriado e ressignificado em chave irônica pelos opositores da ex-mandatária, que dela se despediram no plenário da Câmara dos Deputados com inflamados solilóquios (o de Jair Bolsonaro, à época deputado federal no sétimo mandato, homenageou o torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra), na sessão do dia 17 de abril de 2017, quando foi aprovada a abertura do processo de *impeachment* que viria a culminar na passagem da faixa presidencial ao vice, Michel Temer, e na saída de cena da dupla de ex-presidentes petistas.

Porém, nenhum jogo de cena da arena política contemporânea supera o da fachada alegadamente sofrida por Bolsonaro na reta final da campanha pelo Palácio do Planalto, em setembro de 2018, que impulsionou sensivelmente as intenções de voto no ex-militar, tendo sido fator decisivo para sua eleição. Atento ao simbolismo da fachada no contexto da *mise-en-scène* que catapultou os Bolsonaro ao poder, Rodas tratou de incorporá-la como importante elemento cênico à composição do espetáculo, como se ela disparasse o gatilho corporal da transformação de Jean em rinoceronte: “Há que relacionar o brrrr do rinoceronte com a primeira dor da fachada. Porque senão, não fica claro como símbolo. Tem que relacionar as duas coisas.”¹²⁷ (informação verbal).

¹²⁷ Idem.

Outro ícone do imaginário bolsonarista incorporado à encenação é o gesto da *arminha com as mãos*, usado para sublinhar o que no texto original de Ionesco é a conclusão de Botard de que “O rinoceronte de vocês é um mito” (IONESCO, 2015, p. 57) – trecho que na gravação de Accioly arranca gargalhadas da plateia. Registre-se que *mito* e *Bolsomito* são alcunhas pelas quais o capitão expulso do Exército é referenciado por sua claque, que lhe presta todo tipo de homenagens, tais como a criação do jogo eletrônico *Bolsomito 2k18*, em que o personagem homônimo, “inspirado no candidato a presidente Jair Bolsonaro (PSL), ganha pontos ao matar minorias, como homossexuais, feministas e negros”¹²⁸.

O que nos leva a outro paralelo frequentemente esboçado entre o bolsonarismo e o regime nazista: a prática do genocídio que, se na Alemanha vitimou 6 milhões de judeus, no Brasil é associada ao negacionismo de Bolsonaro com relação à gravidade da pandemia, postura que tem pautado sua desastrosa condução da crise sanitária, que até a última revisão deste texto já havia resultado na morte de mais de 660 mil brasileiros. A exemplo do jogo *Bolsomito 2k18*, a omissão presidencial que retardou a compra de vacinas e promoveu o descumprimento de medidas sanitárias teria por objetivo exterminar determinadas minorias, como indígenas e quilombolas, bem como a população negra e periférica, para quem a pandemia é comprovadamente mais letal por diversos fatores: falta de acesso ao sistema de saúde, desemprego, condições de moradia e transporte que favorecem a propagação do vírus, etc.¹²⁹ A tais imputações de crimes contra a humanidade somam-se descobertas da Comissão Parlamentar de Inquérito da Pandemia, realizada no Senado em 2021 para investigar uma miríade de casos de corrupção no governo Bolsonaro, relacionados, em sua maioria, à subtração de recursos destinados ao enfrentamento da Covid-19 e à aquisição fraudulenta de vacinas, capitaneada por um gabinete paralelo que funcionou no Palácio do Planalto.

Da longa lista de maldades supostamente chanceladas por Bolsonaro e que passaram pelo escrutínio dos senadores, destaca-se o escândalo da Prevent Senior, empresa do setor de saúde acusada de testar medicamentos comprovadamente ineficazes em paciente que eram obrigados a assinar termos de consentimento genéricos, alheios ao fato de estarem sendo feitos de cobaias – além da posterior adulteração dos atestados de óbito, para subnotificar o número de casos da doença. A sanha capitalista dos donos da empresa – que têm uma banda de rock, com hinos nazistas no repertório que os funcionários são obrigados a cantar – chegou ao ponto

¹²⁸ Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/mpdft-investiga-startup-que-criou-o-jogo-bolsomito-2k18>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/bbc/2020/07/12/por-que-o-coronavirus-mata-mais-as-pessoas-negras-e-pobres-no-brasil-e-no-mundo.htm>. Acesso em: 08 abr. 2022.

de cunhar, entre o corpo de funcionários, a máxima de que “óbito também é alta”, aludindo ao fato de que um leito fica livre sempre que uma pessoa morre (VILARDAGA, LIMA, CHAPOLA, 2021)¹³⁰. Atrocidades que ensejam correlação inevitável com os procedimentos do *Anjo da Morte* da Alemanha nazista, Josef Mengele, médico que comandava os mais sádicos experimentos com cobaias humanas, no campo de concentração de Auschwitz.

Outro personagem da fauna do Terceiro Reich que encontra correspondência na *entourage* bolsonarista é o ministro da propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, que foi homenageado pelo ator, diretor de teatro e ex-Secretário Especial de Cultura, Roberto Alvim, em pronunciamento oficial embalado pela música de Wagner – compositor favorito dos nazistas –, mimetizando a composição visual da cena original e parafraseando a defesa do alemão por uma arte “heroica, nacional e imperativa”. No segundo escalão, houve o caso do assessor palaciano Filipe Martins, tornado réu por ter feito o gesto que simboliza as sigla WP, de *white power*, em uma reunião do Senado Federal, no dia 24 de março de 2021. Apropriado pela ideologia *alt right*, de extrema direita, o gesto reivindica o supremacismo branco, que também costuma ser simbolizado por um copo de leite, como o que Bolsonaro bebeu durante uma *live*, no dia 28 de maio de 2020. Também foi amplamente divulgada a recepção do presidente, em 26 de julho de 2021, a Beatrix von Storch, deputada do partido neonazista Alternativa para a Alemanha (AfD), neta do Ministro das Finanças de Hitler, investigada em seu país por denúncias de xenofobia.

Se já vimos que para Ionesco a pureza é um mito a ser desmistificado (2018, p. 80) – e outro não parece ser o objetivo de *O rinoceronte*, em última instância –, há que se reconhecer mais um paralelo certo estabelecido pelo autor romeno com eco no totalitarismo dos dias de hoje: a antecipação do descrédito da imprensa junto à opinião pública, que atualmente se dá em consequência do fenômeno das *fake news* (notícias falsas), cuja disseminação ganhou impulso na última década com o exponencial crescimento das redes sociais. Na peça, o conceito vem à tona quando Botard alega, em tom paranoico: “Não acredito nos jornalistas. São todos uns mentirosos.” (IONESCO, 2015, p. 52). Não nos ocorre que essas reiteradas equivalências entre a obra de Ionesco e a realidade brasileira atual sejam meras coincidências, a não ser quando a personagem da Srta. Daisy informa que vários rinocerontes foram vistos na cidade, sendo que “Esta manhã eram sete, agora já são 17.” (IONESCO, 2015, p. 67) – posto que dezessete foi também o número da chapa Bolsonaro-Mourão, vencedora do pleito presidencial de 2018.

¹³⁰ Disponível em: <https://istoe.com.br/liberdade-para-matar/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Se houve realmente identificação incontestada entre a plateia da estreia mundial na Alemanha e a mensagem de repúdio ao totalitarismo veiculada pela peça, o mesmo pode-se dizer da reação dos espectadores presentes às apresentações da ATA no Teatro Galpão em 2019, entre os quais me incluo. Ao vivo, o impacto visual do relógio suíço meticulosamente construído por Rodas amplifica a sensação de angústia e inevitabilidade de ser o último homem resistindo à transformação em rinoceronte, e faz desse aparente horror uma experiência agradável através do riso – como sublinha Bergson: “É cômica toda encenação de atos e acontecimentos que nos oferece, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico.” (2108, p. 66). Ou ainda:

O cômico é este lado da pessoa que se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita, por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem a vida, enfim. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que chama por uma correção imediata. O riso é justamente essa correção. O riso é um gesto social, que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos. (BERGSON, 2018, p. 75)

Em *O rinoceronte*, a comédia é favorecida pelo absurdo, que, para Bergson, pode não ser a fonte do cômico, mas é um modo bastante simples e eficaz de trazê-lo à tona (2018, p. 86). O riso provocado pela peça cumpre, portanto, essa função catártica de correção das imperfeições, trazendo ao espectador alívio cômico e colocando-se como contraponto à tensão crescente que envolve Bérenger, à medida em que o cerco da rinocerite vai se fechando sobre ele. Por sua parte, Ionesco jamais entendeu a diferenciação que as pessoas fazem entre comédia e tragédia, já que pra ele “o ‘cômico’ é uma percepção intuitiva do absurdo”, que portanto lhe parecia “mais desesperador do que o ‘trágico’”¹³¹ (IONESCO, 1964, p. 27).

A ótima recepção da montagem – com sessões lotadas em razão do boca-a-boca positivo – pode ser comprovada na gravação de Accioly, por meio de manifestações da plateia em cena aberta, além da grande ovação, ao final – embora o público brasileiro, de forma geral (por excessivo senso de pragmatismo, arrisco), nunca tenha realmente embarcado no curioso costume europeu de bater palmas por longos minutos, não sendo essa, portanto, uma boa métrica na comparação com a estreia em Dusseldorf, onde elas ecoaram por dez minutos, como visto. Cabe, porém, atentar para o elemento da cumplicidade envolvida nessa catarse coletiva em que se constitui a comédia:

¹³¹ “For my part, I have never understood the difference people make between the comic and the tragic. As the ‘comic’ is an intuitive perception of the absurd, it seems to me more hopeless than the ‘tragic’.” Tradução nossa.

Aparentemente o riso tem necessidade de eco. Escute-o bem. Não se trata de um som articulado, preciso, acabado; mas algo que gostaria de se prolongar, reverberando gradativamente, algo que começa com um estrondo para continuar por ressonância, assim como um trovão na montanha. [...] Nosso riso é sempre o riso de um grupo. [...] Por mais franco que pudermos supô-lo, o riso esconde um entendimento prévio, eu diria quase uma cumplicidade com os outros ridentes, reais ou imaginários. (BERGSON, 2018, p. 39).

Legitimada pela calorosa acolhida ao espetáculo, a ATA retorna, logo no mês seguinte, para uma segunda temporada no Teatro Galpão, com programação dupla: *O rinoceronte* (às sextas e sábados) e *Os saltimbancos* (aos domingos), durante quatro finais de semana. O público outra vez recebe a companhia de casa cheia e ratifica o sucesso dos dois espetáculos. Dessa vez, no entanto, há um desfalque: Gabriela Correa, que interpretava as músicas de Edith Piaf e os papéis da Garçonete e da Madame Bouef, decide abandonar o grupo. Em seu lugar assumem Diana Porangas, nos papéis de Garçonete e Madame Bouef; e Ana Ruiva, nos vocais. A temporada no Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul se estende de 24 de janeiro a 15 de fevereiro de 2020 – no mês seguinte, a Covid-19 aterrissa no Brasil e interrompe as articulações da ATA para uma temporada do espetáculo no Uruguai.

A companhia entra num hiato de alguns meses e só vai voltar a trabalhar em conjunto – virtualmente, através da plataforma de videoconferências Zoom – por volta de agosto de 2020, quando inicia-se também a presente pesquisa. Contemplada com um prêmio de manutenção de grupos pelo FAC-DF – e de certa forma pressionada pelo prazo de execução e prestação de contas do mesmo –, a ATA decide transpor um dos espetáculos previstos no projeto para o ambiente da plataforma virtual: trata-se da adaptação do *PO-EMA*, de Antonin Artaud. Ainda em 2018, era essa a concepção que Rodas tinha do processo:

A montagem tem por base o estudo e pesquisa da obra de Antonin Artaud e duas obras de Michel Foucault — “História da Sexualidade” e “História da Loucura”. O ponto de partida da criação é o poema do Artaud “Po-ema”
A metodologia de criação do roteiro de ações e dramaturgia do espetáculo se dará a partir de improvisos em cima do tema e dos autores citados. Deixo claro que não me interessa a criação de textos, o que me interessa nesta montagem é o corpo do ator em crise, em angústias, e seus desdobramentos. (2018, p. 261).

Readequado às novas contingências trazidas pela pandemia, pode-se dizer que o trabalho se manteve bastante fiel ao conceito original, com a diferença de ter passado a se chamar *Poema confinado*, mais consonante com a realidade dos integrantes, agora colaborando

isolados em suas respectivas casas, por causa da quarentena. O projeto ganha corpo ao longo dos meses de setembro e outubro, com ensaios semanais e abertos ao público através do canal da ATA no YouTube. Esse período é marcado pela fértil atividade audiovisual do grupo, que inclui: a série de entrevistas *DesATA na Rede*, que revisita o repertório completo da companhia; a tentativa de colaboração com José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina para montar em Brasília *Heliogábalou o anarquista coroado*, também de Artaud, tendo o projeto estacionado após algumas reuniões virtuais por conta do recrudescimento da pandemia; além de oficinas de interpretação ministradas pelo Zoom, como contrapartida social exigida pelo FAC.

Poema confinado estreou no dia 10 de dezembro de 2020, na programação do 21º Cena Contemporânea¹³², tradicional festival internacional de teatro normalmente sediado em Brasília, mas que naquele ano teve sua primeira edição *online* (um dos trabalhos que se destacou tinha o sugestivo título *Cada vez que alguém diz isso não é teatro se apaga uma estrela*). A 22ª edição do festival, realizada em julho de 2021, também continuou no formato não-presencial. Hugo define *Poema confinado* como um *teatro de imagens*: “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.” (2020, p. 286).

Cumpramos reconhecer a habilidade de Rodas em se adaptar ao momento de crise que seu ofício atravessa. É drástica a transformação que vemos no diretor que se considerava um rinoceronte à época da circulação da primeira montagem da peça, e teimava em não usar telefone celular – “não quero a tecnologia tomando conta de mim e o celular é o cúmulo da invasão de privacidade.” (RODAS apud MARCELO; REZENDE, 2006, p. 10) –, em comparação ao Rodas de hoje, altamente conectado, dirigindo sua companhia por detrás de uma tela. Em tratamento de câncer há três anos, a saúde já não o preocupa tanto quanto finalmente poder retomar o convívio e o trabalho presencial com a ATA:

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.

¹³² Disponível em: <http://www.cenacontemporanea.com.br/2020/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Fotografia 5 – Hugo Rodas.



Fonte: o autor.

3.2 MEMORIAL DESCRITIVO

[...] NUM MOMENTO EM Q NÃO PODEMOS FAZER TEATRO AO VIVO
 POR CAUSA DO CORONA, NEM NOS JUNTARMOS NA RUA
 PRA DERRUBARMOS O BOLSONAVÍRUS;
 NOS PREPARAMOS PRO TEAT(R)O QUE NÃO MORRE [...]
 (CORREA, 2020, p. 6, correção do autor)

3.2.1 Aproximação e reaproximação

Eu já conhecia Hugo Rodas há quase 20 anos quando fomos formalmente apresentados, pouco antes do meu ingresso neste Programa de Pós-Graduação. O primeiro espetáculo de sua Companhia dos Sonhos a que me lembro de ter assistido foi *Rosanegra – Uma saga sertaneja*, no espaço ECCO Venâncio, em 2002. Depois de tanto tempo, ainda guardo forte impressão do elenco afinadíssimo em sua devotada investigação da prosa poética de Guimarães Rosa, amparado pela potência visual da peça, que recorria a uma cenografia rústica de cordas e terra sobre o tablado para evocar a atmosfera dos grotões de um Brasil profundo.

Mais tarde, recordo-me de ter assistido a *Os demônios*, de Dostoievski, que Hugo codirigiu com Antônio Abujamra no CCBB Brasília, em 2007. Um trabalho de fôlego, sem dúvida, mas que não chegou a me impactar tanto quanto dois espetáculos da lavra universitária de Rodas, aos quais eu havia assistido no ano anterior: *O rinoceronte* e *Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo*. Com essas duas pérolas, o diretor uruguaio conquistou minha admiração incondicional. No entanto, por contraditório que possa parecer, nos anos que se seguiram não continuei acompanhando com tanto afinco a produção teatral de Rodas, nem da cidade de forma geral, somente tendo retomado contato com a obra do encenador em 2019, quando assisti a *Os saltimbancos*, no CCBB, e a *O rinoceronte*, no Teatro Galpão do ECCR 508 Sul, com intervalo de poucos meses entre uma performance e outra.

Não saberia precisar ao certo o que fez diminuir a frequência de minhas idas ao teatro – certamente não foi meu interesse, que desde então, pelo contrário, só fez aumentar. Porém, atento à cronologia dos fatos, arrisco dizer que o fim do meu primeiro ciclo na Universidade de Brasília (bacharelado em Comunicação Social, de 2001 a 2006), junto com o ingresso no mercado do jornalismo televisivo (em que eu trabalhava no turno da noite e dava plantões nos fins de semana, ficando muitas vezes impossibilitado de assistir a espetáculos de curta temporada), pode, sim, ter contribuído para meu gradual afastamento do efervescente ambiente do teatro universitário.

Ambiente com o qual eu tentaria uma reaproximação em 2011, quando fui aprovado no vestibular da UnB para cursar bacharelado em Artes Cênicas. O objetivo era compreender mais a fundo a arte da atuação, de forma a incrementar meu repertório como diretor cinematográfico, àquela época ensaiando a transição do curta para o longa-metragem. Tratava-se de um interesse essencialmente instrumental, já que meu foco era aplicar no cinema o aprendizado relacionado à direção de atores proporcionado pelo curso. Talvez por isso eu não tenha sentido tanta aderência ao programa, que só oferece uma única disciplina voltada à cadeira de Direção em todo a grade curricular (*Direção 1*), ainda assim uma matéria do 5º semestre, só disponível a alunos que tenham cursado pelo menos outras três exigidas como pré-requisito. Infelizmente não logrei chegar tão longe e, depois de concluídos 34 créditos, precisei trancar e posteriormente abandonar o curso para conseguir me dedicar à produção do meu primeiro longa-metragem, *A repartição do tempo* (2016) – que por sua vez acabou constituindo-se no aprendizado intensivo e prático de direção que eu vinha almejando há tempos.

Nas filmagens, trabalhei com um elenco majoritariamente de Brasília, incluindo atores que eu já havia dirigido antes e com quem, por tabela, já havia um reconhecimento mútuo do estilo de interpretação, das idiossincrasias pessoais e das dinâmicas inter-relacionais no set de gravação. Com outros intérpretes foi a primeira vez que estivemos juntos, mas não lembro de ter havido qualquer prejuízo ao trabalho por conta disso, até porque tivemos um tempo relativamente razoável de preparação e ensaios, em que pudemos nos habituar ao estilo e ao trato pessoal de cada um. Apesar de todas as falhas que se podem esperar de um primeiro longa-metragem, tenho para mim que a entrega do elenco em *A repartição do tempo* é um ponto positivo a se destacar do todo.

Prova de que realmente havia bom entrosamento entre esse conjunto de atores do núcleo brasiliense do filme é que reaproveitamos grande parte do elenco de *A repartição do tempo* no telefilme de Natal que eu viria a dirigir para a Globo em 2017, chamado *Meio Expediente*, obtendo resultado igualmente positivo no quesito *atuação* – arrisco até dizer superior, considerando que havia agora entre eles maior química, que traziam do outro trabalho.

Seja como for, surgiu uma cumplicidade e um senso de cooperação muito fortes entre eu e esse grupo de atores (formado por André Deca, Edu Moraes, Ricardo Pipo, Rosanna Viegas e Sérgio Sartório), de maneira que passamos a alimentar planos de continuar trabalhando juntos, fosse no cinema ou no teatro – na atual conjuntura, este último nos parecia uma realidade mais factível e dentro das nossas possibilidades. Nossa ideia era transpor, da tela para os palcos, o cômico e o absurdo inerentes ao universo da burocracia e do funcionalismo público que havíamos abordado nos projetos anteriores – não era mais a repartição do tempo, era a *repetição*

do tema, brincávamos. Eu e meu parceiro criativo, Davi Mattos, chegamos a esboçar uma premissa de espetáculo chamado *A vida selvagem do funcionário público*, uma paródia de documentários de natureza ambientada nos cubículos de uma repartição mofada em Brasília. Inscrevemos o projeto em editais do FAC, sem sucesso. Creio que pode ter contribuído para isso nossa falta de experiência, não individual, mas enquanto grupo, já que não tínhamos, a rigor, uma companhia ou um portfólio teatral em comum.

Com os sucessivos tropeços no FAC, o ânimo do pessoal foi esmorecendo e o projeto estava a caminho de ser engavetado, quando veio a calhar de assistirmos à versão atualizada de *O rinoceronte*, encenada pela ATA no Teatro Galpão, em 2019. Instigado pela poderosa visão de Rodas para a farsa trágica de Ionesco, que tão bem sintetiza o gênero de comédia do absurdo pelo qual gostaríamos de enveredar *A vida selvagem*, decidi que faria um último esforço no sentido de tentar realizar o projeto. Dessa vez iria me voltar não à burocracia dos mecanismos de fomento estatal (pelo menos não em um primeiro momento), mas à Universidade e seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para o qual apresentei um projeto de pesquisa que consistia na investigação das fronteiras entre o teatro e o audiovisual a partir de duas realizações práticas, entrelaçadas: a criação do texto de *A vida selvagem* e a filmagem de *O rinoceronte*.

Desnecessário dizer, a essa altura, que *A vida selvagem*, no âmbito desta dissertação, não prosperou – sua extinção se deu em algum momento entre o primeiro e segundo semestres da grade curricular, após intensas conversas com meu orientador, Marcus Mota. Combinamos de fechar a mira do estudo nos procedimentos envolvendo os dois registros em vídeo anteriores de *O rinoceronte*, enquanto eu buscava criar as condições que nos permitissem filmar uma terceira performance do espetáculo.

O primeiro passo nesse sentido foi recorrer outra vez ao Estado e submeter o projeto de filmar a peça ao edital do FAC Brasília Multicultural I, lançado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do DF em fins de abril de 2021¹³³. Sobre certa dependência do FAC por parte de artistas brasileiros que tentam subsistir da profissão, Araújo reconhece que “[t]odo mundo aprendeu a ganhar o FAC, a fazer a burocracia que a cidade exige.” (ARAÚJO apud CORADESQUI, 2012, p. 250), ao que Rodas complementa:

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.

¹³³ Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2021/04/Edital-6-FAC-Brasilia-Multicultural.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2022.

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. (RODAS, 2021b, p.)

O cenário, no entanto, não era dos mais animadores: a vacinação caminhava a passos lentos enquanto o Brasil se aproximava da marca de meio milhão de mortos pela Covid-19. Não havia qualquer perspectiva de a ATA voltar a ensaiar presencialmente – afinal, ninguém no grupo além de Rodas havia sido vacinado até aquele momento. Enquanto isso, os prazos do mestrado continuavam correndo e minha banca de qualificação surgia no horizonte sem que eu tivesse certeza de que seria mesmo possível realizar a prática proposta.

Nos meses de junho e julho a vacinação no país deslança: todos os integrantes da ATA recebem a primeira dose, e ficam com a segunda agendada para setembro ou outubro. O ânimo do grupo se revigora e, concomitantemente, surge a oportunidade de ocupar a pauta do Teatro Sesc Newton Rossi no mês de novembro para realizar a filmagem de *O rinoceronte*. Àquela altura não havia qualquer sinalização de financiamento do projeto pelo FAC, que ainda não divulgara o resultado. Havia, por outro lado, a firme disposição do grupo em realizar o trabalho, independente de remuneração ou patrocínio – a empreitada estava revestida de um caráter simbólico, já que marcaria o primeiro reencontro dos integrantes desde o início da pandemia, há cerca de 20 meses.

Comprometi-me a arcar com os custos envolvidos na filmagem, basicamente relacionados a alimentação, transporte, aluguel de equipamento e pagamento de mão-de-obra especializada para captação de som e imagem do espetáculo. Tão logo oficializamos o compromisso com o Sesc para utilização do espaço, tiveram início os ensaios, regularmente às terças-feiras, pelo Zoom – mesmo com todos tendo completado o ciclo de vacinação, decidiu-se manter as medidas de distanciamento social até as vésperas da filmagem, quando então haveria o processo de imersão presencial da direção e do elenco numa chácara, para realizarmos os ensaios finais. Dessa vez, foi a gravação da performance da ATA feita por Catarina Accioly em 2019 (e não mais a gravação do Tucan, de 2005), que serviu de partitura para alguns atores recuperarem o texto-música do espetáculo, e para os novos ingressantes aprenderem-no pela primeira vez: Diana Porangas, Rodrigo Lélis e Flávio Café substituirão, respectivamente, Gabriela Correa, Nobu Khai e Luis Fernando Ferreira.

Faltando um mês para a gravação, porém, o FAC divulga o resultado do edital Brasília Multicultural I, com nosso projeto classificado em primeiro lugar na categoria de ocupação do

Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul¹³⁴. Cria-se um impasse sobre a possibilidade de suspender a gravação e aguardar pelos recursos do prêmio, mas decide-se manter as datas firmadas com o Teatro Sesc diante da constatação de que a execução do projeto com verba do FAC pode acabar sendo protelada a perder de vista, inviabilizando a inclusão das filmagens no escopo dessa dissertação.

Entram na equação também outros fatores: nesse mesmo edital Brasília Multicultural I, a ATA aprova um projeto de circulação nacional de *O rinoceronte*, e nossa ideia fica sendo casar a execução de ambos os projetos, para que as filmagens da peça possam acontecer logo antes, ou logo ao final de sua circulação (a segunda opção talvez seja mais interessante, porque se beneficiaria do entrosamento construído pelos integrantes do elenco durante a temporada). Acontece que o projeto de circulação do espetáculo foi inscrito no FAC em nome de uma integrante da ATA que já havia sido contemplada em edital anterior, o que significa que os recursos para fazer circular *O rinoceronte* apenas serão liberados depois que a prestação de contas desse projeto mais antigo for aprovada, algo que foge totalmente ao nosso controle e que pode se prolongar indefinidamente. Esse cenário de adiamento só piora ao se levar em consideração que a companhia de Hugo Rodas tem outros projetos, também contemplados no edital Multicultural I, aos quais urge dar prioridade, como àquele que comemora o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, e que necessariamente precisa ser executado, por simples demanda aritmética, ainda em 2022.

Para não interromper a pesquisa em razão de fatores alheios à nossa vontade, decidimos manter a gravação que havia sido agendada para novembro no Teatro Sesc, pensando nela como um grande ensaio-geral que permitiria explorar ainda mais as potencialidades do que virá a ser a filmagem da peça um dia, quando realizada com o patrocínio substancial do FAC (R\$ 80 mil). Entretanto, na véspera da banca de qualificação da pesquisa, faltando uma semana para a filmagem no Sesc, um dos atores comunica ao grupo que está com sintomas da Covid-19 e logo em seguida testa positivo. A gravação é abortada.

O tempo necessário para que esse ator cumpra a quarentena isolado dos demais invade dezembro e inviabiliza a realização das filmagens ainda em 2021, vez que conciliar a agenda de todos os integrantes torna-se tarefa absolutamente impraticável, com a maioria deles aproveitando o abrandamento da pandemia para deixar a cidade e viajar de férias, após quase dois anos de distanciamento social. Ao final, não restam muitas opções senão adiar a gravação

¹³⁴ Disponível em <http://www.fac.df.gov.br/edital-fac-brasilia-multicultural-i-no-06-2021-resultado-da-etapa-de-merito-cultural/#more-27773>. Acesso em: 08 abr. 2022.

em pouco mais de três meses, para março de 2022, logo após o Carnaval – honrando o tácito e já tradicional acordo implícito no calendário brasileiro, de que o ano só começa pra valer depois da quarta-feira de cinzas –, quando então as 12 macacas e seu diretor estariam disponíveis para o trabalho. A nova data é firmada com a direção do Teatro Galpão, no Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul, mesmo palco em que a companhia havia apresentado o espetáculo pela última vez.

No entanto, um desentendimento no grupo de WhatsApp – novo ambiente de convívio da companhia – joga por terra os planos de se filmar o espetáculo em março de 2022, já que os integrantes não chegam a consenso sobre a agenda de ensaios. Diante do impasse, a pauta que estava agendada com o Teatro Galpão para 2022 é cancelada. Enquanto isso, cientistas da África do Sul anunciam a descoberta da Ômicron, mais nova variante do Coronavírus, deixando o mundo em alerta, e nós com a impressão de que todo esse desencontro e novo adiamento da filmagem tenham sido, afinal, inevitáveis e até bastante oportunos para o atual momento.

Resignados com o esgotamento das alternativas que nos permitiriam filmar o espetáculo a tempo de incluir o vídeo e seu memorial descritivo nessa dissertação, só nos resta agora aguardar pelos trâmites administrativos do FAC que vão permitir a contratação e execução do projeto, cujo cronograma ainda precisará se adequar à concorrida agenda da ATA, com outros espetáculos e prestações de contas antecedendo *O rinoceronte* na fila de espera – o que nos deixa com uma perspectiva das filmagens acontecerem, na melhor das hipóteses, a partir de 2023.

Assim como a versão de Rodas para o texto de Ionesco tem se transformado ao longo do tempo, este projeto também passou por significativas mudanças desde sua concepção. Readequada às contingências que o delicado momento pandêmico exige, nossa pesquisa abandonou a ambição de constituir-se no registro de um teatro filmado escrito em tempo pretérito, para tornar-se estudo e exercício de planejamento a melhor embasar sua realização futura.

3.2.2 O olho da máquina

Tendo estreitado laços com Hugo Rodas já num contexto pandêmico, acabamos nos falando pela primeira vez por telefone. Lá por meados de 2020, Rosanna Viegas nos colocou em contato e falei para Hugo sobre minha admiração por seu trabalho e sobre a ideia de filmar *O rinoceronte* como parte de uma pesquisa de mestrado que iria tratar sobre as interseções entre teatro e cinema. Com a amabilidade de um Papa Francisco, Rodas me deu sua benção, sem que eu precisasse dizer muito mais. Parecia empolgado que alguém do cinema se aproximasse da ATA justo às vésperas de eles iniciarem um trabalho que também iria misturar performance e audiovisual, chamado *Poema confinado*, com o qual prontamente me dispus a colaborar no que estivesse ao meu alcance. Havia, naturalmente, o maior interesse de minha parte em acompanhar mais este processo composicional do grupo, de forma a enriquecer e ampliar o alcance da pesquisa.

Tratava-se, como visto, de uma investigação de caráter experimental, baseada nos estudos de Michel Foucault sobre sexualidade e loucura, tendo como ponto de partida o *PO-EMA*, de Antonin Artaud, traduzido por Ferreira Gullar na antologia *O prazer do poema*, do qual destacamos o seguinte trecho:

Digo a poesia poesia, a poesia poética ética, belo soluço sobre fundo sangrento, o fundo recalçado em poemática, a poemática do real supersangrento. Porque depois, diz: “poemática”, depois virá o tempo do sangue. Pois que ema, em grego, quer dizer sangue,

e que o po-ema deve querer dizer depois:

o sangue

o sangue depois. (ARTAUD apud RODAS, 2018, p. 261).

O espetáculo dispunha de recursos do FAC, já que fazia parte das atividades previstas no escopo do prêmio de manutenção de grupos teatrais, com o qual a ATA havia sido contemplada. No entanto, a pandemia interditava qualquer possibilidade de realizar a proposta presencialmente, de forma que a solução – tendo em vista a proximidade do prazo final de prestação de contas junto à Secretaria de Cultura – acabou sendo transpor a criação para uma plataforma de vídeo na internet.

Inspirados pela imagética visceral do poema escrito à sangue de Artaud, os discípulos de Rodas foram provocados à livre criação de performances individuais, e se viram imersos em um laboratório cênico dentro de casa, posto que a quarentena havia isolado cada macaca no seu galho. Os ensaios aconteciam pelo Zoom e, a cada encontro, três atores apresentavam para o

restante do grupo a proposta que estavam desenvolvendo, recebendo críticas e direções de Rodas. Alguns desses ensaios foram abertos, sendo transmitidos ao vivo pelo canal da companhia no YouTube, oportunidade que servia para o público interagir pela caixa de comentários e participar do processo criativo do grupo, elogiando, criticando e sugerindo.

Uma vez que o fulcro do trabalho era o corpo do ator em crise, uma das queixas mais recorrentes de Rodas nos ensaios era com relação à enorme dificuldade que alguns integrantes tinham em se desvencilhar do texto que escolhiam para acompanhar essa ou aquela performance, ao qual se viam apegados como uma espécie de muleta:

Eu já tinha falado que eu não queria mais texto. Que eu queria que caminhasse por algo mais de imagem. Porque texto já havia demais. Estamos com textos demais. E aí parece teatro filmado, e é um saco. É um saco. Uma pessoa, parada, em frente a uma câmara, falando sem parar, já não aguento. Eu não aguento. Eu já não aguento. Eu acho chato, chato. Acho chato mesmo. (informação verbal).

Esse comentário de Rodas durante os ensaios me disparou o alerta para tivéssemos o cuidado de não enveredar *O rinoceronte* pelo mesmo caminho do teatro filmado que o aborrecia – embora àquela altura eu não fizesse a menor ideia de como evitar isso. Não estava claro para mim ainda o que exatamente ele chamava de *teatro filmado* – como temos visto, uma terminologia que abarca uma ampla gama de significados –, nem tampouco qual seria minha contribuição enquanto cineasta para elevar minimamente a qualidade do trabalho, de forma a não entendá-lo, nem ao público, ao longo da projeção¹³⁵.

Intrigado pela possibilidade de estar realizando uma obra fadada a cair na desaprovação da única pessoa que, a meu ver, não poderia rejeitá-la (o que só atestaria a inconsistência e falta de cabimento do projeto), fui atrás de dialogar mais a fundo com Rodas para entender melhor suas ressalvas e expectativas, e também para conhecê-lo pessoalmente, no mundo real tridimensional, já depois de muitos encontros pelo Zoom.

Conversando com ele, fiquei mais aliviado ao me dar conta de que ele usa a expressão *teatro filmado* para se referir, essencialmente, ao tipo de registro das duas montagens anteriores de *O rinoceronte*, que opta por documentar a peça com uma única câmera e de um único ponto de vista, interferindo o mínimo possível na gravação. O procedimento geralmente é adotado com vistas a atender exigências previstas em regulamentos de mostras e festivais de teatro, que

¹³⁵ *Projeção* é, como *filmado*, outro termo herdado de um passado analógico, e se refere a quando a película cinematográfica passa em frente a uma lâmpada cuja luz projeta os fotogramas ampliados na tela. Coloquialmente pode se referir a qualquer exibição de filme, independente do suporte técnico usado para reproduzir som e imagem.

buscam criar um ambiente de igualdade de condições para os concorrentes ao vetar o uso de dispositivos cinematográficos como a edição (que, em tese, permitiria unir os melhores trechos de diferentes apresentações de determinado espetáculo, dando a entender que se trata de uma única performance, por exemplo).

Para transcender ao teatro filmado enquanto mero registro documental, Rodas aponta a necessidade de abandonar o *olho nu* do espectador e recorrer ao *olho da máquina*: “[...] a imagem é muito maior porque você tem a imagem muito próxima. Você vai ao olho, você vai à boca [...]” (RODAS, 2020, p. 286). O encurtamento da distância que separa o espectador do proscênio, possibilitado pela objetiva da câmera cinematográfica, era o atalho que precisávamos para ir além da marca que os registros anteriores haviam alcançado, e nisso estávamos de acordo. Esse era um entendimento a que eu havia chegado intuitivamente, mesmo antes de conversar com Hugo: o de que nossa filmagem necessariamente teria que mesclar diferentes planos de uma mesma ação/personagens, para que fosse possível *ir à boca* da Senhora do Gato quando ela grita por seu bichano, ou então *ir ao olho* de Jean quando ele se transforma em rinoceronte. O registro da peça pela perspectiva do espectador de teatro já tínhamos, agora será preciso dispor da ótica cinematográfica e fazer com que:

[...] o aparelho apalpe a cena seguindo caminhos pretendidos pelo imaginador, ora se aproximando, ora se afastando, ora focalizando detalhes invisíveis para o espectador teatral (gestos e expressões faciais dos atores), ora focalizando a cena toda de ângulos inacessíveis para os espectadores. Destarte a cena adquire caráter dinâmico e flutuante, e, segundo a imaginação do imaginador, se transforma de “fato” em série de imagens-miniaturas. (FLUSSER, 2008, p. 44)

Rodas, porém, se antecipa a uma problemática implícita nessa proximidade que a lente torna viável, ao constatar que o ator em cena tem que ser

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 distancia 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. (RODAS, 2020, p. 287).

Se um ator no set de filmagem pergunta “que lente está na câmera agora?”, o diretor se tranquiliza com a sensação de estar trabalhando com alguém que sabe o que está fazendo. A

explicação segue a mesma lógica do raciocínio de Rodas e diz respeito à intensidade que cada ator vai precisar imprimir à sua interpretação para que ela mantenha uma coerência, seja vista pequenina em plano geral por uma lente grande angular, ou agigantada por uma teleobjetiva em *super close-up*.

Essa espécie de *gradação* – se podemos chamar assim – no trabalho de quem atua para a câmera esteve entre as preocupações da ATA para a filmagem de *O rinoceronte*, e o elenco, durante os ensaios, me questionou se seria preciso *fazer menor* para as filmagens. Outra vez confiando em nada mais que meu instinto, respondi que não. Ainda não dispunha de elementos suficientes para embasar uma justificativa lógica, mas de alguma forma intuía que os atores não deveriam abandonar a impostação teatral, e não deveriam buscar o tom naturalista do cinema. Fosse esse o caso, estaríamos desviando o projeto para outro caminho, o da adaptação cinematográfica, que já havia sido explorado em 1974 pelo diretor norte-americano Tom O'Horgan – embora o naturalismo não tenha sido exatamente sua tônica dominante.

3.2.3 Um rinoceronte na sala

American Film Theatre foi um projeto singular que adaptou 14 peças de teatro para o cinema, entre os anos de 1973 e 1975. Capitaneada pelo produtor norte-americano e homem de teatro, Ely Landau, a série de filmes tinha uma proposta inovadora em termos de distribuição: emulando a efemeridade do acontecimento teatral, eram programadas apenas quatro exibições de cada título em salas de cinema de Nova Iorque e Los Angeles, e o público adquiria os ingressos antecipadamente, através de uma espécie de assinatura que valia por toda a temporada. Na primeira (1973-74) foram produzidos oito filmes, e cinco na segunda (1974-75) – um título extemporâneo, o décimo-quarto, seria lançado exclusivamente na coletânea em DVD. Numa seleção que incluía Anton Chekhov (*Três irmãs*), Eugene O’Neill (*The iceman cometh*) e Bertolt Brecht (*A vida de Galileu*), o Teatro do Absurdo estava bem representado por *Um equilíbrio delicado*, de Edward Albee, *As criadas*, de Jean Genet, *The Homecoming*, de Harold Pinter (que, para a mesma série, também dirigiu a adaptação de *Butley*, de Simon Gray) e *O rinoceronte*.

Convém notar que a empreitada de Landau, no entanto, não foi a primeira tentativa de catapultar *O rinoceronte* para as telonas. O catálogo do American Film Institute (AFI) lista pelo menos outras três iniciativas precedentes nesse sentido, que chegaram a ser anunciadas pela imprensa especializada, mas não se concretizaram: em 1960 (auge do sucesso da peça), o New York Times publicou que Leo Kerz planejava produzir uma adaptação cujos potenciais diretores incluía Cesare Zavattini e Vittorio De Sica; já em 1965, o Hollywood Reporter previu que o filme seria uma produção britânica dirigida por Alexander Mackendrick e estrelada por Rod Steiger e Tommy Hancock, tendo dois anos mais tarde atualizado a informação: as filmagens teriam lugar, na verdade, na Alemanha e na França, e os atores protagonistas seriam Peter Ustinov e Peter Sellers¹³⁶. Nenhum dos três projetos foi além das páginas da imprensa.

Para a produção do American Film Theatre foram escalados Gene Wilder, como Stanley (Bérenger), e Zero Mostel como John (Jean), papel que já havia lhe rendido um prêmio Tony quando a peça fora apresentada na Broadway – também foi de lá que saiu o diretor da versão cinematográfica de *Rhinocéros*, Tom O’Horgan, que alguns anos antes havia feito um estrondoso sucesso com o espetáculo musical *Hair*. A dobradinha Wilder e Mostel, por sua vez, tinha protagonizado o vencedor do Oscar de melhor roteiro, *Primavera para Hitler* (1967), de

¹³⁶ Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/67686>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Mel Brooks. Para transpor o texto de Ionesco, Landau convidou Julian Barry, roteirista indicado ao Oscar por *Lenny* (1974), adaptado do musical homônimo também de sua autoria.

Entretanto, a confluência de tantos talentos tarimbados não foi suficiente para garantir o sucesso de *Rhinocéros*. Segundo o AFI, o filme foi gravado com orçamento de um milhão de dólares ao longo de seis semanas, nos estúdios da Twentieth Century-Fox em Los Angeles, no início de 1973, e exibido ao público em apenas quatro sessões: nos dias 21 e 22 de janeiro de 1974, em Nova Iorque, e nos dias 11 e 12 de março de 1974, em Los Angeles. A dura recepção da crítica à época pode ajudar a entender o que parece não ter funcionado tão bem na transposição de *O rinoceronte* de uma mídia a outra.

Após a *première* nova-iorquina, Vincent Canby escreve para o New York Times que *Rhinoceros* (sem distribuição no Brasil ou no resto do mundo¹³⁷) era o menos interessante dos quatro filmes da primeira temporada do American Film Theatre lançados até aquele momento¹³⁸, a começar pelo fato de que “não era material cinematográfico ideal, sendo um exemplo do tipo de teatro do absurdo que deveria ser representado como uma farsa dos velhos tempos dentro de um cenário de três lados ou, talvez, dentro de cenário nenhum”¹³⁹ (CANBY, 1974).

Vale investigar mais à fundo o julgamento crítico de que não se tratava de material cinematográfico *ideal*, e minha avaliação particular é de que isso está diretamente relacionado à estrutura da peça. Não pela quantidade de atos em que ela está dividida – já que a narrativa em três atos costuma ser padrão nos roteiros produzidos em Hollywood –, mas porque ela revolve em torno de um leitmotiv (a transformação em rinoceronte) que sucede a todas as personagens à *exceção* do protagonista, o que inevitavelmente o desloca para uma posição de passividade, de quem meramente assiste aos eventos principais se desenrolando diante dos próprios olhos. No cinema hollywoodiano, ao contrário, os protagonistas costumam ser ativos e conduzir a história através de suas escolhas, então talvez fosse a essa incompatibilidade que Canby se referia quando criticou a qualidade do material cinematográfico que a peça oferece.

Ao analisarmos a estrutura do filme de O’Horgan e identificarmos os pontos de virada trabalhados pelo roteirista, Julian Barry, fica mais fácil perceber essa aludida tendência à passividade do protagonista. O incidente incitante – ou o evento disparador da trama – podemos

¹³⁷ Três anos depois da estreia, *Rhinoceros* foi exibido fora de competição no Festival de Cannes de 1977. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/films/rhinoceros>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹³⁸ “‘*Rhinoceros*’ is the fourth in the American Film Theater’s series of eight films based on stage plays. It may well be the least interesting.” Tradução nossa.

¹³⁹ “‘*Rhinoceros*,’ [...] is not ideal film material, being an example of the kind of theater of the absurd that should be played like old-time farce within a stylized, three-sided set or, perhaps, within no set at all.” Tradução nossa.

considerar que seja a primeira aparição de um rinoceronte, aos 10 min de filme: Stanley/Bérenger, bem como as demais personagens em cena, não fazem mais do que assistir à passagem do paquiderme. Já o primeiro ponto de virada se pode visualizar aos 30 minutos de filme, quando, da janela do escritório, a Sra. Bingham/Botard reconhece seu marido na rua convertido em rinoceronte, e então se estabelece para o espectador a premissa da zoomorfização das pessoas, que rege o filme. No entanto, novamente se trata de um evento externo, alheio ao protagonista.

Stanley entra no segundo ato do filme (equivalente ao terceiro quadro da peça) um pouco mais ativo, buscando reconciliar-se com John, fazendo progredir a subtrama da amizade entre os dois – outras subtramas que identifico são a do romance com Daisy e a do alcoolismo, todas elas correndo em paralelo, é claro, com trama principal, que é a da transformação (ou não) em rinoceronte. O *midpoint* – que divide o segundo ato do filme no meio, aos 60 min – corresponde ao fim do terceiro quadro na peça, quando Stanley/Bérenger testemunha (verbo passivo outra vez) a transformação de John/Jean em rinoceronte. O segundo ato do filme se encerra com o segundo ponto de virada (90 min), representado pela transformação de Daisy em rinoceronte, deixando clara a noção de que Stanley é o último entre os seres humanos, depois de ter assistido à transformação de todo mundo em rinoceronte.

Só no terceiro ato do filme, na sequência final, é que iremos ver uma postura de fato mais proativa por parte do protagonista, quando ele se refugia na cobertura do prédio, prometendo resistir até o fim contra a rinocerite. É quase como se ao longo do enredo Stanley/Bérenger agisse pela via negativa, sempre fugindo à ação, que insiste em morder seus calcanhares. Como consequência disso, a falta de aderência à causa do protagonista é patente na crítica de Vincent Canby: “Stanley fala em clichés sobre ‘humanidade’ e ‘padrões’ e é, no fundo, tão ignorante quanto os rinocerontes de que desdenha. Também é muito menos divertido do que eles. Tudo isso resulta em um filosófico *e daí*.”¹⁴⁰ (1974, grifo nosso).

Outro aspecto que desagrada em *Rhinoceros* é que o diretor parece não ter encontrado o tom apropriado à encenação do absurdo para as câmeras:

Stanley, o herói de “Rhinoceros,” é um porta-voz duvidoso em uma metáfora duvidosa tão grosseiramente mal dirigida por Tom O’Horgan que você pode ficar com a impressão de que O’Horgan pensou estar fazendo um filme para

¹⁴⁰ “Stanley talks in clichés about ‘humanity’ and ‘standards’ and is, at heart, quite as ignorant as the rhinoceros he disdains. He also has a lot less fun than they do. All of which adds up to a philosophical so-what.” Tradução nossa.

uma audiência feita inteiramente de rinocerontes em vez de pessoas.¹⁴¹ (CANBY, 1974).

Outro crítico, Jay Cocks, da revista Time, apontou a “vulgarização frenética e otimista de Julian Barry e Tom O’Horgan”, que “cortou, apertou, acelerou e encenou *O rinoceronte* de Ionesco no palco de uma discoteca de beira de estrada”¹⁴² (COCKS, 1974). Assim como Canby, Cocks também detecta que o diretor pesa a mão em suas decisões editoriais, e com isso desafina o tom da transposição:

Ionesco é um lógico do absurdo. Suas ironias são frias e geométricas, seu surrealismo expresso em refrações sutis do cotidiano. Seu trabalho se beneficia de uma abordagem naturalista que reforça o absurdo por contraste. Em vez disso, O’Horgan fustiga a peça com um monte de truques cafonas, como balançar a câmera para representar o ponto de vista de um rinoceronte, encenando uma sequência de sonho tímida e desajeitada, e incluindo a trilha sonora de Gait MacDermont (*Hair*), adequada para retransmissão em elevadores de escritórios.¹⁴³ (1974).

Até a interpretação de Zero Mostel, que no teatro fora reconhecida com um prêmio Tony, na tela grande torna-se alvo de questionamento, ratificando nada mais que o abismo a separar as duas linguagens:

Escrevendo sobre a produção de 1961 [na Broadway], o crítico Robert Brustein observou que “Mostel tem o controle de movimento de um grande dançarino, o controle da voz de um grande ator, o controle da expressão facial de um grande mímico.” O filme preserva a performance virtuosa de Mostel, incluindo uma longa e acidentada transformação de homem em rinoceronte. Mas o controle que Brustein admirava não é tão aparente sob a direção de O’Horgan. Mostel, incontido e incontestado, facilmente derrapa numa paródia de si mesmo. Ainda assim, sua metamorfose berrante e ondulante em outro membro do rebanho proporciona os únicos momentos de riso real do filme,

¹⁴¹ “Stanley, the hero of ‘Rhinoceros,’ is an unreliable mouthpiece in an unreliable metaphor so grossly overdirected by Tom O’Horgan that you might get the idea Mr. O’Horgan thought he was making a movie for an audience made up entirely of rhinoceroses instead of people.” Tradução nossa.

¹⁴² “Imagine Ionesco’s Rhinoceros cut, cramped, revved up and staged on a go-go dancer’s platform in a roadhouse discothèque. That gives a hint of the kind of upbeat, frantic vulgarization done here by Julian Barry and Tom O’Horgan [...]” Tradução nossa. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081222051615/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,908450,00.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁴³ “Ionesco is a logician of the absurd. His ironies are cool and geometric, his surrealism couched in subtle refractions of the ordinary. His work benefits from a naturalistic approach that reinforces the absurdity by contrasting it. Instead, O’Horgan clobbers the play with a bladder of tacky tricks, like shaking the camera to represent a rhino’s point of view, staging a coy, clumsy dream sequence, and including a score by Gait MacDermot (*Hair*) suitable for rebroadcast in office elevators.” Tradução nossa.

por mais fugazes que sejam, e tão desesperadamente desconfortáveis quanto Mostel parece estar.¹⁴⁴ (COCKS, 1974).

A peça pode ser vista como um cerco se fechando ao redor do protagonista, o que até certo ponto justifica que ele passe grande parte do tempo vendo as coisas se desenrolarem à sua frente, passivamente: primeiro, rinocerontes são avistados ao longe; em seguida, um colega de escritório se transforma em um deles; depois, o melhor amigo; enfim a namorada, até que ele se descobre o último homem resistindo contra um impulso incontrolável, tal como aquele perturbou Denis de Rougemont no comício nazista de Nuremberg. E aqui chegamos a um outro grande tropeço da versão norte-americana para o cinema, que esvaziou a peça de sua dimensão política ao desidratar a crítica de Ionesco às correntes de pensamento totalitárias: “O’Horgan e Barry removeram não só a política, mas também a ressonância. O que resta é um sermão estridente sobre as virtudes do não-conformismo.”¹⁴⁵ (COCKS, 1974).

Enquanto patina tentando encontrar o tom do filme, Tom O’Horgan consegue cegar o fio cortante da ironia de Ionesco ao insistir em um humor pastelão – que literalmente recorre a tortas na cara –, totalmente fora de sintonia com a farsa trágica que emana do texto original:

Embora o filme nunca mostre-nos rinocerontes de verdade, o realismo da câmera de cinema é inegável. Reduz coisas absurdas ao status do meramente bobo. A direção do Sr. O’Horgan tem o efeito de expor todas as fraquezas da peça e nenhum de seus méritos. É desajeitadamente inventiva e intrusiva.¹⁴⁶ (CANBY, 1974).

Canby toca aqui num dos pontos nevrálgicos que ilustram o desencontro entre a proposta de O’Horgan e o que podemos apenas supor ter sido a visão de Ionesco para a adaptação cinematográfica de sua grande obra. Arrisco que um dramaturgo como ele, que não desejava nenhum outro limite além daquele representado pela maquinaria do palco, que se orgulhava quando apontavam o caráter circense de suas peças¹⁴⁷, e que além disso teve o cuidado de

¹⁴⁴ “*Writing about the 1961 production, Critic Robert Brustein observed that ‘Mostel has a great dancer’s control of movement, a great actor’s control of voice, a great mime’s control of facial expression.’ The film preserves Mostel’s virtuoso performance, including a long, bumpy transformation from man into rhino. But the control that Brustein admired is not so apparent under O’Horgan’s direction. Mostel, unchecked and unchallenged, easily skids into self-parody. Still, his billowing, bellowing metamorphosis into another member of the herd does provide the movie’s only moments of real laughter, fleeting as they are, and as desperately uncomfortable as Mostel seems to be.*” Tradução nossa.

¹⁴⁵ “*O’Horgan and Barry have removed not only the politics but the resonance as well. What remains is a squeaky sermon on the virtues of nonconformity.*” Tradução nossa.

¹⁴⁶ “*Even though the film never shows us any real rhinoceroses, the realism of the movie camera is undeniable. It reduces things absurd to the status of the merely silly. Mr. O’Horgan’s direction has the effect of exposing all of the play’s weaknesses and none of its merits. It is clumsily inventive and obtrusive.*” Tradução nossa.

¹⁴⁷ “*I want no other limits than the technical limits of the stage machinery. People will say that my plays are music hall or circus. So much better: let’s bring in the circus.*” Tradução nossa.

descrever as cabeças de rinoceronte nas didascálias da peça, tenho para mim que esse sujeito minimamente ansiava por ver um rinoceronte no filme. Se quanto a isso só podemos especular, posso dar meu próprio testemunho sobre a experiência decepcionante que é terminar de assistir a um filme que traz rinocerontes no título, mas nunca os mostra na tela. E é o que acontece no filme de O’Horgan, embora conste que ele tenha tentado filmar com um animal de verdade, sem sucesso¹⁴⁸.

Se existe uma possibilidade ao alcance do cinema que o teatro jamais poderia proporcionar ao espectador dessa peça, é justamente trazer um rinoceronte de verdade para dentro de cena, algo em que o filme de O’Horgan fracassa, muito provavelmente por restrições logísticas e orçamentárias – ao público pouco interessa. Pelo contrário, o diretor prefere apenas fazer alusão aos paquidermes, sem nunca mostra-los: com isso, o dispositivo usado para falsear sua primeira aparição acaba sendo rigorosamente idêntico àquele utilizado por Hugo Rodas nas encenações da ATA e do Tucan: de forma sincronizada, os atores giram a cabeça de um lado a outro do proscênio, alguns apontando o dedo, acompanhando a passagem imaginária do bicho. Noutra momento do filme, a Sra. Bingham salta sobre o lombo do marido transformado em rinoceronte e o cavalga, enquadrada em um plano contraplongê¹⁴⁹, que deixa sua montaria sempre fora de quadro. Há também o truque classificado pela crítica como cafona, em que a câmera tremida sugere o POV¹⁵⁰ de um rinoceronte perseguindo Stanley. Desnecessário dizer que nenhuma dessas trucagens jamais supre a ausência ensurdecadora dos rinocerontes na tela, tão ou mais incômoda do que seria sua presença conosco na sala.

Da primeira para a segunda temporada, o American Film Theater sofreu um baque, provocado pelo lobby dos grandes estúdios de cinema, que se ressentiram do fato de as salas de exibição serem obrigadas a tirar seus filmes de cartaz para projetar os da AFT, e por isso ameaçaram boicotar os exibidores que fizessem parte do circuito. Seis estúdios, incluindo Paramount, Universal e Warner Bros., foram processados por Landau com base em leis anti-truste, por supostamente estarem coagindo os exibidores cancelar ou alterar a programação do American Film Theatre. As salas de cinema, que exibiam os filmes da AFT às segundas e terças-feiras, na segunda temporada restringiram-nos às terças-feiras¹⁵¹. Enquanto não há registros

¹⁴⁸ “[...] one scene late in the film called for an actual rhinoceros that Stanley would recognize as John, though no such animal appeared in the final version.” Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/67686>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁴⁹ Ângulo de câmera que enquadra o assunto fotografado de baixo para cima.

¹⁵⁰ POV é a sigla em inglês para *point of view*, ou seja, um ângulo de câmera que simula ser a perspectiva de determinada personagem.

¹⁵¹ Fonte: American Film Institute. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Film/54957-THE-ICEMANCOMETH?sid=92a111fa-9b91-4546-87b3-69c131a0186c&sr=11.616179&cp=1&pos=0>. Acesso em: 08 abr. 2022.

muito claros sobre qual teria sido o resultado do imbróglio judicial, o que se sabe ao certo é que o projeto do American Film Theatre não passou da segunda temporada.

3.2.4 Pausa de mil compassos

A adaptação de *O rinoceronte* pelo trio Landau-Barry-O'Horgan evidenciou a carência de matéria-prima cinematográfica da peça, bem como certa incompatibilidade entre os padrões adotados pelo cinema norte-americano e a forma como Ionesco desenrola o fio de sua trama. Para melhor se adequar à narrativa cinematográfica convencional, o texto precisaria passar por significativas mudanças que, possivelmente, corromperiam sua essência, arriscando lhe desfigurar por completo.

Tais constatações me sinalizaram que o melhor caminho para nossa transposição audiovisual era mesmo o do teatro filmado e não o da adaptação para o cinema que, a meu ver, fatalmente resvalaria para uma das duas alternativas: ou, em nome do tão apreciado naturalismo da sétima arte – sempre obcecado com a ideia de *fazer menor* – seríamos obrigados a anular o elaborado trabalho de corpo, voz e máscara construído pelos atores de Hugo Rodas, reduzindo-o a mero espectro de sua real potência; ou então seguiríamos, assumidamente, pelo caminho do histrionismo, que a imprensa especializada tanto criticou na versão do American Film Theatre.

Fazer uma nova adaptação de *O rinoceronte* para mim soava incoerente tanto do ponto de vista conceitual quanto prático: se já não foi fácil produzir uma versão americana com um milhão de dólares nos anos 1970, o que dirá de uma versão brasileira nos dias de hoje? Quantos milhões custaria? Isso sem sequer entrar no mérito da viabilidade de se ter rinocerontes de verdade em cena ou não... Em realidade, a questão aqui era propor uma prática factível, que estivesse ao nosso alcance realizar, e um longa-metragem certamente não vinha ao caso. O teatro filmado, além de estar mais em linha com nossas aspirações artísticas, também estava dentro de nossas capacidades.

No mesmo mês em que se inicia formalmente essa pesquisa no PPG-CEN, é lançado o Prêmio Funarte Festival de Teatro 2020¹⁵², um edital de âmbito nacional que visou à seleção de 25 espetáculos (cinco por região do país), para serem montados, gravados em vídeo e posteriormente exibidos na internet. Inscrevemos a proposta de filmar *O rinoceronte*, que, no entanto, não foi contemplada, tendo ficado na 15ª colocação da região Centro-Oeste¹⁵³, com nota 88,3 de um total de 100.

¹⁵² Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/edital/premio-festival-funarte-de-teatro-virtual-2020/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁵³ Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2020/08/Selecionados-Teatro-Virtual-Centro-Oeste-1.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2022.

A próxima tentativa de angariar patrocínio teria mais sucesso junto ao FAC-DF, meses depois, quando o projeto obteve a 1ª colocação na etapa de mérito cultural do certame Brasília Multicultural I, na categoria de ocupação do Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul, com nota 110 de um total de 120¹⁵⁴. Entre as metas elencadas no formulário de inscrição constava a preservação da memória do teatro brasileiro e a celebração da força vital e criativa de Hugo Rodas, chamando atenção para a longa e afetiva relação do diretor com o equipamento cultural em questão, que havia sido palco de *Os saltimbancos*, em 1977, um dos grandes marcos do teatro brasiliense.

Em razão das medidas de proteção contra a Covid-19, o projeto, como foi aprovado, prevê três apresentações para um público reduzido (cerca de 30 pessoas por sessão). As sessões serão gravadas, editadas e disponibilizadas gratuitamente no YouTube. Os recursos previstos pelo edital, no valor total de R\$ 80 mil, irão custear a remuneração dos 24 profissionais envolvidos (12 no elenco e 12 na equipe técnica), e também serviços como aluguel de equipamentos de som, câmera e iluminação, além de gastos com transporte, alimentação e material de consumo. Também estará assegurado o mínimo exigido por regulamento de 5% do valor do orçamento destinado a despesas com divulgação da obra finalizada, que irá contar com as tecnologias assistivas de *closed caption*, Libras (Língua Brasileira de Sinais) e audiodescrição.

A necessidade de fazer esse planejamento logístico detalhado de todas as etapas do processo para apresentar ao FAC foi de fundamental importância no sentido de consolidar algumas ideias que eu vinha amadurecendo, assim como para me demover de outras. Uma das que eu vim a abrir mão foi a proposta de gravar material adicional da peça depois que o público já tivesse deixado a sala de espetáculo. A ideia seria filmar trechos da peça à maneira do cinema, ou seja, pensando em movimentos de câmera específicos para ações específicas das personagens em cena. Essa cobertura obedeceria a uma decupagem prévia e esses trechos não poderiam ser muito longos, já que o intrincado balé que envolve câmera, foco, maquinaria, microfones e atores vai criando muitas deixas e marcas para serem decoradas, até chegar num ponto em que é melhor cortar a tomada e começar uma nova, do que insistir na tentativa de orquestrar longos planos-sequência, que sempre representam um desafio extra para a equipe.

O grande ganho dessa proposta, a meu ver, seria poder levar a câmera para dentro da ação, e movimentá-la junto aos atores, algo que não pode ser realizado durante a performance

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.fac.df.gov.br/wp-content/uploads/Resultado-Preliminar-de-M%C3%A9rito-Edital-Fac-Multicultural-I-n%C2%BA06.2021.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ao vivo sem prejudicar a fruição da plateia – que estaria assistindo não a uma peça, mas ao *making of* de um teatro filmado. Circular com a câmera no palco, acompanhando as personagens, seria algo parecido com o que fazem os cineastas Peter Greenaway, em *O bebê santo de Mâcon* (1993), e Lars Von Trier, no díptico *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), filmes de reconhecida inspiração na estética teatral, mas que permitem à câmera avançar além da linha imaginária – a janela de Alberti¹⁵⁵ – que separa o espectador da ação no palco, e se misturar à ela.

O problema de se filmar *à maneira do cinema*, todos sabem, é o tempo desesperador que isso acaba por consumir. Embora, devido às idiossincrasias e complexidades de cada diretor e de cada trabalho, não exista uma métrica de referência, é razoavelmente aceito no mercado cinematográfico brasileiro que uma diária de trabalho proveitosa consegue produzir material bruto suficiente para cobrir algo em torno de três minutos da edição final do filme – realidade muito distante do primo rico, o mercado publicitário, em que o cálculo que antes era “quantos minutos vamos cobrir por dia de filmagem”, inverte-se e passa a ser “quantas diárias vamos levar para cobrir um minuto de filme”. Isso posto, um filme cujo corte final terá 70 minutos de duração, como *O rinoceronte*, tomaria cerca de 24 diárias de gravação – ou quatro semanas, já que a praxe em audiovisual são seis dias de trabalho para cada um de folga.

Com ou sem patrocínio do FAC, minha ideia sempre foi tentar filmar *O rinoceronte* em não mais do que um fim de semana (incluindo a sexta-feira). Em se convencendo a equipe (ou havendo recursos para tal), poderíamos tentar gravar o material adicional da câmera se movimentando no palco, sem plateia, nas cerca de 11h restantes de trabalho em cada diária, uma vez que a performance da peça para o público toma pouco mais de uma hora. Mas a questão é: faria realmente sentido enfrentar tamanho desgaste para produzir alguns poucos planos melhor elaborados (30, no máximo?), tentando explorar a visualidade da peça com movimentos da câmera e passagens de foco que emprestassem mais sofisticação ao resultado final?

Pesando os prós e contras, avaliei que não valia a pena, pois corríamos o enorme risco desse material adicional simplesmente *não montar* com o da filmagem aberta ao público, gravada em plano sequência¹⁵⁶. Isso porque *O rinoceronte* é, como destacou Viegas, uma

¹⁵⁵ “A técnica da imersão visual distingue a realidade virtual do clássico meio transparente, a pintura linear em perspectiva. Para Alberti, uma pintura em perspectiva linear é uma janela para um mundo de representação; o espectador permanece de um lado da janela de uma distância segura e analítica dos objetos de representação.” (BOLTER; GRUSIN, 2002, p. 251). Do original: “The technique of visual immersion distinguishes virtual reality from the classic transparent medium, linear perspective painting. For Alberti, a painting in linear perspective is a window on to a world of representation; the viewer remains on one side of the window at a safe, analytical distance from the objects of representation.” Tradução nossa.

¹⁵⁶ Plano sequência é aquele que registra determinada ação, sequência ou mesmo um longa-metragem inteiro, do início ao fim, sem cortes.

locomotiva. E essa locomotiva obedece a um ritmo muito particular, acelerado, que sabemos funcionar como funciona, ou seja, numa performance *da capo*¹⁵⁷, de um fôlego só, como um tiro de 100m rasos. Teria essa locomotiva o mesmo desempenho se avançasse aos solavancos, parando a cada pequeno trecho? Eu intuía que não, e achei melhor restringir as filmagens à performance da ATA na íntegra, por mais prosaica que pudesse parecer a proposta. Sentia que nesse trabalho era o cinema que deveria se adequar aos procedimentos do teatro, e não o contrário.

Pela via negativa, fui descobrindo em minhas investigações tudo o que eu *não* deveria fazer com minha proposta de transposição audiovisual de *O rinoceronte*: não deveria tentar fazer uma adaptação cinematográfica, por causa dos obstáculos narrativos que a peça impõe nesse sentido, evidenciados na proposta do American Film Theatre, o que poderia desfigurar o trabalho da ATA; não deveria tentar filmar à maneira do cinema, pois correria o risco de interferir na cadência tão particular da música de Ionesco sob regência de Rodas, e acabar produzindo material incompatível, na ilha de edição, com a íntegra do espetáculo gravada ao vivo; não deveria registrar a peça de um único POV, sob pena de não explorar as potencialidades que a ótica cinematográfica possibilita, e com isso cair no mero registro documental – o que não fazia muito sentido para Hugo, nem para mim tampouco.

Guardadas as devidas proporções, talvez a melhor referência do tipo de registro que projetamos para *O rinoceronte* seja o teatro filmado *Pass Over* (2018), texto de Antoinette Nwandu que propõe uma releitura moderna de *Esperando Godot*, de Beckett, e que foi dirigido por Spike Lee (filmagem) e Danya Taymor (encenação) para a Amazon Studios. Destaca-se nele a profusão de câmeras espalhadas pela sala de teatro, inclusive escondidas em meio à cenografia, cobrindo a ação dos mais variados ângulos.

Cogitamos emular o artifício empregado por Lee de misturar à edição planos de cobertura dos espectadores, antes durante e ao final do espetáculo, mas declinamos uma vez que o fator *plateia* sempre foi uma variável muito incerta ao longo do projeto. Também flertamos com a possibilidade de incluir na edição alguns trechos de documentário dos bastidores – na linha do que propõe *Ricardo III: Um ensaio* (1996), de Al Pacino –, mostrando, no nosso caso, o reencontro dos integrantes da ATA durante os ensaios para a filmagem, após quase dois anos de distanciamento social. Essa ideia, porém, esbarrou em limitações

¹⁵⁷ *Da capo*, que em italiano significa “do início”, é uma expressão usada em notação musical para indicar que a partitura deve ser tocada desde o início.

orçamentárias e também na constatação de certa redundância com o documentário *Rodas de Gigante*, de Accioly, em produção.

A necessidade de formatar e parametrizar o projeto para o FAC convergiu para o entendimento de que deveríamos nos ater à gravação das três apresentações abertas ao público, pensando na variedade dos pontos de vista e dos enquadramentos que iriam registrar a *mise-en-scène* da peça. A proposta é filmar cada uma das três performances com pelo menos duas câmeras, que estarão posicionadas em pontos diferentes da sala a cada sessão, obedecendo a um roteiro específico de cobertura. Dessa forma teremos ao menos seis opções de cobertura diferentes para escolher na edição a melhor maneira de contar a narrativa do espetáculo.

Como isso se traduz visualmente na tela? No primeiro ato, por exemplo, no trecho que dá sequência à sugestão do gato ter sido esmagado pelo rinoceronte¹⁵⁸, o montador do filme terá como opções usar na edição: 1) plano geral que mostra boa parte do pé-direito do palco e enquadra todos os 12 atores lamentando em coro a morte do gato; 2) plano próximo do Merceeiro; 3) *close up* da Senhora do Gato com jogo de foco para Garçonete ao fundo; 4) plano conjunto de Lógico e Senhor Idoso; 5) plano conjunto de Bérenger e Daisy; 6) *close up* de Bérenger de perfil com Jean ao fundo, e jogo de foco para Daisy entrando em quadro no primeiro plano. Isso pode dar uma ideia da dinamicidade que a *mise-en-cadre* desses múltiplos pontos de vista agrega à narrativa.

O primeiro ato exige a presença de todo o elenco em cena, e nos trechos mais movimentados como esse a que nos referimos acima, temos pelo menos quatro *loci* de ação e diálogo espalhados pelo palco: a mercearia ao fundo, representada pelo praticável que sustenta Merceeiro e Merceeira; a Senhora do Gato, destacada na boca de cena à direita; a dupla Jean-Bérenger, a quem depois se junta Daisy, à esquerda; e a dupla Lógico-Senhor Idoso, ao centro. Logo, se seis ângulos a princípio pareciam suficientes para cobrir tudo, a um segundo olhar a complexidade do relógio suíço maquinado por Rodas revela pequenos e preciosos detalhes dignos de atenção que acabam escapando ao olho da máquina – como a delicada construção do casal de idosos no terceiro quadro da peça:

[...] 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. (RODAS, 2021a, p. 449).

¹⁵⁸ Disponível em: https://youtu.be/pLc5wZqf_to?t=1397. Acesso em: 08 abr. 2022.

De volta à nossa linha do tempo, meses se passaram sem que o FAC divulgasse o resultado da etapa de mérito cultural do certame em que concorriamos, e nesse ínterim decidimos empreender à filmagem da peça com nossos próprios recursos, confiando unicamente no senso de oportunidade que se fortaleceu com o surgimento da pauta no Teatro Sesc Newton Rossi e com o abrandamento da pandemia. Para esse plano se concretizar, no entanto, era preciso reduzir o tamanho do projeto que havíamos submetido ao FAC. Em vez de três apresentações abertas ao público, o que estava ao nosso alcance era filmar duas apresentações no mesmo dia e sem plateia (pois, mesmo branda, a pandemia ainda inspirava cuidados).

Cogitávamos a possibilidade de formar um seletivo público com alguns poucos convidados especiais – algo entre 10 e 20 pessoas –, mas esse era um debate reiteradamente adiado para quando estivéssemos mais perto da gravação, e com uma noção melhor dos riscos da pandemia. Em se tratando de uma comédia que mexe com o público como *O rinoceronte* faz, sempre me pareceu inegociável abrir mão da plateia, por mais *pocket* que ela fosse. Penso que ausência de uma reverberação mínima para as piadas e *gags* enfraqueceria sensivelmente o potencial cômico da peça, que daria a impressão de ter sido gravada numa câmara de vácuo e não em um teatro – que pressupõe, por definição, uma experiência coletiva, comunal: “[a]s formas cômicas constituem na história do teatro filmado um problema à parte, provavelmente porque o riso permite à sala de cinema constituir-se em consciência de si mesma e apoiar-se nele para encontrar algo da oposição teatral.” (BAZIN, 2018, p. 216). Mesmo que não planejássemos filmar a plateia, seria imprescindível ouvi-la. A única alternativa a isso seria usar claquês pré-gravadas como as de *Chaves* (1972-1983), o que estava fora de questão, posto que desviaria o tom farsesco e absurdo da peça para um humor artificialmente televisivo, que não nos interessa aqui.

Com o projeto redimensionado para essa nova e mais modesta realidade, passei a me dedicar ao planejamento das filmagens, ou antes, à sua planificação. Ainda que não estivéssemos dispostos a filmar como no cinema, cumprindo uma decupagem minuciosa com incontáveis posicionamentos de câmera diferentes, era preciso conceber quais seriam os quatro pontos de vistas fixos (ou nem tanto, como veremos), que teríamos à nossa disposição, espalhados pela sala de espetáculo. Além disso, que eles fossem fixos não quer dizer que pudessem fornecer um único tipo de plano ou enquadramento, pois minha ideia sempre foi trabalhar com lentes que dispõem do recurso do *zoom*. Dessa forma, uma mesma posição de tripé,

fixa, pode fornecer o registro tanto de um plano geral quanto de um super *close up*, a depender do alcance da ótica acoplada ao corpo da câmera.

Tendo isso em mente, perdi a conta de quantas vezes assisti e reassisti à gravação do espetáculo feita por Catarina Accioly, imaginando e especulando quais seriam os melhores pontos para posicionar as câmeras. Essa parte não chegou a apresentar grande desafio, já que, tendo chegado ao reduzidíssimo número de apenas quatro POV's, não havia muito como fugir à uma cobertura convencional, que incluísse: uma câmera centralizada, garantindo o plano máster¹⁵⁹ do espetáculo (câmera 1A); uma câmera, também centralizada, que captasse os personagens em destaque a cada cena, em plano de conjunto ou médio conjunto (câmera 1B); uma câmera no limite à esquerda da boca de cena, com uma visão lateral enviesada do palco (câmera 2A); uma câmera fazendo o contraplano da anterior, no limite à direita da boca de cena (câmera 2B). Para prevenir que uma câmera aparecesse no enquadramento da outra, 1A e 1B gravariam a primeira apresentação, enquanto 2A e 2B gravariam a segunda.

O próximo passo foi estabelecer uma minutagem e roteirizar o que cada uma dessas quatro câmeras iria acompanhar no decurso do espetáculo. Tal documento consta dos Anexos, nomeado como *O rinoceronte planejado* (pp. 157-169). A câmera 1A, por registrar o plano máster, apresenta o roteiro mais simples de todos, limitando-se a incluir ou tirar de quadro os músicos da banda – que performam nas mudanças de ato, à direita do palco. Não se poderia exigir muito mais que isso dessa câmera, pois qualquer direção específica a que ela obedecesse (um close da atriz, por exemplo), arruinaria o plano máster que, por definição, precisa cobrir toda a ação e todos os personagens na íntegra, ininterruptamente.

A rigor, a câmera 1B ficará encarregada de cobrir os personagens em evidência na cena, geralmente em plano de conjunto ou plano médio conjunto, recorrendo ao dispositivo do *zoom* para alternar entre os dois enquadramentos. No primeiro quadro da peça, é a dupla Bérenger-Jean que ela acompanha a maior parte do tempo, mas com a saída do segundo, migra para Bérenger-Lógico. No segundo quadro, como o diálogo é muito difuso e polifônico, a câmera não segue um padrão definido. Nos dois últimos quadros, mais esvaziados, ela foca nos binômios Bérenger-Jean, Bérenger-Dudard e Bérenger-Daisy.

A câmera 2A, posicionada no limite à esquerda da boca de cena, já mais próxima do palco e também recorrendo ao *zoom*, vai privilegiar a cobertura de planos próximos e *close-ups* de Bérenger e Daisy no primeiro quadro, miscelânea no segundo, Bérenger no terceiro, Dudard

¹⁵⁹ Plano máster é aquele que enquadra toda a ação e todos os personagens nela envolvidos, do início ao fim de determinada cena.

e Daisy no quarto. Já a câmera 2B, na extremidade oposta do proscênio, vai também alternar o *zoom* entre planos próximos e *close-ups*, só que de Jean no primeiro e terceiro quadros, e de Bérenger, no quarto. Apenas no segundo quadro a câmera 2B se desloca momentaneamente para o fundo do palco à esquerda, pouca coisa à frente da linha de fuga formada pela disposição das cadeiras de escritório, a fim de mostrar os funcionários todos em plano de conjunto de perfil, com foco no personagem que estiver falando.

O mais interessante desse processo de planificação foi a compreensão de que estávamos, em certa medida, refazendo a trajetória da ATA ao deixarmos-nos guiar unicamente pela partitura audiovisual documentada por Catarina Accioly, da mesma maneira como o grupo havia ensaiado a remontagem do espetáculo usando o vídeo do Tucan. Aqui reafirma-se a importância do teatro filmado que, por menos pretensioso que seja, sempre pode oferecer alguma utilidade à pesquisa acadêmica e aos artistas que se dispõem a integrar o audiovisual a seus processos composicionais de alguma forma.

Outro procedimento da prática teatral incorporado à filmagem de *O rinoceronte* é a noção de que os cinegrafistas precisam, assim como o elenco da peça, ensaiar a câmera e estar atentos às suas marcas e às deixas do texto para cumprir o que está previsto no roteiro técnico. Não é tão simples quanto apenas dizer à câmera 2A para acompanhar Bérenger no primeiro ato, pois em determinado momento a câmera vai precisar ficar com a Garçonete, noutra o *zoom* vai ter que abrir o quadro para acomodar Daisy, e assim por diante.

Mesmo que as marcas do roteiro estejam espaçadas, em sua maioria, pelo intervalo de alguns minutos, soa arriscado pedir a um cinegrafista que nunca tenha assistido à peça que ele a filme com um olho no roteiro e outro no *viewfinder*¹⁶⁰. Melhor será o resultado, sem dúvida, se ele já estiver familiarizado com a *mise-en-scène* e não precisar tirar os olhos do enquadramento, ou se puder reduzir isso a uma ou outra espiadela eventual ao roteiro. Por isso, depois de assistir à peça tantas vezes, minha ideia é operar uma das câmeras e encarregar os demais cinegrafistas de estudarem o roteiro técnico junto com a gravação de Accioly (reforçando outra vez a importância desse tipo de registro), antes de acompanharmos *in loco* os ensaios presenciais que vão preceder às filmagens.

O registro da dimensão sonora do espetáculo sempre foi uma das minhas maiores preocupações em razão da importância que a mesma adquire com a miniaturização da imagem (PAVIS, 2015, p. 398) e do potencial tremendamente evocativo e diegético do som, conforme registra Bresson nesta passagem: “[o] olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e

¹⁶⁰ *Viewfinder* é o visor da câmera.

inventivo. O apito de uma locomotiva imprime em nós a visão de toda uma estação de trem.” (2005, p. 66); ou ainda nesta: “[u]m grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias.” (2005, p. 79). Dessa forma, nosso principal desafio técnico hoje é a captação de som, que identifiquei como sendo o grande ponto fraco de muitos dos teatros filmados a que eventualmente assisti no decorrer da pesquisa. O desenho de som deve ser planejado em suas mínimas variáveis e nuances, como enfatiza Osborne, uma vez que interferem diretamente na recepção do público:

Vozes, tanto microfonadas quanto não-microfonadas versus dublagem; música orquestral versus trilhas sonoras subliminares e penetrantes, ecos (ou a falta de eco) versus Dolby Surround Sound; sons extradiagéticos de plateias (claque ou som ambiente) versus voz em off. Nesses modos alternativos, o som pode ser uma das mais importantes formas de a performance se anunciar para ser filmada em vez de ao vivo. O som, parece-me, funciona mais poderosamente quando estamos menos conscientes dele.¹⁶¹ (OSBORNE, 2006, p. 56-57)

De um lado temos aqueles espetáculos que são gravados por microfones direcionais, muitas vezes pelo que já vai embutido na própria câmera. O resultado é um som distante, apagado e cheio de reverberação, que não raro compromete a clara compreensão do texto, como nas filmagens da ATA e do Tucan. Por outro lado, há aqueles espetáculos que recorrem aos microfones *headset*¹⁶², que inevitavelmente evocam uma atmosfera de musical da Broadway e dificultam a suspensão da descrença e a imersão do espectador na diegese, já que tornam-se elementos visuais muito presentes na tela, revestidos de um caráter de metalinguagem hipermediatizada que não nos deixa esquecer que, afinal, tudo não passa de uma encenação, de uma mentirinha.

Irônico é que isso aconteça com mais intensidade nos planos próximos e *close-ups*, justo aqueles alegadamente *mais cinematográficos*, posto que fornecem uma visão privilegiada que os espectadores comuns de teatro não têm da plateia. Na amplidão do plano geral, os *headsets* não incomodam tanto e, se forem da cor da pele ou tiverem ajuda da maquiagem, podem até passar despercebidos. Mas quando fechamos a lente e *vamos à boca do ator*, para usar as palavras de Rodas, lá está o microfone gritando na tela. Michel Chion compara a consciência

¹⁶¹ “Voices, both miked and unmiked, versus overdubbing; orchestral music versus subliminal, pervasive soundtracks, echoes (or the failure to echo) versus Dolby Surround Sound; extradiagetic noises of audiences (laughtrack or ambient sound) versus voiceover. In these alternative modes, sound may be one of the most important ways that performance can announce itself to be filmed rather than live. Sound, it seems to me, works most powerfully when we are least consciously aware of it.” Tradução nossa.

¹⁶² Tipo de microfone que fica próximo à boca do ator, preso à orelha ou ao cabelo.

que o espectador de cinema tem da câmera àquela que, segundo a convenção, ele não deveria ter do microfone:

Com efeito, do mesmo modo que a câmera, por estar excluída do campo visual, não deixa de ser uma personagem ativa dos filmes - personagem de que o espectador está consciente -, o microfone também deve permanecer excluído não só do campo visual e sonoro (ruídos de microfone, etc.), como também da representação mental do espectador. Permanentemente excluído, evidentemente, porque tudo nos filmes, incluindo aqueles que são rodados em som direto, foi feito com esse objetivo. Isso sempre na ótica naturalista já assinalada, que permanece apegada ao som, uma ótica de que a imagem [...] se libertou desde há muito tempo. (CHION, 2011, p. 76)

Depois de muito debate com técnicos da área, avaliei que a melhor alternativa para gravar o áudio seria mesclar a captação de microfones de lapela sem fio com alguns direcionais espalhados pelo palco e também na plateia. Os microfones de lapela (aqueles que âncoras de telejornal usam presos à gravata ou ao paletó) oferecem um som quase tão limpo quanto os *headsets*, com a vantagem de se camuflarem em meio ao figurino, e com isso não serem absolutamente notados. Mas há desvantagens também: dependendo da movimentação dos atores, as roupas podem raspar na cápsula do microfone e comprometer a captação. A ideia é que, durante o ensaio-geral, o técnico de som possa identificar os trechos da peça mais problemáticos para a captação dos lapelas e instruir os atores sobre como cancelar ou minimizar esses ruídos.

O diferencial do lapela sem fio é poder liberar a circulação dos atores pelo palco, de forma que eles não precisem ficar plugados como eletrodomésticos e possam se movimentar livremente. Na verdade, o fio do microfone fica sim plugado, mas a uma caixinha receptora que fica geralmente escondida nas costas do ator, presa à cintura da calça, encoberta pelo figurino. Outra limitação do microfone de lapela é que, como o nome sugere, ele depende de uma lapela ou de qualquer outro pedaço de roupa para se sustentar. Ou melhor: qualquer pedaço da parte de cima da roupa, pois a cápsula precisa estar razoavelmente próxima à boca do ator para ter uma boa captação – não adianta estar presa à calça, por exemplo.

O que torna-se um complicador quando temos uma cena como a do terceiro quadro da peça, em que Jean, ao se transformar em rinoceronte, tira a camiseta e a arremessa longe (o microfone iria junto, se cometêssemos esse deslize). Para essa cena, especificamente, precisaremos de um microfone direcional posicionado logo acima da cabeça do ator, para garantir a cobertura de suas falas. É verdade que a textura do som de um direcional é bem diversa daquela de um microfone de lapela, mas uma boa mixagem pode reduzir sensivelmente

a diferença. Além disso, há uma licença poética no texto da peça que pode, senão justificar, pelo menos lançar um comentário irônico sobre as limitações técnicas do nosso teatro filmado: percebendo que o amigo Jean dá os primeiros sinais de estar sucumbindo à rinocerite, Bérenger dispara: “Você também está rouco. [...] Um pouco rouco sim. Foi por isso que não reconheci sua voz.” (IONESCO, 2015, p. 75). Para o espectador comum, será a rouquidão de Jean e não o microfone direcional a causa da textura um pouco diferente em seu timbre.

Outra dificuldade relacionada à gravação do áudio da peça surgiu da quantidade de atores em cena: no primeiro e mais movimentado ato, há momentos em que nove atores falam, e com isso era preciso arrumar nove microfones de lapela sem fio. Acontece que nenhum dos técnicos de som para cinema baseados em Brasília possui essa quantidade de equipamento, e alugar separadamente de todos eles é praticamente inviável – chegamos a tentar quando da primeira filmagem cancelada, no Sesc, mas como alguns técnicos estavam fora da cidade, não angariamos as nove unidades necessárias.

O próximo obstáculo teve relação com o equipamento que gravaria essa quantidade de canais, já que estávamos prevendo nada menos que 16: nove microfones de lapela sem fio; o direcional de Jean no terceiro quadro; outros três direcionais espalhados pelo palco para pegar o som ambiente da peça; dois microfones para a banda; e um direcional captando a reação da plateia. Técnicos de som direto para cinema geralmente trabalham com gravadores de quatro ou oito canais. Novamente caímos no gargalo da disponibilidade de equipamentos em Brasília. A solução veio quando encontramos um técnico com experiência em gravação de shows e espetáculos, que conseguiu reunir com seus fornecedores todo o equipamento de que precisávamos, e resolveu a questão da quantidade de canais sem ter de passa-los por uma mesa, mas direcionando-os todos diretamente para dentro de uma sessão do ProTools¹⁶³. Para mim são especialmente importantes os microfones que vão gravar o ruído ambiente da plateia, pois como aponta Osborne:

[...] nas gravações cinematográficas ou televisivas de performances teatrais, a manutenção do “realismo do mundo exterior” revela-se necessária para registrar o “ao vivo” da produção teatral. Embora tais produções teatrais filmadas possam sacrificar o reforço auditivo do “realismo psicológico interior” produzido pelo som, seus ruídos ambientes de plateia – risada em pontos de *Lear*, torcida em partes de *Tamming* [peças de Shakespeare] – produzem um efeito surpreendentemente “ao vivo” mesmo quando os sons foram gravados e reproduzidos por meio de alto-falantes.¹⁶⁴ (2006, p. 58).

¹⁶³ Software de gravação de áudio.

¹⁶⁴ “However, in film or television recordings of theatrical performance, maintaining ‘the realism of the outside world’ proves necessary for the ‘liveness’ of the staged production to register. Although such filmed stage productions may sacrifice the aural reinforcement of sound-produced ‘inner psychological realism,’ their ambient

Um dos aspectos que menos trouxe preocupação durante os preparativos para a filmagem foi com relação à cenografia e figurino da peça, que serão integralmente aproveitados da montagem de 2019. O cenário é composto basicamente por praticáveis e 14 cadeiras, que ficam armazenados num galpão, à disposição do grupo. O conceito do figurino é bastante despojado, como revela Rodas: “São todas coisas de brechó, são coisas do baú de cada um. Os meninos usavam roupa minha também. É um pouco como trabalhamos.” (2021b, p. 448).

Uma vez estabelecido que nossa transposição da peça para a mídia audiovisual se daria na forma de teatro filmado e não de uma adaptação cinematográfica, compreendi que uma contribuição importante que eu poderia dar ao projeto seria assumir uma posição realmente coadjuvante, de observador externo, sem nunca buscar me sobrepor ou interferir no processo criativo que Rodas e a ATA já haviam construído até ali. Mas preciso reconhecer que essa diretriz foi posta à prova quando me deparei, por acaso, com o trabalho intitulado *Tsunami*, da atriz Ana Flávia Garcia, tema de uma reportagem no mesmo programa de televisão para o qual a ATA havia cedido entrevista (Distrito Cultural¹⁶⁵, sobre arte e cultura no DF).

Fotografia 6 – *Tsunami*, de Ana Flávia Garcia.



Fonte: TV Globo reprodução.

audience noises – laughter at points in Lear, cheering during parts of Tamming – produce a surprisingly ‘live’ effect even when the sounds have been recorded and reproduced through speakers.” Tradução nossa.

¹⁶⁵ Disponível em:

<https://globoplay.globo.com/v/6297532/programa/?fbclid=IwAR2iFretoyPltPEnF0iDgBqmJjOhJcsZkBkB3stmKEzW6jZUJaRBwRAWEec>. Acesso em: 08 abr. 2022.

Tsunami é uma ruminção sobre a dor e o luto, que surge após uma amiga de Garcia ter perdido o filho. A reportagem não deixa clara a conexão do trabalho com a figura do rinoceronte, embora o impacto visual seja fulminante. À primeira vista, me pareceram as cabeças de rinoceronte perfeitas para atender aos anseios de Ionesco, expresso nas didascálias da peça, e para colocar a peça definitivamente no terreno do fantástico, visualmente falando. Afinal, o elemento fantástico de *O rinoceronte* na versão da ATA é inteiramente aludido, referenciado, nunca mostrado ou sequer ouvido – até o telefonema que, no texto original, os rinocerontes fazem para a casa de Bérenger, havia sido cortado por Rodas já na primeira versão do espetáculo.

A impressão que tenho é que, usadas com sabedoria, essas cabeças poderiam ajudar a sublinhar a atmosfera de terror sufocante que inspirou Ionesco em sua criação, incrementando as tintas simbolistas da peça. Não se trata de perseguir o realismo do cinema – que para cumprir o mesmo objetivo exigiria o animal de verdade ou, em vez disso, efeitos especiais de ponta como os de *Jumanji: bem-vindo à selva* (2017). Não teria o menor cabimento colocar rinocerontes vivos no palco, pois como sentencia Bergson, é funesto para o teatro buscar uma verdade no real: “[n]o palco, um cavalo, um cachorro que não é de gesso nem de papelão, causa um mal-estar.” (2005, p. 53) – registre-se, no entanto, que o emprego de símbolos, sejam eles de gesso, papelão ou qualquer outro tipo de material, parece estar autorizado.

A meu ver, o jeito errado de usar as cabeças de rinoceronte seria tentar colocá-las muito em evidência ou trazê-las para o primeiro plano, arriscando que a plateia – ou, pior ainda, a câmera – percebesse suas imperfeições. Como, por exemplo, no terceiro quadro da peça, quando Jean se transforma em rinoceronte. Penso que definitivamente não seria o caso de tentar nada na linha da Monga, a mulher-gorila, conhecida atração de parques de diversão brasileiros¹⁶⁶, em que uma mulher se transforma em gorila aos olhos do público, recorrendo a truques de fumaça e iluminação. Seria o tipo de virtuosismo técnico que pode até encher os olhos de quem assiste, mas acaba na realidade por prejudicar o conjunto, na medida em que estaríamos apagando o trabalho do ator (ao cobrir seu rosto com a máscara de rinoceronte num momento-chave da interpretação), e enfraquecendo a metáfora do texto ao chamar demasiada atenção para o efeito visual, como Hollywood costuma fazer, priorizando a forma e esvaziando o conteúdo.

¹⁶⁶ Fonte: BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49026834>. Acesso em: 08 abr. 2022.

A maneira como enxergo essas máscaras sendo incorporadas organicamente à peça é usando-as de forma realmente pontual, mais como uma figuração, e não como personagens. Como, por exemplo, no fim do terceiro quadro, quando a rubrica informa que “a porta do velhinho se abre e aparecem duas pequenas cabeças de rinocerontes.” (IONESCO, 2015, p. 85). Se essa fosse a primeira vez na peça que víssemos as máscaras, e ainda assim as víssemos num curto relance, só pelo tempo necessário de processar a informação, e logo a fresta da porta voltasse a fechar, penso que realmente poderíamos causar algum efeito sobre o público. Haveria, naturalmente, que se solucionar a *mise-en-scène* da porta, que não existe na montagem de Rodas, mas o importante aqui seriam as aparições espectrais dos rinocerontes, mais do que *onde* elas aparecem.

A lógica das cabeças, para mim, seria mostra-las pouco, o mínimo possível. Apenas o suficiente para que o espectador se perguntasse se foi impressão ou se ele acabou mesmo de ver uma cabeça de rinoceronte – isso faria seus temores revolverem não sobre o que eles viram, mas sobre o que imaginam ter visto. Outra possibilidade, mais à frente, seria subverter o caráter misterioso da máscara e emprega-la com finalidade cômica, como na cena em que “[d]o poço da orquestra, da janela, vê-se aparecer uma palheta perfurada por um corno de rinoceronte que passa rapidamente da esquerda para a direita” (IONESCO, 2015, p. 103). Imediatamente reconhecemos a palheta do Lógico e depreendemos que ele também virou rinoceronte – um tipo de *gag* que parece funcionar muito melhor visual do que textualmente.

A primeira abordagem para tentar dividir com Rodas minha ideia sobre a máscara de rinoceronte foi desastrosa. Achei que faria mais sentido mostrar a fotografia antes de argumentar qualquer coisa, mas ele sequer me deixou falar. Olhou para a tela do celular que eu lhe estendia, fez um muxoxo e deve ter repetido “não” meia dúzia de vezes, balançando a cabeça. Explicou que o rinoceronte estava no corpo do ator e não fez muita questão de ouvir minha defesa, pois já tomara sua decisão.

Rosanna Viegas, que conhece o trabalho de Ana Flávia Garcia e também conhece, como ninguém, Hugo Rodas, já havia me prevenido de que ele provavelmente não acolheria a sugestão: “O teatro do Hugo ele é muito corporal, né? Tá na interpretação. Não inventa de colocar cabeça na gente não, eu odeio essas cabeças”¹⁶⁷ (informação verbal). Viegas conta que passou a amaldiçoar as cabeças – que ela julga uma proposta infantil, escolar – depois de ter dividido camarim com uma companhia que também encenava *O rinoceronte* em meados da

¹⁶⁷ VIEGAS, Rosanna. Destinatário: Santiago Dellape. Brasília, 26 set. 2021. Mensagem de áudio. (informação verbal, transcrita nos Anexos).

década de 2000, cujo ator protagonista se queixava a ela do papel de Bérenger enquanto cobiçava o de Jean, algo que muito a irritava – isso numa época em que a montagem do Tucan atravessava um hiato por falta de patrocínio, já depois de ter estreado no Cometa Cenas.

Na terceira vez em que entrevistei Rodas, pudemos falar mais detidamente sobre as controversas cabeças de rinoceronte e lhe expliquei minha ideia de que elas aparecessem mais como espectros, em segundo plano, só para criar um clima de mistério. Ele assim se colocou:

Se você quisesse, em cinema, pegar por exemplo a cara de qualquer dos personagens, e se transforma, como André [intérprete de Jean] 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. (RODAS, 2021b, p.)

Rodas parecia aferrado à imagem mental que, suponho, deve ter criado quando lhe contei a ideia pela primeira vez, justamente aquela noção equivocada da Monga, de usar a máscara na cena da transformação de Jean em rinoceronte – em suma, o exato oposto do que eu estava sugerindo. Como já era a segunda vez que voltávamos ao tema e persistia a falta de escuta e entendimento, achei melhor não insistir e acabei me dando por satisfeito que o projeto não fosse ter aquela despesa extra das máscaras, que em verdade sequer constavam do orçamento submetido ao FAC.

Outra máscara que foi também objeto de debate durante os encontros virtuais da ATA foi aquela cirúrgica, que previne a Covid-19, e que Rodas cogitou incorporar à encenação para pintar a alegoria do negacionismo científico como uma espécie de rinocerite dos novos tempos. Na peça, a recusa em usa-la seria o símbolo que marcaria a adesão das pessoas à causa dos rinocerontes. No ensaio do dia 9 de abril de 2021, o diretor compartilhou com o grupo sua ideia de que todos comessem a peça usando máscara, depois deixassem-na cair até o queixo à medida em que vão se convertendo à rinocerite, até arranca-las do rosto quando se transformassem. A proposta nunca voltaria a ser retomada nos ensaios subsequentes, para alívio de Rosanna – pois sendo Bérenger o único que não se transforma em rinoceronte, ela temia ficar a peça inteira com o rosto coberto, sem poder mostrar ao público o trabalho de máscara facial que vinha construindo há tanto tempo para a personagem.

Mesmo sem essa marcação visual da máscara para sublinhar o paralelismo com a atualidade pandêmica, ela já fica de certa forma subentendida pelo texto original de Ionesco,

quando o colega de escritório Dudard, para explicar a rinocerite, fala para Bérenger que “[h]á a hipótese da epidemia. É como gripe. Epidemias acontecem.” (IONESCO, 2015, p. 91). O sintoma da dor de cabeça é outra coincidência entre as duas enfermidades, e a oposição entre os dois amigos é semelhante à dos confrontos atuais entre negacionistas e defensores das medidas de prevenção contra a Covid-19: se Bérenger, isolado em casa, admite que tem medo do contágio (IONESCO, 2015, p. 91), Dudard, por outro lado, tenta convencê-lo de que a rua é segura: “eu fiz todo o caminho a pé, pela avenida, para vir até aqui. E, como você está vendo, cheguei são e salvo, sem nenhum aborrecimento.” (IONESCO, 2015, p. 94). As divergências entre Bérenger e Jean também são típicas da polarização hodierna entre defensores da ciência e grupos antivacina, de forma que esses paralelos todos talvez tenham ficado tão evidentes com o passar do tempo, que Rodas simplesmente não viu mais necessidade na alegoria das máscaras.

À essa altura, *O rinoceronte* da ATA já está impregnado de referências à pandemia, ainda mais se olharmos por um viés metalinguístico. O percurso da peça tem sido fortemente influenciado por eventos relacionados à Covid, como: a interrupção da circulação da peça em março de 2020; o início dessa pesquisa, até certo ponto motivada pelas reverberações pandêmicas no fazer artístico do grupo; o distanciamento social e a realização de ensaios e reuniões virtuais; o cancelamento da filmagem em novembro de 2021 após um integrante testar positivo para a doença; o cancelamento da filmagem no Carnaval de 2022, por medidas de precaução e pelo surgimento de uma nova variante.

Ao esbarrar nas limitações a que se vê submetida a pesquisa-ação pelo contexto que a cerca e pela ética da prática (TRIPP, 2005, p. 447), chega-se à conclusão de que seria realmente um contrassenso para um projeto como esse, que ataca frontalmente o obscurantismo daqueles que negam a gravidade da pandemia, colocar em risco ou expor ao Coronavírus qualquer um dos participantes, durante sua realização. Foi esse o norte ético que guiou a pesquisa todo o tempo, e que pautou nossa decisão de não apressar as filmagens, e em vez disso aguardar pela convocatória do FAC para contratação e execução do projeto, junto com a circulação do espetáculo, premiada no mesmo edital. Se, por um lado, perde a pesquisa, que não terá oportunidade se debruçar sobre a prática como ela fora inicialmente concebida e proposta para este Programa de Pós-Graduação, por outra ganham as filmagens de *O rinoceronte*, que contarão com todo o arcabouço conceitual aqui estruturado para balizar sua realização – em um futuro, espera-se, não muito distante.

4 QUADRO IV: RESOLUÇÃO

Macaqueando a encenação rinocérica de Hugo Rodas, que no último quadro da peça abandona a cadência de relógio suíço para assumir um tom mais grave e introspectivo, permitimo-nos chegar a estas considerações finais sem qualquer pretensão de haver esgotado o tema, ou sequer de termos formulado uma conclusão sólida o suficiente para sustentar. Afinal, há que se ter em vista que esta é uma pesquisa-ação cuja ação precisou ser significativamente revista face a contingências pandêmicas e implicações éticas relacionadas, o que nos levou a uma arriscada correção de rota em pleno voo dissertativo. E por mais que possa ter faltado o combustível da ação prática a fomentar a maquinação intelectual, penso que ainda assim logramos pousar com alguma segurança em terra firme do ponto de vista teórico – não orientados por instrumentos; antes porém, muito bem instrumentalizados por nosso orientador.

Sobre a acidentada trajetória do teatro filmado nesse pouco mais de um século de existência, a impressão que fica é a de que quanto mais nos aprofundamos em seu estudo, mais difusa e desafiadora se torna a tarefa de tentar reduzi-lo a uma única e simplista definição. O problema começa por se estabelecer um marco temporal para seu início, que decorre justamente da dificuldade em conceitua-lo: como cravar uma data em sua certidão de nascimento se sequer temos uma compreensão clara do que se pode entender *ou não* por teatro filmado? E quem sabe essa discreta locução adverbial grifada no período anterior pode nos indicar um melhor caminho no intento de traçar uma identidade e uma historiografia para nosso objeto?

Assim como em outros momentos no decorrer da pesquisa – por exemplo, nas decisões de não baixar o tom da interpretação na filmagem da peça, nem filma-la à maneira do cinema, ou tampouco de um único POV –, a via negativa de novo se apresenta como ferramenta eficaz a se tentar buscar, por eliminação, uma definição no mínimo coerente (e se é que isso é possível) para o paradoxo benjaminiano que este binômio encerra: o que quer que seja *teatro filmado*, até aqui só se pode ter certeza do que ele *não é* – nem teatro, nem cinema. Não poderia e nem deveria, portanto, ser avaliado pela mesma régua usada para medir essas outras formas de expressão, embora não seja o que se vê acontecer na prática. É recorrente que o teatro filmado seja rebaixado a uma condição marginal no estudo das artes só porque é, e sempre será, ontologicamente incapaz de atender aos anseios tanto do público de teatro, quanto de cinema. A verdade é que, enquanto continuar sendo julgado nesses termos e sua análise seguir pendendo essencialmente para as irremediáveis discrepâncias em relação aos meios que tenta remediar, o teatro filmado seguirá frustrando expectativas, sem nenhum horizonte próximo em que ele se veja transcendendo essa condição subalterna.

Só uma vez liberado da responsabilidade de ter que se reportar às formas de expressão que o precederam, é que o teatro filmado poderá reivindicar plenamente sua autonomia e buscar uma definição que, como temos visto até aqui, é acima de tudo plural e de contornos um tanto imprecisos. Além disso, o formato parece estar, mais do que outros, numa ininterrupta mediamorfose, o que fomenta seu caráter polissêmico, abrangente e mutante, ao mesmo tempo em que dificulta a identificação de padrões e critérios estanques com que possamos conceituá-lo. Afinal, o que é teatro filmado? Miríade de possibilidades: pode ser qualquer coisa encenada para a câmera, que não seja um filme. Vago? Poderia ser então qualquer fragmento de espetáculo capturado em vídeo, desde a gravação de uma peça na íntegra, até o registro curto e borrado de uma câmera de celular, ou ainda as imagens do circuito interno de segurança de uma sala de teatro, por que não?

Se tais especulações deixam margem muito ampla e tornam a dificultar nosso trabalho, vale atentar para um denominador comum a todas elas: a necessária presença de um vestígio arqueológico, vamos chamar assim. *Filmagem, fragmento, gravação e registro* compartilham, todos, a propriedade de poder fazer referência a substantivos concretos, indicativos de materialidade no mundo real, que por sua vez se relacionam intimamente com a ontologia do nosso objeto, permitindo-nos afirmar – não sem alguma cautela – que todo teatro filmado cumpre uma função arqueológica, na medida em que se espera dele a permanência de um registro, qualquer que seja. A cautela se justifica, pois essa tímida tentativa de conceituar o termo já de saída se revela problemática, posto que deixaria de fora do escopo toda a massiva produção de teleteatro que inundou a década inaugural da TV sem ter sido conservada, por falta de tecnologia disponível à época. É como o *Macbeth* de Forbes-Robertson, de que só temos notícia através de relatos, mas que carece de um índice de materialidade a comprovar, empiricamente, que o filme realmente existiu, e que não se trata de uma lenda, uma farsa ou uma alucinação coletiva.

Fiquemos, para o momento, com essa definição precária de teatro filmado, cientes de que o teleteatro ao vivo foi uma corruptela, um ponto fora da curva na breve história do teatro filmado, representativo de uma era de ouro em que se podia atribuir à prática uma aura benjaminiana vinculada a seu imediatismo. Tentativas posteriores de emular o formato fracassaram, como o *Theatrofilm*, que mirou no teleteatro, mas, para alívio dos cinéfilos, acertou no teatro filmado. Não que iniciativas semelhantes estejam de antemão fadadas ao fracasso, mas com a hipermediatização sufocante dos dias de hoje, é no mínimo improvável se pensar em um tipo de transmissão que não possa absolutamente ser preservada, em qualquer suporte que seja. Mesmo um novíssimo *Electronovision* que tivesse pleno êxito em destruir os

originais após sua exibição, não nos parece que estaria totalmente a salvo das hodiernas gravações piratas feitas na sala de cinema com aparelhos de celular, por exemplo – o que nos leva à dedução de que, mesmo que houvesse resistido ao truste dos estúdios cinematográficos, talvez o Theatrofilm não tivesse envelhecido bem, ou sequer sobrevivido ao nosso presente hipermediático. Por outro lado, cabe notar que o teleteatro (ao menos 50 anos mais jovem que o teatro filmado) atravessou uma radical metamorfose tanto em seu aspecto formal – abandonando o *ao vivo* para ser gravado e editado –, quanto conceitual – na medida em que hoje o termo remete a um tipo de produção bastante diverso de como a televisão brasileira o concebeu: se antes teleteatro era usado para se referir a peças de dramaturgos consagrados adaptadas para a telinha, hoje está principalmente associado a programas humorísticos gravados em salas de espetáculo, com presença de plateia e animadores de auditório, numa estrutura que ecoa muito mais o formato de uma *sitcom* televisiva do que o de um texto dramático.

Na intangibilidade de reduzirmos teatro filmado ao verbete que faltou no dicionário de Pavis, talvez seja mais proveitoso ao debate focarmos nossa atenção não sobre o que é, ou o que compreende o teatro filmado, mas sim sobre quais são as funcionalidades dessa prática tão difusa e amorfa. A primeira e mais importante delas já está mapeada: é a função arqueológica que cumpre o teatro filmado ao necessariamente perenizar um vestígio, por mais incompleto, parcial, diminuto ou fracionário que ele seja. Em nosso entendimento, esse é o principal papel cumprido pelo teatro filmado no balé das remediações, à parte de quaisquer outras autoridades que a ele possam estar vinculadas. Pois admitimos que o teatro filmado cumpre, sim, outras funções, porém todas elas suplantadas por sua vocação primordial – a arqueológica. Que está estreitamente ligada a um aspecto didático, acima de tudo, pois constitui matéria-prima valiosa para acadêmicos e praticantes das artes cênicas, que podem enriquecer suas pesquisas e trabalhos com uma dimensão audiovisual de que a literatura não dispõe. Daremos a essa macrofuncionalidade do teatro filmado o nome de função arqueológica/didática.

Abaixo dela, contemplamos quatro outras funcionalidades que iremos chamar de secundárias, muito embora a distinção entre elas diga respeito às funções primárias para as quais foram concebidas. Ou seja: embora a maioria dos teatros filmados sejam produzidos visando a cumprir outras funções que não a arqueológica, todos vão acabar por cumpri-la, e ela se provará, afinal, mais relevante que as outras, pelo menos do ponto de vista didático. Podemos categorizar essas funções secundárias usando por critério as intenções do realizador, numa escala graduada pelas pretensões artísticas envolvidas, que da maior para a menor seriam:

- a) Função artística/comercial: aqui estamos falando dos teatros filmados que se vendem como obra de arte autônoma e/ou produto cultural, e que foram concebidos

com esse fito. Podemos citar os exemplos do próprio *Hamlet*, de Richard Burton; ou *Pass Over*, de Spike Lee; ou ainda *Cordiais Saudações Mr. Kissinger*¹⁶⁸ (1976), de Antunes Filho. Ainda que em três suportes totalmente diversos (respectivamente a película, o streaming e o videotape), todos, em certa medida, representaram elos a movimentar a economia do audiovisual no período de sua circulação, e a julgar pelo quilate de seus realizadores, não faltará quem lhes autorize o estatuto de obras de arte nos dias de hoje. Seja como for, a questão não é discutir se essas obras alcançaram ou não o status de arte, mas se foram produzidas com esse intento por seus autores, e os indícios levam a crer que sim – mesmo que não tenham sido, sua mera condição de produtos da indústria cultural já lhes concede acesso à categoria;

- b) Função promocional: trata-se daqueles filmes de teatro destinados a, de alguma forma, divulgar o teatro, independentemente do meio de veiculação ou do público para o qual se destine. Enquadram-se nesta categoria, por exemplo, *Macbeth* (1898) e *King John* (1899), que não funcionavam como obras fechadas em si mesmas, mas como peças publicitárias a servir-se da vocação popular do *cinema de atrações* para promover os respectivos espetáculos, enquanto eles ainda estavam em cartaz. Também entraria nesse escaninho o excerto de cinco minutos do filme *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw*¹⁶⁹ (1972), que em sua duração original tem 90 min. Note-se que esse tipo de fragmento – chamado em inglês de *screener*, algo como *cópia de visualização* em português – não foi concebido como um curta-metragem autônomo, e o mais provável é que tenha sido simplesmente recortado da edição original pela distribuidora que detém os direitos de venda na internet (Artfilms), para anunciar o serviço de assinatura paga do site, que dá acesso ao filme na íntegra. Outro exemplo de teatro filmado com esse viés promocional são as imagens de divulgação dos espetáculos da ATA e de Ana Flávia Garcia (*Tsunami*), que ilustram reportagem do programa de TV, Distrito Cultural¹⁷⁰, sobre a cena teatral de Brasília. Teatros filmados para cumprir essa função costumam apresentar aspecto fragmentário, que ignora a integridade do espetáculo a que faz referência, para atender aos padrões de duração e concisão demandados pela publicidade;

¹⁶⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1XU_MJ9iTgg. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁶⁹ Disponível em: <https://www.artfilms-digital.com/item/training-at-grotowskis-laboratorium>. Acesso em: 08 abr. 2022.

¹⁷⁰ Disponível em:

<https://globoplay.globo.com/v/6297532/programa/?fbclid=IwAR2iFretoyPltPEnF0iDgBqmJjOhJcsZkBk3stmKEzW6jZUJaRBwRAWEec>. Acesso em: 08 abr. 2022.

- c) Função pragmática/burocrática: aparentemente a menos honrosa dentre as funções catalogadas, porque desprovida de maiores pretensões, mas nem por isso menos importante, esse tipo de registro geralmente se caracteriza pelo contorno essencialmente pragmático que marca tanto sua motivação, quanto a forma com que é levado a cabo, ambas visando atender demandas burocráticas. Como exemplo, podemos citar o vídeo da primeira montagem de *O rinoceronte*, pelo Tucan, cuja realização foi motivada pela necessidade de o grupo dispor de uma filmagem que permitisse a submissão do trabalho a mostras e festivais de teatro em seu radar. Por exigências estipuladas em regulamento para assegurar isonomia entre os participantes, tal registro deveria cumprir certos rituais burocráticos em sua execução, tais como a mínima interferência possível na câmera durante a filmagem, a masterização do vídeo em um tipo de mídia específico, e seu envio dentro de um prazo estipulado, sob risco de desclassificação em caso de descumprimento. Filmagens com esse propósito quase sempre são voltadas para o consumo de um público interno e pouco numeroso, e costumam ser vistas mais como um documento do que uma obra de arte ou um produto, razão pela qual não há tantos exemplos em circulação que possamos elencar aqui. Outras situações hipotéticas em que se poderia verificar a ocorrência desse tipo de função seriam a filmagem de uma peça que precisa comprovar sua realização para fins de prestação de contas em um edital público de fomento, por exemplo; ou o caso de um professor de artes cênicas, cioso de seu ofício, que exigisse de seus alunos o registro em vídeo da peça que montaram ao longo do semestre como pré-requisito para a aprovação na disciplina;
- d) Função composicional: essa função do teatro filmado está destacada das demais e não deve ser analisada segundo a escala das pretensões artísticas, pois o critério usado para defini-la não está propriamente vinculado às intenções que motivaram determinada filmagem de teatro, mas sim às razões que levaram o encenador a integrá-la à composição. Isso porque, muitas vezes, a filmagem que se está incorporando ao espetáculo não necessariamente foi produzida pela própria companhia, como é o caso do *Hamlet*, do Wooster Group, ao se apropriar da imagem de Richard Burton e usá-la em cena para compor sua releitura.¹⁷¹ Há, no entanto, situações em que os criadores do espetáculo também respondem pela filmagem do

¹⁷¹ À título de desambiguação, é importante frisar que o uso que o Wooster faz do Theatrofilm é que se enquadra na função composicional aqui em estudo – já a gravação na íntegra do espetáculo do Wooster, que esteve disponível na internet no início da pandemia (maio de 2020), cumpre função artística/comercial.

material a ser incorporado à cena, como aconteceu na montagem de *Rebelião em Novo Sol* – título que *Mutirão em Novo Sol* ganhou na temporada baiana de 1962, dirigida por Chico de Assis –, em que Orlando Senna, Geraldo Sarno e Waldemar Lima filmaram um documentário e uma série de cenas curtas ficcionais com os atores da peça para interagir com a encenação, como no trecho em que “o tiro cinematográfico atingia o camponês no palco.” (MAYOR apud XAVIER; BOAL, 2015, p. 127). Um exemplo bastante caro à essa pesquisa de emprego composicional do teatro filmado é o uso que a ATA dá à gravação feita pelo Tucan da primeira montagem de *O rinoceronte*, atribuindo-lhe estatuto de partitura cênica a orientar a releitura atual – ainda que não incorporado à *mise-en-scène*, o vídeo desempenha papel crucial à encenação, que não seria a mesma e talvez sequer existisse sem ele. O teatro filmado que concorre para atender a certas demandas composicionais muitas vezes não foi inicialmente produzido com essa finalidade, e frequentemente representa apenas um elemento a integrar o todo, e não o produto final.

É importante pontuar que a classificação aqui proposta não se pretende definitiva e tampouco apresenta uma estrutura rígida e inflexível. Ao contrário (e espelhando-se na maleabilidade do teatro filmado), ela é fluída e interpenetrativa, como demonstram alguns exemplos já trazidos: a gravação de caráter pragmático do Tucan foi ressignificada pela ATA, que lhe atribuiu uma função composicional (como também poderia fazer o professor de artes cênicas ao trabalhar em sala de aula com teatros filmados por turmas anteriores, retirando-os da seara burocrática e integrando-os ao ato criativo); ou o registro do treinamento de Grotowski, que hoje circula autônoma e gratuitamente como uma espécie de curta-metragem documentário no Youtube, dissociado da produção original (muito menos conhecida pelo acesso pago que demanda), operando câmbio entre suas funções promocional e artística/comercial – o mesmo vale para as adaptações seminais de Shakespeare, no contexto atual. O importante é se ter em vista que, quaisquer que sejam as funções secundárias que um teatro filmado possa vir a desempenhar (e que não necessariamente se esgotam nas quatro listadas acima, admitindo-se que novas ainda possam vir a ser catalogadas), ele não deixará de cumprir sua função primordial – arqueológica/didática –, a qual, por si só, já justifica sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CHEGADA de um Trem à Estação. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França: Lumière, 1985. Filme (1 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CUgvS7i4TDg>. Acesso em: 08 abr. 2022.

A SAÍDA dos Operários da Fábrica Lumière. Direção: Louis Lumière. França: Lumière, 1985. Filme (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1EdyZtkGXo>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ANDEREGG, Michael. Was it the first Shakespeare film? The silent John King. **Folger Shakespeare Library**, Washington, 27 nov. 2018. Shakespeare in the world. Disponível em: <https://shakespeareandbeyond.folger.edu/2018/11/27/was-it-the-first-shakespeare-film-the-silent-king-john/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. (Coleção Mi.mé.sis Artes e Espetáculo)

BAZIN, André. **André Bazin's new media**. Oakland: University of California Press, 2014.

_____. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019. (Coleção L&PM Pocket)

_____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Coleção Obras Escolhidas, 1)

BERGAN, Ronald. Nicolas Bataille: Director of the Bald Prima Donna, the world longest-running play at the same venue. **The Guardian**, Londres, 13 nov. 2008. Theatre obituaries. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2008/nov/13/obituary-nicolas-bataille>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: Sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: Understanding New Media. 5. ed. Cambridge: The MIT Press, 2002.

BRANTLEY, Ben. Looks it not like the king? Well, more like Burton. **The New York Times**, Nova Iorque, 01 fev. 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/11/01/theater/reviews/01haml.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURTON, Richard. Entrevista com Richard Burton sobre Electronovision. Estados Unidos: Image Entertainment, 1999. DVD (7 min). Disponível em: <https://youtu.be/e493jFe6-DU>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. **Richard Burton's Hamlet**. Direção: Sir John Gielgud e Bill Colleran. Estados Unidos: Image Entertainment, 1999. DVD (191 min). Disponível em: <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-gielgud-john-1964/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CANBY, Vincent. Film: Absurdity of Ionesco's 'Rhinoceros' Is Reduced in Transition to Screen. **The New York Times**, Nova Iorque, 22 jan. 1974. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1974/01/22/archives/film-absurdity-of-ionescos-rhinoceros-is-reduced-in-transition-to.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CHAFEE, Ingrid. **Home is elsewhere**: exile in the theatre of Ionesco. *In*: Paris-Bucharest, Bucharest-Paris: francophone writers from Romania. QUINNEY, Anne (ed.). Amsterdam - New York: Rodopi, 2012.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. (Coleção Mi.mé.sis Artes e Espetáculo)

COCKS, Jay. Zoo Story. **Time**. [Nova Iorque], 4 fev. 1974. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081222051615/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,908450,00.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

CORADESQUI, Glauber. **Canteiro de obras**. Brasília: Enzima Cultural, 2012.

CORDIAIS Saudações, Mr. Kissinger. Direção: Antunes Filho. Brasil: TV Cultura, 1976. Teleteatro (61 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1XU_MJ9iTgg. Acesso em: 08 abr. 2022.

CORREA, José C. M. **Zé Celso como abre alas da Sala Preta**. Revista Sala Preta, São Paulo, vol. 20, n. 2, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/11989/2028>. Acesso em: 08 abr. 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CUNHA, Renato (org.). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Alemanha, Dinamarca, França, Finlândia, Itália, Noruega, Países Baixos, Reino Unido, Suécia: Zentropa Entertainments, 2003. DVD (178 min).

DRAMA by Ionesco opens in Germany; playwright gets ovation after world premiere of political 'Rhinoceros'. **The New York Times**. Nova Iorque, 2 nov. 1959. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1959/11/02/archives/drama-by-ionesco-opens-in-germany-playwright-gets-ovation-after.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

DRAMATURGIAS. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v. 1-18, 2016-2021. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/issue/archive>. Acesso em: 08 abr. 2022.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

_____. Montage of attractions: For “Enough Stupidity in Every Wiseman”. In: **The Drama Review**: TDR, v. 18, n. 1, Popular Entertainments, pp. 77-85. Massachusetts: MIT Press, 1974.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FIDLER, Roger F. **Mediamorphosis**: understanding new media. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1997.

FISCHER, Rodrigo; MATSUMOTO, Roberta K. A composição da imagem cênica por uma perspectiva cinematográfica. In X CONGRESSO DA ABRACE, v. 19, n. 1, 2018, Natal-RN. **Anais** [...] Natal, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3866>. Acesso em: 08 abr. 2022.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFGRS, 2009.

GRAGNANI, Juliana. Por que o coronavírus mata mais as pessoas negras e pobres no Brasil e no mundo. **Uol**. Londres, 12 jul. 2020. Viva Bem. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/bbc/2020/07/12/por-que-o-coronavirus-mata-mais-as-pessoas-negras-e-pobres-no-brasil-e-no-mundo.htm>. Acesso em: 08 abr. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge**: The theory and politics of irony. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

_____. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUNTER, Lindsay Brandon. **Digital theatricality**. Montreal: Amodern, 2017. Disponível em: <https://amodern.net/article/digital-theatricality/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

IBGE. **PNAD contínua**: acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2018. [Rio de Janeiro], 2018. Disponível em:

https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101705_informativo.pdf. Acesso em: 08 abr. 2022.

IONESCO, Eugène. **A lição e As cadeiras**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os grandes dramaturgos).

_____. Entrevista com Eugène Ionesco. [Entrevista cedida a] Judith Jasmin. **Radio-Canada**, [Quebec], 1961. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TcG-Dx_rqyU. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. **Notes and counter notes**: writings on the theatre. Nova Iorque: Grove Press, 1964.

_____. **O rinoceronte**: peça em 3 atos e 4 quadros. Tradução: Luís de Lima. Prefácio: Zora Seljan. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 Anos) Título original: Rhinocéros.

_____. **O rinoceronte**: peça em 3 atos e 4 quadros. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Teatro Vivo) Título original: Rhinocéros.

_____. **Present past, past present**: A personal memoir by Eugène Ionesco. Nova Iorque: Da Capo Press, 1998.

_____. **Rhinocéros**: pièce en trois actes et quatre tableaux. Paris: Gallimard, 1959.

_____. **Rhinoceros and other plays**. Nova Iorque: Groove Press, 1960.

_____. **The bald soprano & other plays**. Nova Iorque: Grove Press, 1958.

KING John. Direção: Walter Pfeffer Dando, William K. L. Dickson, Herbert Beerbohm Tree. Reino Unido: British Mutoscope & Biograph Company, 1899 (BFI Video, 2004). DVD (5 min).

KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

KHOELER, Robert. Burton. Hamlet. Exhumed. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 12 mar. 1995. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-03-12-ca-41939-story.html>. Acesso em: 08 abr. 2022.

LEAMING, Barbara. **Orson Welles**: A biography by Barbara Leaming. Nova Iorque: Viking, 1985.

LIMA, Tatiana Motta. **A arte como veículo**. In Revista do Lume, Campinas, v. 1, n. 1, pp. 77-88, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/181>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. **Apresentação**: para reler Grotowski. In Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 6-19, jan./abr. 2013. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/cCbTMM8R3dCNtcdkkGjRjCy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MAGGIO, Sérgio. Campus frutífero. **Correio Braziliense**. Brasília, p. 10, 1 jun. 2006. Caderno C.

MANDERLAY. Direção: Lars von Trier. Alemanha, Dinamarca, França, Itália, Noruega, Países Baixos, Reino Unido, Suécia: Zentropa Entertainments, 2005. DVD (139 min).

MARCELO, Carlos. Nascidos para atuar. **Correio Braziliense**. Brasília, p. 11, 10 jun. 2006.

MARCELO, Carlos; REZENDE, Pedro Paulo. 10 perguntas para Hugo Rodas. **Correio Braziliense**. Brasília, p. 10, 17 jun. 2006. Pensar.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Teorias da comunicação, hoje**. São Paulo: Paulus, 2016. (Coleção Temas de comunicação).

MATSUMOTO, Roberta. **Variações sobre teatro e audiovisual**. In Repertório, Salvador, ano 20, n. 28, p. 47-67, 2017.1. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/24998>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MELLO, Regina Oneda; ROVER, Ardinete (org). **Normas da ABNT: orientações para a produção científica**. Joaçaba: Editora Unoesc, 2020.

MOREHOUSE III, Ward. Burton's back on Broadway, but how? **Manila Standard**. Manila, p. A4, 11 abr. 1995. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=1370&dat=19950408&id=wIwmAAAIBAJ&pg=6376,1617677>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises**. Brasília: Editora UnB, 2017.

MPDFT investiga startup que criou o jogo Bolsomito 2k18. **Agência Brasil**. Brasília, 10 out. 2018. Política. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-10/mpdft-investiga-startup-que-criou-o-jogo-bolsomito-2k18>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MUNHOZ, Maria Fernanda. XXX FESTE premia espetáculos em noite de comédia. **Tribuna do Norte**. Pindamonhangaba, p. 8, 1 de nov. 2006. Cultura.

MÜNSTERBERG, Hugo. The photoplay: A psychological study. In: LANGDALE, Alan. (org.). **Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2002.

NATIONAL Theatre Live: Frankenstein. Direção: Danny Boyle. Reino Unido: National Theatre Live, 2011. Teatro filmado (130 min).

NO BRASIL, só 10% das cidades têm cinema, diz IBGE. **Hoje em Dia**. Minas Gerais, 15 dez. 2015. Primeiro plano. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/no-brasil-so-10-das-cidades-tem-cinema-diz-ibge-1.348250>. Acesso em: 08 abr. 2022.

O BEBÊ Santo de Mâcon. Direção Peter Greenaway. Alemanha, França, Países Baixos, Reino Unido: Allarts, 1993. DVD (122 min)

O PIANISTA. Direção: Roman Polanski. Reino Unido, França, Polônia, Alemanha: Europa Filmes, 2002. DVD (150 min).

O RINOCERONTE. Direção: Hugo Rodas. Brasília (Sala Plínio Marcos, Funarte): Tucan Teatro Universitário Candango, 19/06/2005. Teatro filmado (63 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHIa4rEN1HM>. Acesso em: 08 abr. 2022.

O RINOCERONTE. Direção: Hugo Rodas. Brasília (Teatro Galpão, Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul): ATA Agrupação Teatral Amacaca, 2019. Teatro filmado (74 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pLc5wZqf_to. Acesso em: 08 abr. 2022.

OSBORNE, Laurie E. Speculations on Shakespearean Cinematic Liveness. **Shakespeare Bulletin**, vol. 24, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 49–65. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26347476>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PAIVA, Sônia. **Entre o chouriço e o patchwork**: uma reflexão sobre dinâmicas teatrais. Brasília: Universidade de Brasília, 2013. Trabalho do componente curricular Tópicos Especiais em Artes Cênicas 1. Disponível em: https://www.academia.edu/6025849/Entre_o_chouri%C3%A7o_e_o_patchwork_uma_reflex%C3%A3o_sobre_din%C3%A2micas teatrais. Acesso em: 08 abr. 2022.

PALÁCIO, Fábio. Estética fascista une fantasias de Bolsonaro e Mussolini com motos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 mai. 2021. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/estetica-fascista-une-fantasias-de-bolsonaro-e-mussolini-com-motos.shtml>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PALCO dos sonhos. Direção: Isabel Fleck e Marina Simon. Brasília: Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2006. Documentário (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3AYDDPUscPM&feature=youtu.be>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PASS Over. Direção: Spike Lee; Danya Taymor. Estados Unidos: Amazon Studios, 2018. *Streaming* (74 min). Disponível em: <https://www.amazon.com/Pass-Over-Jon-Michael-Hill/dp/B08CS5BZYW>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Viviane Araújo Alves da Costa. **As didascálias fora do teatro**: um exercício de teatralidade de Eugéne Ionesco. *In*: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, pp. 331-351, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ZT9t5JzVb9GWpcWW6MdSxPM/?lang=pt>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. **Ionesco crítico em**: “Da teoria da derrisão à derrisão da teoria”. 2014. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-13042015-173849/pt-br.php>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The politics of performance. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1996.

PIERPONT, Cláudia Roth. Reis das telas e dos palcos: Como a rivalidade entre Orson Welles e Laurence Olivier fez de Shakespeare um autor moderno. **Piauí**, São Paulo, ed. 24, set. 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/reis-das-telas-e-palcos/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PINHEIRO, Roberto. Hugo Rodas, aos 80 anos, apresenta ‘Os saltimbancos’. **Correio Braziliense**, Brasília, 10 jul. 2019. Diversão e arte. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/07/10/interna_diversao_arte.769498/hugo-rodas-aos-80-anos-apresenta-os-saltimbancos.shtml. Acesso em: 08 abr. 2022.

POEMA Confinado. Direção: Hugo Rodas. Brasília: ATA Agrupação Teatral Amacaca, 2020. Teatro filmado (55 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2VkGFLeeqw>. Acesso em: 08 abr. 2022.

PORTO E SILVA, Flavio Luiz (coord.). **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

POR TRÁS da cena: O rinoceronte. Direção: Catarina Accioly. Brasília: Stelios Produções, 2021. Documentário (7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KNFK4Py41jI>. Acesso em: 08 abr. 2022.

QUINNEY, Anne Holloway. **Excess and Identity**: The Franco-Romanian Ionesco Combats Rhinocerotitis. *South Central Review*, vol. 24 no. 3, 2007, pp. 36-52. Project MUSE, doi:10.1353/scr.2007.0044. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/224549>. Acesso em: 08 abr. 2022.

RHINOCEROS. Direção: Tom O’Horgan. Reino Unido, Canadá, Estados Unidos: The American Film Theatre, 1974. DVD (104 min).

RICARDO III – Um ensaio. Direção: Al Pacino. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 1996. DVD (112 min).

RODAS, Hugo. Artaud: Depois do sangue. Notas de uma obra em processo. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v.9, pp. 258-263, 2018. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21126>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. O garoto de Juan Lacaze. [Entrevista cedida a] Cláudia Moreira Souza. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v. 12, pp. 78-168, 2019. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28692/24458>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. Uma plataforma nova é como ter um amante novo. [Entrevista cedida a] Santiago Dellape. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v. 15, pp. 283-292, 2020. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/35757/28392>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. Os rinocerontes. [Entrevista cedida a] Santiago Dellape. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v. 16, pp. 446-457, 2021a. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/37457/29276>. Acesso em: 08 abr. 2022.

_____. Um rinoceronte na sala. [Entrevista cedida a] Santiago Dellape. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB), Brasília, v. 18, pp. 304-315, 2021b. Huguianas. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41321>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ROQUE, Daniel S. Monga: o passado excêntrico e o futuro incerto das mulheres-gorila. **BBC News Brasil**, São Paulo, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49026834>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ROZNOWSKI, Rob; DOMER, Kirk. **Collaboration in theatre: a practical guide for designers and directors**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009.

SANTOS, Valmir. Cena universitária ganha espaço. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: 26 mar. 2005. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603200513.htm>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SELJAN, Zora. **Prefácio**. In: IONESCO, Eugène. O rinoceronte: peça em 3 atos e 4 quadros. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 Anos)

SIMEON, Sandrine. **Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro?** In Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 3, pp. 573-600, set./dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069703>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SMALL, Danielle Avila. **O fantasma do teatro**. In Questão de Crítica, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/04/o-fantasma-do-teatro/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SOUZA, Cláudia Moreira. **O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas**. 2007. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para a Cena) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>. Acesso em: 08 abr. 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013a.

_____. **A criação de um papel**. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **A preparação do ator**. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013b.

STOKES, William Philip Harvey. **A comedy of anguish: a study of the plays of Eugene Ionesco**. Durham: Durham University, 1978. Disponível em: <http://etheses.dur.ac.uk/10176/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 08 abr. 2022.

THEATRE DE LA HUCHETTE. **The Ionesco show**. Paris, [2014]. Disponível em: <http://www.theatre-huchette.com/en/the-ionesco-show/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

THE TRAGEDY of Hamlet. Direção: Peter Brook. França, Reino Unido, Japão: BBC, 2002. DVD (134 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qT5rLk40fnM&t=183s>. Acesso em: 08 abr. 2022.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, pp. 443-466, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/3DkbXnqBQqyq5bV4TCL9NSH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 abr. 2022.

TRAINING at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw. Direção: Torgeir Wethal. Itália: RAI, 1972. DVD (90 min).

TYNAN, Kenneth. **Theatre writings**. Londres: Nick Hern Books, 2007.

WALMOR Chagas, coloquial, apresentando seu espetáculo Ionesco. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 3, 31 jan. 1962. 2º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/26145. Acesso em: 08 abr. 2022.

WOYCICKI, Piotr. **Post-cinematic theatre and performance**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.

VAN, Jaía. Rinocerontes. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, p. 3, 10 mar. 1962. 2º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/27092. Acesso em: 08 abr. 2022.

VIAGEM à Lua. Direção: Georges Méliès. França: Star-Film, 1902. Filme (13 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLVChRVfZ74>. Acesso em: 08 abr. 2022.

VIEGAS, Rosanna; ARAÚJO, André. Desata na rede n. 5: O rinoceronte. [Entrevista cedida a] Juliana Drummond. **ATA Virtual**, Brasília, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tEqdOesmYTI>. Acesso em: 08 abr. 2022.

VILARDAGA, Vicente; LIMA, Eudes; CHAPOLA, Ricardo. Liberdade para matar. **Istoé**. São Paulo, 01 out. 2021. Capa. Disponível em: <https://istoe.com.br/liberdade-para-matar/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

VILLAR, Fernando; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (org.). **Histórias do teatro brasileiro**. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Embates e “Aberturas”**: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

XAVIER, Nelson; BOAL, Augusto. **Mutirão em Novo Sol**. São Paulo: Expressão popular, 2015.

YERMA. Direção: Antônio Abujamra. Brasil: TV Cultura, 1974. Teleteatro (46 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKvkeZvEpbs>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ANEXOS

O rinoceronte planejado

Legenda:

PG: Plano Geral

PC: Plano de Conjunto

PA: Plano Americano

PM: Plano Médio

PP: Plano Próximo

PCU: Plano Close-Up

PAC: Plano Americano de Conjunto

PMC: Plano Médio de Conjunto

PPC: Plano Próximo de Conjunto

CUC: Close-Up de Conjunto

OTS: Over the shoulder

1º DIA

[CAM 1A]

PLANO MASTER

CÂMERA NO TRIPÉ

NA ÚLTIMA FILEIRA DA ARQUIBANCADA

CENTRALIZADA EM RELAÇÃO AO PALCO

LENTE ZOOM MAIS ANGULAR E CLARA

QUADRO I

00:00

PG COM BANDA À ESQUERDA DE QUADRO

06:18

DEIXA: INÍCIO DA CAMINHADA DA SENHORA DO GATO

ZOOM IN + PAN ESQ. TIRA BANDA DE QUADRO E CENTRALIZA MASTER

32:35

DEIXA: INÍCIO DO ACORDEON

ZOOM OUT + PAN DIR. PARA PG INCLUIR SANFONEIRO

QUADRO II

36:10

DEIXA: FADE OUT NA BANDA

ZOOM IN + PAN ESQ. TIRA BANDA DE QUADRO E CENTRALIZA MASTER

QUADRO III

50:52
 BOMBEIRO: "VAMOS COMPANHEIRO"
 ZOOM OUT + PAN DIR. P/ PG INCLUINDO SANFONEIRO

52:11
 DEIXA: BERENGER ENTRANDO NO PRÉDIO
 ZOOM IN PARA PG DOS DOIS APARTAMENTOS, C/ REF. DAS CADEIRAS LATERAIS

QUADRO IV

01:12:00
 DAISY: "ELES SÃO DEUSES!"
 ZOOM OUT PARA PG O MAIS ABERTO POSSÍVEL

01:12:13
 DEIXA: NOS RINOCERONTES CRUZANDO O FUNDO DO PALCO
 PAN ESQ. ACOMPANHA MARCHA DOS RINOS
 LIMITE À DIR. DE QUADRO FICA SENDO O PRATICÁVEL ONDE BERENGER SOBE

01:12:52
 BERENGER: "FOGO!" (DA 2ª VEZ)
 ZOOM IN EXCLUINDO REF. DE PLATEIA EM PRIMEIRO PLANO

01:13:16
 DEIXA: FADE IN PÓS-PALMAS
 ZOOM IN PARA PC COM TODO ELENCO, CENTRALIZADO

[CAM 1B]
PLANO CONJUNTO DOS PERSONAGENS EM EVIDÊNCIA
 TRIPÉ À MEIA ALTURA
 NA PRIMEIRA FILEIRA DA PLATEIA
 CENTRALIZADA EM RELAÇÃO AO PALCO
 LENTE ZOOM MAIS ANGULAR E CLARA

QUADRO I

00:00
 PAC DA BANDA, BERENGER PASSA NA FRENTE

06:30
 JEAN: "ORA, ENTÃO CHEGOU O BERENGER"
 ZOOM OUT + PAN ESQ. ACOMPANHA PA DE BERENGER AVANÇANDO ATÉ SENTAR

BERENGER: "O QUE É QUE VOCÊ BEBE, HEIN?"
 ZOOM IN PARA PMC JEAN/BERENGER

09:48

BERENGER: "VOCÊ NÃO FOI CONVIDADO"
 ZOOM OUT PARA INCLUIR GARÇONETE NO PMC
 JEAN APONTA: "NA CALÇADA DA FRENTE"
 PAN DIR. CHICOTE PARA PMC DO TRIO LÓGICO/VELHO/SENHORA DO GATO

12:37

LÓGICO: "VOU EXPLICAR O QUE É UM SILOGISMO"
 PAN ESQ. PARA PMC DE JEAN/BERENGER

17:18

JEAN: "LARGUE O COPO"
 ZOOM OUT C/ RESPIRO À DIREITA PARA DAISY COMPOR O PAC DO TRIO
 DAISY SAI À DIR. DE QUADRO, QUE PERMANECE PAC DA DUPLA

19:48

LÓGICO: "A PROPOSIÇÃO PRINCIPAL" (2ª VEZ)
 ZOOM OUT C/ RESPIRO À ESQUERDA PARA COMPOR PC DA TROMBADA +
 VELHO/LÓGICO SAEM E PAN DIR. CORRIGE PARA PC JEAN/BERENGER (3 VEZES)

21:32

JEAN: "NADA MAIS NATURAL"
 PAN ESQ. ACOMPANHA JEAN TIRANDO VELHO/LÓGICO DE QUADRO
 ZOOM IN VAI DE PC P/ PMC DE JEAN/BERANGER SENTADOS

23:10

GARÇONETE: "ELE ESMAGOU O GATINHO DELA"
 ZOOM OUT DEIXA TETO PARA DUPLA LEVANTAR

BERENGER: "NÃO CHORE MINHA SENHORA"
 ZOOM OUT C/ RESPIRO À DIR. P/ ENTRADA DE DAISY E PC DO TRIO

24:32

JEAN: "NÃO ERA O MESMO"
 DAISY SAI DE QUADRO, PAN ESQ. CORRIGE PARA PC DE JEAN/BERENGER

26:52

BERENGER: "NEM SOU ASIÁTICO TAMPOUCO"
 ZOOM OUT + PAN. ESQ. ABRE O QUADRO PARA ENTRADA DE GARÇONETE E DAISY

PC DO QUARTETO

ZOOM OUT + PAN DIR. ACOMPANHA JEAN PARA MANTER PC DO QUARTETO

28:12

JEAN: "BÊBADO!"
 JEAN SAI DE QUADRO, VIRA PC DE JEAN/DAISY
 PAN DIR. E DEPOIS PAN ESQ. A ACOMPANHAM

28:54

MERCEEIRO: "VICE-VERSA"
 DAISY SAI À DIR. DEIXANDO VAZIO ONDE ENTRA LÓGICO

PC DA DUPLA, BERENGER ENTRA E SAI À ESQ., FICAMOS COM LÓGICO
 PAN ACOMPANHA LÓGICO E O MANTÉM NO LIMITE À DIR. DE QUADRO

30:42

LÓGICO: "PERDIDO UM DE SEUS CORNOS"

ZOOM OUT DÁ RESPIRO À DIR. P/ INCLUIR VELHO

PC ABERTÃO DO TRIO BERENGER/LÓGICO/VELHO, BERENGER ENTRA E SAI

31:51

LÓGICO: "VISTO QUE UMA MESMA CRIATURA"

PAN ESQ. ACOMPANHA LÓGICO E TIRA VELHO DE QUADRO: PC LÓGICO-BERENGER

LÓGICO: "MAS APENAS DESTE MODO"

PAN DIR. ACOMPANHA LÓGICO E TIRA BERENGER: PC DE LÓGICO-VELHO

SRA. GATOS: "AAAAAIIII"

PAN ESQ. P/ BERENGER CENTRALIZADO EM PA, FOCO EM MERCEEIRO NO FUNDO

MERCEEIRO: "NA NOSSA FRENTE"

FOCO PASSA PARA BERENGER, PC BERENGER-GARÇONETE-MERCEEIRO

33:03

DEIXA: BERENGER FAZ MEIA VOLTA PARA OLHAR DAISY

PAN DIR. EMULA MEIA VOLTA DE BERENGER P/ PG SRA. GATOS E BANDA

33:44

DEIXA: SRA. GATOS E VELHO CAMINHAM P/ PROSCÊNIO

PAN ESQ. ACOMPANHA CAMINHADA EM PC DA DUPLA (FRENTE/COSTAS)

DEIXA: SRA GATOS E VELHO ENTRAM NA SOMBRA

PAN DIR. CHICOTE P/ PC DA BANDA

QUADRO II

36:11

TODOS: "TRIMMM"

PAN ESQ. CHICOTE P/ PG DO ESCRITÓRIO

ZOOM IN ATÉ PC DE DUDARD-BOTARD-DAISY C/ TETO P/ LEVANTADAS

39:33

BOTARD: "O QUE É UM RINOCERONTE?"

PAN DIR. DÁ RESPIRO P/ ENTRADA DE BERENGER, EXCLUINDO DUDARD

PC BOTARD-DAISY-BERENGER

PAN ESQ. ACOMPANHA BERENGER ATÉ PMC DE DUDARD-BERENGER-BOTARD

41:47

BOTARD: "O SENHOR NÃO SABE"

ZOOM OUT + TILT UP P/ DAR RESPIRO P/ PAPILLON À ESQ. E À DAISY À DIR.

43:16

DUDARD: "NÃO FALA ASSIM..."

PAPILLON SAI DE QUADRO, TILT DOWN TIRA TETO PARA PC DO QUARTETO

43:45

DUDARD: "EM TODO CASO..."

TILT UP DÁ TETO PARA DUDARD LEVANTAR

44:24

TODOS: "BOM DIA SRA. BOUEF!"

ZOOM OUT C/ RESPIRO À DIR. P/ ENTRADA DE BOUEF. FICA PC DO QUINTETO

47:38

BOEUF: "ELE ME CHAMA"

BOEUF SAI À DIR. DE QUADRO, FICA PC DO QUARTETO

48:47

TODOS: "BLIM BLOM"

TILT DOWN CORRIGE P/ SENTADA

49:36

BOTARD: "VOS EXPLICAREI" (2ª VEZ)

TILT TUP DÁ TETO P/ DUDARD LEVANTAR (NÃO CORRIGE QUANDO ELE SENTA)

50:18

BOTARD: "VOU DESCER, SENHORES"

BOTARD E DAISY SAEM À ESQ., PC DE DUDARD/BERENGER

50:42

DEIXA: NO CHUTE DE BERENGER

DUDARD SAI À ESQ. QUADRO FICA COM BERENGER E PAN ESQ. O ACOMPANHA
RESPIRO À ESQ. P/ BOMBEIRO ENTRAR: PC BOMBEIRO-BERENGER**QUADRO III**

50:59

DEIXA: FADE OUT

PAN DIR. CHICOTE P/ PA DE SANFONEIRO, PAN ESQ. O ACOMPANHA

51:22

DEIXA: MUDANÇA DA MÚSICA

PAN DIR. P/ ENCONTRAR BERENGER EM PA

PAN ESQ. + PAN. DIR. P/ BERENGER INDO ATÉ PROSCÊNIO

PC DO TRIO BERENGER-VELHO-VELHA

53:28

DEIXA: BERENGER GIRA O CORPO

PAN DIR. TIRA VELHOS E INCLUI JEAN: PC BERENGER-JEAN

ZOOM IN NA SENTADA C/ RESPIRO DE TETO PARA LEVANTADAS

55:27

JEAN: "NA MINHA FAMÍLIA NUNCA..."

ZOOM OUT + PAN DIR. P/ ENQUADRAR PC JEAN-BERENGER-REFLEXO

PAN ESQ. + ZOOM IN CORRIGE P/ PC JEAN-BERENGER, C/ TETO P/ LEVANTADAS

59:03

DEIXA: NO CHUTE DE JEAN NA PORTA

PAN ESQ. CHICOTE P/ PC VELHA-VELHO-JEAN

JEAN SAI À ESQ., BERENGER ENTRA À DIR.: PC VELHA-VELHO-BERENGER

QUADRO IV

01:00:25
 DEIXA: FADE IN
 ZOOM IN BERENGER EM PM FUMANDO

01:00:48
 DUDARD: "SOU EU, DUDARD"
 TILT UP + PAN DIR. ACOMPANHAM BERENGER
 PC BERENGER-DUDARD, QUADRO FICA C/ PA DE BERENGER, DUDARD ENTRA/SAI

01:01:28
 BERENGER: "SENTE-SE"
 BERENGER VAI DO LIMITE DIR. P/ ESQ. DE QUADRO, DUDARD ENTRA, PC DA DUPLA
 FOCO SEMPRE EM BERENGER

01:06:31
 DEIXA: NO CHUTE DE BERENGER
 PAN DIR. ACOMPANHA DUDARD E INCLUI DAISY À DIR.
 PAN ESQ. A ACOMPANHA E VIRA PAC DO TRIO BERENGER-DAISY-DUDARD

01:07:37
 DAISY: "VAMOS ALMOÇAR..."
 PAN DIR. ACOMPANHA DAISY. DUDARD SAI DE QUADRO, BERENGER ENTRA
 PC DE BERENGER-DAISY

DAISY: "MOTIVOS DE TRANSFORMAÇÕES"
 ZOOM OUT P/ PC DO TRIO BERENGER-DUDARD-DAISY
 ACOMPANHA TODA A AÇÃO ATÉ DUDARD SAIR À ESQ. FICA PC BERENGER-DAISY

01:11:55
 BERENGER: "CHAMA ISSO DE DANÇA?"
 ZOOM OUT C/ RESPIRO À DIR. P/ SURTO DE DAISY
 BERENGER ENTRA NO LIMITE À DIR. DE QUADRO, DAISY SAI À ESQ.
 PA DE BERENGER, SUBINDO NO PRATICÁVEL. ATÉ FADE OUT

2º DIA**[CAM 2A]****CONTRAPLANO**

TRIPÉ À MEIA ALTURA
 CÔRNER ESQ. DO PROSCÊNIO
 PP E PCU DOS PERSONAGENS MAIS À DIR. DA CENA
 QUEBRA O EIXO DA PEÇA (QUE É À DIR. DO EIXO CENTRAL)

QUADRO I**COBERTURA DE BERENGER-GARÇONETE**

00:00
PG DA BANDA, BERENGER ENTRA EM QUADRO

06:14
DEIXA: NOS APLAUSOS
PAN ESQ. 90° PROCURA PP DE DAISY
PAN DIR. + ZOOM IN A ACOMPANHA

.
DEIXA: SRA. GATOS DOBRA A ESQUINA
TILT UP P/ PM DE MERCEEIRA

.
MERCEEIRA: "...COM A GENTE"
TILT DOWN P/ PP DE JEAN

.
BERENGER: "...PODERIA AFIRMAR"
PAN DIR. P/ PP DE BERENGER

09:48
BERENGER: "VOCÊ NÃO FOI CONVIDADO"
PAN DIR. + TILT UP SAI DE BERENGER P/ PP DE GARÇONETE

10:47
GARÇONETE: "COMO ANDAM DEPRESSA..."
PAN ESQ. INCLUI BERENGER EM PPC, GARÇONETE SAI, FICA PP DE BERENGER

17:21
JEAN: "LARGUE ISSO, EU JÁ LHE DISSE"
TILT UP + PAN DIR/ESQ. ACOMPANHA BERENGER LEVANTAR: PPC JEAN-BERENGER
FICA C/ PP DE BERENGER QUANDO ELE SE AFASTA

27:00
GARÇONETE: "SIM SENHOR"
ZOOM OUT P/ ACOMODAR GARÇONETE E DAISY. ELAS SAEM, FICA PP BERENGER

33:17
DEIXA: BERENGER ENTRA NA SOMBRA
BERENGER SAI, FOCO P/ SRA. GATOS E DAISY NO FUNDO EM PM
DAISY SAI, FICA C/ SRA. GATOS EM PM, ENTRA VELHO, PAN ESQ. ACOMPANHA

34:14
DEIXA: SRA. GATOS E VELHO ENTRAM NA SOMBRA
PAN DIR. P/ BANDA EM PG AO FUNDO
ZOOM IN SUPERLENTO ATÉ PCU DE GARÇONETE + ZOOM OUT P/ PG

QUADRO II

COBERTURA DE PAPILLON-BOTARD-BERENGER-BOUEF-DUDARD-DAISY

36:11
DEIXA: ÚLTIMO ACORDE DA MÚSICA
PAN ESQ. + ZOOM IN P/ PAPILLON EM PP

.

DUDARD: "ESTÁ CLARO!"
PAN DIR. + TILT DOWN + ZOOM IN PASSA POR DUDARD ATÉ PP DE BOTARD

38:01
PAPILLON: "...NÃO ESTÁ EM PAUTA"
TILT UP ACOMPANHA PP DE BOTARD LEVANTANDO, TILT DOWN P/ SENTANDO

39:49
PAPILLON: "SRTA. DAISY"
PAN DIR. PASSA POR DAISY TILT DOWN ENCONTRA BERENGER EM PP
ACOMPANHA BERENGER EM PCU SUBINDO, SENTANDO

41:58
BERENGER: "AÍ QUE ESTÁ O PROBLEMA"
PAN DIR. P/ PCU DE BOTARD

DUDARD: "HÁ UM FATO INEGÁVEL"
TILT UP P/ PCU DE PAPILLON, PAN DIR. O ACOMPANHA, CUC PAPILLON-DAISY

PAPILLON: "AO TRABALHO"
PAN ESQ. + TILT DOWN P/ PCU DE BERENGER

43:22
BOTARD: "UMA MISTIFICAÇÃO"
PAN DIR. P/ PCU DE BOTARD

TODOS: "BOM DIA SRA. BOEUF"
PAN DIR. + TILT DOWN P/ BOEUF ENTRANDO À DIR. EM PCU
PAN ESQ. + TILT UP P/ BOEUF SUBINDO, SENTANDO EM PCU

TODOS "ESTA AGORA"
TILT UP P/ BOEF LEVANTANDO EM PCU

46:32
PAPILLON: "ESTÁ DESABANDO AS ESCADAS"
TILT UP + PAN ESQ. PASSEIA PELO PCU DE CADA UM ATÉ PAPILLON

DAISY: "NÓS VAMOS DESCER"
CUC DE PAPILLON-DAISY

DAISY: "SEU PAQUIDERME"
PAN DIR. CHICOTE P/ BOUEF EM PCU

47:39
BOUEF: "ELE ME CHAMA" (2ª VEZ)
PAN ESQ. CHICOTE + TILT UP P/ PCU DE PAPILLON

PAPILLON: "AGORA TEM UM BOM MOTIVO"
PAN DIR. P/ PCU DE DUDARD

DUDARD: "ELA CAIU MONTADA EM CIMA DELE"
PAN DIR. + TILT DOWN P/ PCU DE DAISY

48:46

TODOS: "BLIM BLOM" (FINAL)
 PAN DIR. P/ PCA RINOCERONTES MARCHANDO

.
 PAPIILLON: "RESULTADO DOS INQUÉRITOS"
 PAN ESQ. P/ PCU DE BOTARD

.
 BOTARD: "SUBTERRÂNEOS DOS FATOS"
 PAN DIR. P/ PCU DE PAPIILLON
 PAPIILLON SAI, PAN DIR. P/ BOTARD (SAI), PAN DIR. P/ DAISY (SAI)
 FICA EM PCU DE BOMBEIRO

.
 DEIXA: DUDARD É LEVADO
 PAN DIR. + TILT UP P/ PCU DE BERENGER

QUADRO III

COBERTURA DE BERENGER

50:58
 DEIXA: FADE OUT
 PAN DIR. + ZOOM IN P/ SANFONEIRO EM PP

51:23
 DEIXA: MUDANÇA DA MÚSICA
 PAN ESQ. P/ PCU DE BERENGER, PAN DIR. + FOCO O ACOMPANHAM

53:26
 DEIXA: GIRO DE CORPO DE BERENGER
 PAN ESQ. + TILT DOWN P/ JEAN DORMINDO EM PM, ACOMPANHA ATÉ A PORTA

.
 BERENGER: "EU O INCOMODO?"
 PMC JEAN-BERENGER, JEAN SAI, FICA PM DE BERENGER

.
 JEAN: "...SINTO NADA BEM"
 TILT DOWN + ZOOM IN P/ PP DE BERENGER

58:16
 BERENGER: "VOCÊ ESTÁ COM ARREPIOS"
 TILT UP P/ PP DE BERENGER LEVANTANDO

59:02
 DEIXA: BERENGER CAI NO CHÃO
 PAN DIR. P/ JEAN MARCHANDO
 ZOOM OUT + FOCO ACOMPANHAM APROXIMAÇÃO DE JEAN ATÉ PRIMEIRO PLANO

QUADRO IV

COBERTURA DE DUDARD-DAISY-BERENGER (FINAL)

01:00:20
 DEIXA: FADE OUT
 PM DE BERENGER

ACOMPANHA ATÉ A PORTA, VIRA PMC BERENGER-DUDARD

01:01:01

BERENGER: "ENTRE, ENTRE"

PAN DIR. TIRA BERENGER DE QUADRO E FICA COM PP DE DUDARD

01:06:33

DEIXA: NO CHUTE DE BERENGER

PAN DIR. INCLUI DAISY EM PPC DUDARD-DAISY

PAN ESQ. TIRA DUDARD E FICA C/ PP DE DAISY

01:08:22

DAISY: "TROUXE CONSERVAS"

PAN ESQ. P/ PCU DE DUDARD

PAN DIR. ACOMPANHA TRANSFORMAÇÃO DUDARD EM PP

.

DEIXA: DUDARD PASSA POR DAISY

PAN ESQ. ESTACIONA, DEIXA DUDARD SAIR E FICA COM DAISY EM PP

01:12:09

BERENGER: "NÃO SE VÁ"

PAN DIR. + FOCO P/ PM DE BERENGER SUBINDO NO PRATICÁVEL

01:13:20

DEIXA: FADE IN PÓS-PALMAS

ZOOM IN P/ HUGO RODAS EM PCU

[CAM 2B]

FECHADOS INDIVIDUAIS

TRIPÉ À MEIA ALTURA

CÓRNER DIR. DO PROSCÊNIO

PP E PCU DOS PERSONAGENS MAIS À ESQ. DA CENA

QUADRO I

COBERTURA DE JEAN-VELHO-LÓGICO-SRA DOS GATOS

00:00

PC DA BANDA DE PERFIL, BERENGER SURGE NO FUNDO

06:18

DEIXA: NOS APLAUSOS

OTS DE BERENGER, FOCO P/ MERCEEIRA AO FUNDO

.

MERCEEIRA: "...NADA AQUI COM A GENTE"

PAN ESQ. + FOCO FICAM C/ PP DE BERENGER

ZOOM IN A CADA ANDANDA DE BERENGER PARA MANTÊ-LO EM PP OTS

.

BERENGER: "...PODERIA AFIRMAR"
PAN ESQ. P/ PP DE JEAN

10:00
JEAN: "...EU NÃO TERIA IDO"
TILT UP P/ JEAN LEVANTAR

.
SRA. GATOS: "...CONHECÊ-LO, CAVALHEIRO"
TILT DOWN P/ JEAN SENTANDO

19:24
BERENGER: "...TORNO EU MESMO"
TILT UP P/ JEAN LEVANTAR
PAN + ZOOM IN O ACOMPANHA ATÉ SENTAR

22:38
TODOS: BLIM BLOM (FINAL)
PAN DIR. + TILT UP P/ PP DE GARÇONETE CANTANDO, A ACOMPANHA
ZOOM-OUT P/ PC DE GARÇONETE-SRA. GATOS-MERCEEIROS

.
VELHO: "EU PREFERIA TER VISTO A SRA..."
PAN ESQ. + ZOOM OUT P/ RESPIRO À ESQ. ONDE ENTRAM VELHO-LÓGICO
PC DO SEXTETO LÓGICO-VELHO-SRA. GATOS-GARÇONETE-MERCEEIROS

.
VELHO: "SENTE-SE MINHA SENHORA"
ZOOM IN P/ PC DE SRA. GATOS-LÓGICO-VELHO, RESPIRO À ESQ. P/ GARÇONETE

27:39
JEAN: "ELES SÃO AMARELOS"
PAN ESQ. SAI DO TRIO P/ PM DE JEAN, O ACOMPANHA

.
SRA. GATOS: "NEM ISSO MAIS"
JEAN SAI À DIR., FOCO P/ TRIO SRA. GATOS-LÓGICO-VELHO NO FUNDO

28:57
DAISY: "NÃO É NECESSÁRIO"
ZOOM IN P/ PM DE LÓGICO TIRA VELHO E SRA. GATOS, PAN ESQ. FICA C/ LÓGICO

33:04
DEIXA: QUANDO GARÇONETE INVADE À ESQ.
FOCO + PAN DIR. A ACOMPANHA E CONTINUA, SAINDO DELA P/ PM DE SRA. GATOS

.
DEIXA: SRA. GATOS ABAIXA
FOCO P/ DAISY AO FUNDO, PAN DIR. + ZOOM IN P/ PCU DE GARÇONETE

35:45
GARÇONETE: "LA PROBLEME"
CÂMERA VAI P/ FUNDO DO PALCO À DIR., ALINHADA C/ ESCRITÓRIO

QUADRO II

PLANO CONJUNTO PERFIL

36:10

DEIXA: ACORDE FINAL DA MÚSICA

PPC DE DUDARD-BOTARD-DAISY, FOCO PROCURA QUEM ESTIVER FALANDO

38:02

PAPILLON: "... NÃO ESTÁ EM PAUTA"

TILT UP + FOCO P/ BOTARD LEVANTAR, TILT DOWN P/ SENTAR

39:54

PAPILLON: "...PARA OS RETARDATÁRIOS"

PAN ESQ. + TILT UP P/ PP DE DAISY

.

BERENGER: "NOVE E DEZ"

PAN DIR. + TILT DOWN P/ PPC DUDARD-BOTARD: BERENGER E DAISY ENTRAM

.

BERENGER: "VI UM, SIM SENHOR"

TILT UP P/ DAISY LOUCA

41:49

BOTARD: "O SENHOR NÃO SABE"

ZOOM OUT + TILT UP P/ PC DE EMPREGADOS C/ PAPILLON, QUE ENTRA À ESQ.
FICA EM PC DE TODOS NO ESCRITÓRIO**QUADRO III****COBERTURA DE JEAN**

50:57

DEIXA: FADE OUT

CÂMERA VOLTA P/ CÔRNER DIR. DO PROSCÊNIO

51:26

DEIXA: MUDANÇA DA MÚSICA

PP DE BERENGER, PAN ESQ. + PAN DIR. O ACOMPANHA

.

DEIXA: BERENGER ENTRA NA SOMBRA

PAN DIR. CONTINUA + TILT DOWN P/ PMC DOS VELHOS

.

BERENGER: "JEAN!" (3ª VEZ)

PAN ESQ. ACOMPANHA VELHO ATÉ PMC VELHO-BERENGER

VELHO SAI, FICA PM DE BERENGER, ENTRA JEAN, FICA COM PP DE JEAN

55:26

BERENGER: "VOCÊ TEM UM ESPELHO?"

TILT UP + ZOOM OUT P/ JEAN LEVANTAR, PC JEAN-REFLEXO NO ESPELHO, SENTA

56:49

BERENGER: "SINAL DE FORÇA..."

TILT UP + PAN ACOMPANHAM LEVANTADA E SURTO EM PP DE JEAN

59:05

DEIXA: JEAN VIRA DE COSTAS, MARCHANDO

PAN DIR. + TILT DOWN P/ BERENGER NO CHÃO, O ACOMPANHA ATÉ PROSCÊNIO

BERENGER: "SOCORRO"
ZOOM IN P/ OTS DE BERENGER NO PROSCÊNIO C/ RINOCERONTE DE FUNDO

QUADRO IV

COBERTURA DE BERENGER-RINOCERONTES (FINAL)

01:00:15
PM DE DUDARD SENTADO, PAN ESQ. O ACOMPANHA
RESPIRO À ESQ. P/ ENTRADA DE BERENGER, PMC DE BERENGER-DUDARD
DUDARD SAI, FICA EM PP DE BERENGER, ZOOM IN + PAN O ACOMPANHA

01:03:42
DUDARD: "...VIROU RINOCERONTE"
TILT UP P/ BERENGER LEVANTANDO, TILT DOWN SENTANDO

01:05:06
DUDARD: "A PAR DOS ASSUNTOS..."
TILT UP + PAN DIR. P/ BERENGER LEVANTAR

01:06:10
BERENGER: "...CORNO DE UM RINOCERONTE"
ZOOM IN P/ PCU DE BERENGER ESPANTADO

01:12:25
BERENGER: "EU NÃO VOS SEGUIREI..."
PAN ESQ. P/ PC DA MANADA, ZOOM IN NOS RINOCERONTES

O rinoceronte editado

O Rinoceronte

(Eugène Ionesco)

Montagem Tucan 2003 - ATA 2019

Personagens:

Jean – Rosanna

Bérenger – André

Lógico – Iano

Daisy – Juliana

Senhor Idoso, Senhor Papillon – Abaetê

Senhora do Gato, Senhora Idosa - Camila

Dudard – Luiz F.

Garçonete, Sra. Boeuf – Gabriela

Merceeira, Sra. Botard - Dani

Merceeiro - Nobu

Ato I

(Uma praça numa pequena cidade do interior. Um café/bar. A banda toca Padam, de Edith Piaf enquanto o público entra)

MERCEEIRA – Ah, olha aquela! Aquela ali ficou muito importante. Já não compra nada da gente.

JEAN – Ora, então chegou, hein, Bérenger!

BÉRENGER - Bom dia, Jean.

JEAN - Sempre atrasado, é claro! Nós tínhamos um encontro às onze e meia e já é quase meio-dia.

BÉRENGER - Desculpe. Você está me esperando há muito tempo?

JEAN – Claro que não, acabo de chegar!

BÉRENGER - Então me sinto menos culpado, visto que você mesmo...

JEAN - Eu não sou como você. Não gosto de esperar, não tenho tempo a perder. Como você nunca chega na hora, eu venho atrasado de propósito, quando penso ter a chance de encontrá-lo.

BÉRENGER - Está certo... Está certo, no entanto...

JEAN - Você não pode afirmar que chegou na hora marcada!

BÉRENGER - Evidentemente... Eu não poderia afirmar.

JEAN - Bom, então...

BÉRENGER - O que é que você bebe? Café?!

JEAN - Você tem sede logo de manhã?

BÉRENGER - Está fazendo tanto calor.

JEAN - Quanto mais se bebe, mais se tem sede, diz a sabedoria popular.

BÉRENGER - Faria menos calor, teríamos menos sede, se conseguissem achar um sistema de nuvens científicas.

JEAN - Ora, meu caro Bérenger, isso não resolveria o seu problema. Não é de água que você tem sede.

BÉRENGER - O que você quer dizer com isso, meu caro Jean?

JEAN - Você me compreendeu muito bem. Estou falando da aridez da sua goela. É uma região insaciável.

BÉRENGER - Sua comparação, me parece...

JEAN - Você está num belo estado, meu caro.

BÉRENGER – Num belo estado? Você acha?

JEAN – Eu não estou cego. Você está morto de cansaço, perdeu mais uma noite! Está bocejando, caindo de sono.

BÉRENGER - Estou com a cabeça um pouco zonha...

JEAN – Você está fedendo a álcool!

BÉRENGER – Estou com um pouco de ressaca, é verdade.

JEAN – Todos os domingos de manhã, é sempre o mesmo! E sem contar os dias de semana.

BÉRENGER – Ah não, na semana não! Na semana é menos freqüente por causa do escritório.

JEAN – E sua gravata, onde é que está? Perdeu-a nas suas farras! Seu cabelo está todo despenteado, você não fez a barba, sua roupa está toda amarrotada, sua blusa está suja e seus sapatos, meu caro? Seus sapatos nem foram engraxados! Que desleixo! Que desleixo! Que desleixo! É lamentável, meu caro, lamentável. Tenho vergonha de ser seu amigo.

BÉRENGER – Você é muito severo...

JEAN – Eu o seria por muito menos.

BÉRENGER – Escute aqui Jean: eu não tenho nenhuma distração, a gente se aborrece dessa cidade. Eu não fui feito para o trabalho que tenho. Todos os dias no mesmo escritório, durante oito horas e somente três semaninhas de férias no verão? Ah! No sábado à noite eu estou tão cansado que você tem que compreender, pra me distrair, eu...

JEAN - Meu caro, todo mundo trabalha e eu também. Como todo mundo, eu também faço todos os dias oito horas de escritório, também não tenho senão 21 dias de férias por ano e, no entanto, você está me vendo! Um pouco de vontade, que diabo!

BÉRENGER – Ora, a vontade! Nem todo mundo tem a sua. Eu, por exemplo, eu não consigo me habituar. Não, não me habituo com a vida!
(TODXS) BLIM BLOM!

JEAN - Todo mundo tem que se habituar. Ou será que você é de uma natureza superior?

BÉRENGER – Eu não pretendo.

JEAN – Eu valho tanto quanto você; e mesmo posso afirmar, sem falsa modéstia, valho mais que você. O homem superior é aquele que cumpre seu dever!

BÉRENGER - Que dever?

JEAN - Seu dever... Seu dever de empregado, por exemplo.

BÉRENGER - Ah, sim, seu dever de empregado...
(TODXS): BLIM BLOM!

JEAN – Afinal, onde é que se passaram suas libações essa noite, se é que você se lembra?

BÉRENGER – Estivemos festejando o aniversário do Augusto! O nosso amigo Augusto!

JEAN – O nosso amigo Augusto? A mim não me convidaram para o aniversário do nosso amigo Augusto!

BÉRENGER – Eu não pude recusar, não teria sido gentil.

JEAN – E eu o fui?

BÉRENGER – Justamente. Talvez porque você não foi convidado...

GARÇONETE – Bom dia senhores, que desejam beber?

JEAN – Não é verdade, não fui convidado! Não me deram essa honra. De todo jeito posso assegurar que mesmo que tivesse sido convidado, eu não teria ido... mas o que está acontecendo... O que é que se passa?

A GARÇONETE - Mas o que é que se passa?

JEAN - Oh, um rinoceronte!? Um rinoceronte!

A GARÇONETE - Oh, um rinoceronte!

MERCEEIRA- Oh, um rinoceronte! Vem ver depressa, um rinoceronte!

JEAN - Ele vai desabalado, raspando as vitrines!

MERCEEIRO – Onde?!

MERCEEIRA – Vem ver!

MERCEEIRO - Um rinoceronte!

O LÓGICO - Um rinoceronte, a toda velocidade, na calçada da frente!

JEAN – Na calçada da frente!

SENHORA DO GATO – AH!!

MERCEEIRO - Esta agora!

JEAN – Esta agora!

SENHORA DO GATO - Esta agora!

TODXS: Esta agora! (*cantando*) Um rinoceronte! Um rinoceronte!

SENHORA DO GATO – Esta agora! Pobre gatinho teve tanto medo!

MERCEEIRO – Oh, suas cestas! Suas provisões!

MERCEEIRA - Ah, muito bem feito, ela não comprou aqui!

SENHOR IDOSO - Permite que ajude a recolher suas provisões?

GARÇONETE – Essa é boa!

SENHORA DO GATO – O senhor é muito amável. Ah! Que susto que eu tomei!

O LÓGICO - O medo é irracional. A razão deve vencê-lo.

SENHOR IDOSO – Meu amigo, o Lógico.

SENHORA DO GATO – Olá!

JEAN - O que é que você acha disto?

GARÇONETE – Como andam depressa esses bichos!

BÉRENGER – Parece que sim, eram rinocerontes, mas isso faz uma poeira!

SENHORA DO GATO – Muito prazer em conhecê-lo, cavalheiro.

JEAN - Então, o que é que você acha disto?

SENHORA DO GATO - Apesar de tudo, não larguei do meu gatinho.

MERCEEIRO – Não é sempre que se vê disto.

SENHORA DO GATO – O senhor quer segurar um instante?

GARÇONETE – Eu nunca tinha visto disso!

O LÓGICO – Ele não é bravo?

SENHOR IDOSO – É como um cometa!

SENHORA DO GATO – Ele é mansinho. AH! Meu vinho! Que pena, pelo preço que está...

MERCEEIRO - Eu também tenho um! É isso que importa.

JEAN – Então, o que me diz?

GARÇONETTE – Esse é do bom...

MERCEEIRO - – Não perca tempo, sirva esses senhores!

BÉRENGER - De que é que você está falando?

MERCEEIRA –Vai levar pra ela outra garrafa?!

JEAN - Do rinoceronte, ora, do rinoceronte!

MERCEEIRO – Eu também tenho um bom vinho, em garrafas inquebráveis!

O LÓGICO – Bichinho, bichinho, bichinho!

GARÇONETE – Então, senhores, o que desejam beber?

BÉRENGER – Dois "Pernods".

GARÇONETE – Sim, senhor.

SENHORA DO GATO – O senhor é muito amável, viu?

GARÇONETE – Dois Pernods!

SENHOR IDOSO – Nada mais que um servidor para a senhora.

O LÓGICO – Reponham-nas metodicamente.

JEAN - Então, o que me diz?

BÉRENGER - Bem... Nada... Isto levanta poeira...

MERCEEIRO – Ah e tenho alho-poró também!

O LÓGICO – bichinho, bichinho, bichinho!

MERCEEIRO – Cem francos o litro.

SENHORA DO GATO – O senhor é muito amável! Ah! A cortesia francesa! Não é como a juventude de hoje.

MERCEEIRO – Por que não vem mais comprar aqui nossa casa? Assim não tem que atravessar a rua e nem se arriscar a ter maus encontros.

JEAN - Apesar de tudo é uma coisa extraordinária!

SENHOR IDOSO – Ah, muito prazer em conhecê-la!

SENHORA DO GATO – O prazer é todo meu. Obrigada senhor por segurar o meu gato.

GARÇONETE - Aqui estão os "Pernods", senhores!

JEAN – Incorrigível!

SENHOR IDOSO – Eu posso acompanhá-la num pedaço no caminho?

BÉRENGER – Eu tinha pedido água mineral. Ela se enganou.

SENHORA DAISY – Meu marido me espera, mas se o senhor quiser me ajudar...

SENHOR IDOSO – Ah, deliciosa...

BÉRENGER – Acabou-se a poeira.

O LÓGICO – Vou te explicar o que é silogismo. O silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão...

SENHOR IDOSO – Mas que conclusão?

O LÓGICO – O silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão...

SENHOR IDOSO – Mas que conclusão?

O LÓGICO – O silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão...

SENHOR IDOSO – Mas que conclusão?

SENHORA DO GATO – (*berrando*) AH! BASTA!

JEAN - Um rinoceronte! Custa-me acreditar!

BÉRENGER - Está se vendo que lhe custa. Era um rinoceronte, e daí? Era um rinoceronte! Já está longe... Já passou...

JEAN - Mas, vejamos, vejamos... É espantoso! Um rinoceronte à solta na cidade, isso não surpreende?

BÉRENGER - Sim... Sim... Não deviam permitir. Mas não se preocupe, já está fora de nosso alcance.

JEAN - Deveríamos ir protestar junto às autoridades municipais! Afinal, para quem servem, as autoridades municipais?(Berènger boceja) Ponha a mão na frente da boca!

BÉRENGER - Talvez o rinoceronte tenha fugido do jardim zoológico.

JEAN - Você está sonhando em pé?

BÉRENGER - Estou sentado.

JEAN - Sentado ou em pé, dá na mesma.

BÉRENGER - Mas mesmo assim, há uma diferença.

JEAN - Não se trata disso.

BÉRENGER - Você é que acabou de me dizer que dava na mesma, estar sentado ou em pé.

JEAN - Você não compreendeu. Sentado ou em pé, dá na mesma, quando se sonha!

BÉRENGER - É isso, eu sonho... A vida é um sonho.

JEAN - Você sonha, quando diz que o rinoceronte escapou do jardim zoológico...

BÉRENGER - Eu disse talvez...

JEAN - Porque já não há jardim zoológico na nossa cidade desde que os animais morreram com a peste... E isso já faz muito tempo...

BÉRENGER - Então talvez tenha vindo do circo.

JEAN - Qual circo?

BÉRENGER - Não sei... Um circo ambulante.

JEAN - Você sabe perfeitamente que a prefeitura proibiu aos nômades de permanecer na nossa região... Desde a nossa infância que eles não vêm aqui.

BÉRENGER - Nesse caso talvez ele tenha ficado desde essa data nas florestas pantanosas dos arredores.

JEAN - Florestas pantanosas dos arredores? Florestas pantanosas dos arredores, meu pobre amigo? Você está completamente perdido nas brumas do álcool!

BÉRENGER – Isso é verdade, elas vêm do estômago...

JEAN – E transtornam-lhe o cérebro! Onde é que você já viu florestas pantanosas nos arredores? A nossa região é conhecida como "pequeno Saara" de tão deserta que é!

BÉRENGER – Ah, então não sei, ora! Talvez ele tenha se abrigado numa pedra ou talvez tenha feito seu ninho num galho seco!

JEAN - Não gosto que me gozem!

BÉRENGER - Eu nunca me permitiria, meu caro Jean...

JEAN - Meu caro Bérenger, você se permite...

BÉRENGER - Ah não, isso não, eu não me permito...

JEAN – Sim senhor, você acabou de se permitir!

BÉRENGER – Como é que você pode pensar...

JEAN – Eu penso o que é!

BÉRENGER – Mas eu lhe juro...

JEAN - Que você está me gozando!

BÉRENGER – Ora mais essa! Você é um cabeçudo!

JEAN - E você me toma por imbecil ainda por cima. Está vendo? Você até me insulta!

BÉRENGER - Isso nem podia me passar pela ideia.

JEAN – Claro, você não tem ideia...

BÉRENGER - Por isso mesmo é que não podia me passar pela ideia...

JEAN - Há coisas que passam pela ideia, mesmo daqueles que não a têm.

BÉRENGER - Isso é impossível.

JEAN – Por que é impossível?

BÉRENGER - Porque é impossível.

JEAN - Então explique por que é impossível, visto que você pretende ser capaz de explicar tudo...

BÉRENGER - Eu nunca pretendi uma coisa dessas.

JEAN – Então por que me insulta?

BÉRENGER - Eu não o insulto, pelo contrário, você bem sabe como o estimo.

JEAN - Se você me estima, porque me contradiz, insinuando que não é perigoso deixar à solta um rinoceronte em pleno centro, principalmente num domingo de manhã, quando as ruas estão cheias de crianças... E também de adultos.

BÉRENGER - Muitos estão na missa. Esses não arriscam nada.

JEAN – Um momento, um momento! E ainda na hora das compras!

BÉRENGER – Eu nunca disse que não era perigoso deixar um rinoceronte à solta pela cidade. Eu disse muito simplesmente que eu nunca tinha refletido sobre o perigo. Nunca tinha pensado sobre o assunto.

JEAN – Claro, você nunca pensa em nada.

BÉRENGER - Bem, está bem. Um rinoceronte em liberdade, não está certo.

JEAN - Isso não deveria acontecer.

BÉRENGER - De acordo. Isso não deveria acontecer. É até uma coisa insensata. De acordo. No entanto, não há razão para você brigar comigo por causa de uma fera. Você está querendo criar caso por causa de um perissodáctilo qualquer, que acaba de passar por acaso diante da gente? Um estúpido quadrúpede, que nem sequer merece que se fale dele! E feroz, ainda por cima... Que além do mais, desapareceu, já nem existe. Não vamos agora nos preocupar com um animal que deixou de existir! Falemos de outra coisa, meu caro Jean, falemos de outra coisa, que os assuntos não faltam... À sua saúde!

JEAN - Largue o copo. Não beba.

BÉRENGER - Também, não vou agora deixar o drink de presente ao dono do café!

JEAN – Largue isso, já lhe disse!

(Daisy entra em cena, atravessando o proscênio. Berènger se levanta às pressas e tenta se esconder atrás de Jean)

JEAN – Meu deus! Como você é desastrado!

BÉRENGER – É Daisy! Não quero que ela me veja assim no estado em que me encontro.

JEAN – Você é imperdoável! Absolutamente imperdoável! Essa moça lhe mete medo?

BÉRENGER – Cale-se! Cale-se!

JEAN – No entanto, ela não tem ar de fera!

BÉRENGER – Me desculpa mais uma vez...

JEAN – Veja só o que vale beber: Você não domina seus movimentos, perde a força das mãos, anda perturbado, estropiado, você está cavando o seu próprio túmulo, meu caro amigo, você está se perdendo!

BÉRENGER - Eu não gosto muito de álcool. No entanto, se não bebo, não me sinto bem. É como se eu tivesse medo... Então eu bebo para não ter mais medo.

JEAN - Medo de quê?

BÉRENGER - Não sei bem como explicar. São umas angústias difíceis de definir. Não me sinto à vontade na vida... No meio das pessoas... Então, recorro ao álcool. E isso me acalma, me descontraí, me faz esquecer.

JEAN - Você se esquece de você mesmo!

BÉRENGER - Estou cansado. Há muitos anos que me sinto cansado. Custa-me suportar o peso do meu próprio corpo...

JEAN - Isso é neurastenia alcoólica, é a melancolia do bebedor!

BÉRENGER - Eu sinto, como se meu corpo fosse de chumbo, ou como se carregasse um outro homem nas costas. Ainda não me habituei comigo mesmo. Eu não sei se eu sou eu. Mas basta eu beber um pouco que o fardo desaparece e eu me reconheço, eu me torno eu mesmo!

JEAN - Escute, Bérenger. Isso são elucubrações. Olhe para mim: eu peso mais do que você, no entanto, eu me sinto leve! Leve! Leve!

O SENHOR IDOSO - Que conclusão?

O LÓGICO - Um silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão.

O SENHOR IDOSO - Mas que conclusão?

O LÓGICO - Um silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão.

O SENHOR IDOSO - Mas que conclusão?

O LÓGICO - Um silogismo compreende a proposição principal, a secundária e a conclusão.

O SENHOR IDOSO - Mas que conclusão? (Jean esbarra nele) Cuidado! Perdão. Não foi nada...

BÉRENGER – Você tem força, hein!

JEAN - Sim, eu tenho força, em primeiro lugar, porque eu tenho força mesmo. Em segundo lugar, tenho força moral. E mais! Eu também tenho força porque eu não sou um alcoólatra, meu caro! Eu não quero magoar, mas devo lhe dizer que, na verdade, o que pesa é o álcool!

O LÓGICO - O LÓGICO - Assim, vejamos um silogismo exemplar. O gato tem quatro patas. Isidoro e Fricot têm cada um quatro patas. Logo, Isidoro e Fricot, são gatos.

O SENHOR IDOSO – O meu cachorro também tem quatro patas.

O LÓGICO – Então é um gato.

O SENHOR IDOSO – Mas que conclusão (*Esbarra em Jean*) Cuidado! Perdão. Não foi nada.

BÉRENGER - Quanto a mim, sinto pouca força para aguentar a vida, sabe? Talvez também não tenha muito interesse nisso.

O SENHOR IDOSO - Assim, logicamente, o meu cão não passa de um gato.

O LÓGICO - Logicamente sim, mas o contrário também é verdade.

BÉRENGER - A solidão pesa-me. E a sociedade também.

JEAN –Epa! Você se contradiz. É a solidão que pesa ou é a multidão? Você se toma por um pensador e não tem nenhuma lógica.

O SENHOR IDOSO - É tão bonita a lógica.

O LÓGICO - Contanto que não se abuse.

O SENHOR IDOSO – Que não se abuse, mas e daí? Que conclusão...

BÉRENGER - Viver é uma coisa anormal.

JEAN - Pelo contrário, nada mais natural. E a prova é que toda gente vive.

BÉRENGER - Os mortos são mais numerosos que os vivos. O número deles aumenta e os vivos são raros.

JEAN - Os mortos não existem! É caso de dizer e eles também não pensam. Como podem pensar coisas que não existem?

BÉRENGER - Pergunto a mim mesmo se existem ou não!

JEAN - Você não existe, meu caro, você não pensa! Pense e você existirá.

(TODXS) BLIM BLOM!

O LÓGICO - Um outro silogismo: todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato.

O SENHOR IDOSO - É verdade, eu tenho um gato que se chama Sócrates.

O LÓGICO - Está vendo?

JEAN – Você é um mentiroso, farsante! Você diz que a vida não lhe interessa, no entanto, há alguém que lhe interessa!

BÉRENGER - Quem?

JEAN - Sua coleguinha de escritório que acaba de passar. Você está apaixonado!

O SENHOR IDOSO – Assim, Sócrates era um gato!

O LÓGICO - Como a lógica acaba de nos revelar.

JEAN - Você não queria ser visto por ela no estado deplorável em que se encontra. Isso prova, que nem tudo lhe é indiferente. Mas como você quer que Daisy se interesse por um bêbado?

O LÓGICO - Voltemos aos gatos.

O SENHOR IDOSO - Estou ouvindo.

BÉRENGER – No entanto, me parece que ela já tem alguém em vista.

JEAN - Quem é?

BÉRENGER – Dudard, um colega de escritório: licenciado em direito, jurista, grande futuro na casa e também no coração de Daisy; não posso rivalizar com ele.

(TODXS) - BLIM BLOM!

(SENHORA DO GATO corre até a frente)

SENHORA DO GATO –AH!

TODXS – OH!

MERCEEIRA – Um rinoceronte!

TODXS – UM RINOCERON...

SENHORA DO GATO – Ele esmagou meu gato! Ele esmagou meu gato!

GARÇONETE – Ele esmagou o gatinho dela!

(*Coro*) Vejam que coisa horrível, pobre animalzinho.

SENHOR IDOSO – O que está fazendo? Recolha logo isso!

GARÇONETE – Pobre animalzinho...

MERCEEIRO – Ali! Ali!

SENHOR IDOSO – Então, o que é que me diz disso?

BÉRENGER – Não chore, minha senhora, que isso nos aflige muito.

DAISY - Senhor Bérenger! O senhor estava aqui! O senhor viu?

BÉRENGER – Bom dia, senhorita Daisy. Desculpe, eu não tive tempo de fazer a barba.

MERCEEIRA – Ah, mas isso também já é demais!

JEAN – Ah, mas isso também já é demais!

SENHORA DO GATO – Meu pobre bichinho! Meu pobre bichinho!

O SENHOR IDOSO – Eu teria preferido revê-la em outras circunstâncias.

O LÓGICO – O que se há por fazer, minha senhora, todos os gatos são mortais. É preciso resignação.

SENHORA DO GATO – Meu gato, meu gato, meu gato!

MERCEEIRO – Vai onde? Vai jogar isso na lata de lixo, moça! Está me devendo mil francos!

GARÇONETE – Também! Só pensa no seu dinheirinho.

MERCEEIRO – Então acalme-se, minha senhora!

SENHOR IDOSO – Então acalme-se, minha senhora!

MERCEEIRA – Ah, a gente tem dó mesmo assim...

SENHORA DO GATO – Meu gato! Meu gato! Meu gato!

DAISY – Isso é verdade, dá dó mesmo assim!

SENHOR IDOSO – Sente-se, minha senhora.

JEAN – O que é que me diz disso?

MERCEEIRO – O que é que me diz disso?

MERCEEIRA – O que é que me diz disso?

MERCEEIRO – Um copo de água para a madame!

SENHOR IDOSO – Sente-se, minha senhora.

JEAN – Pobre senhora...

MERCEEIRA – Pobre animalzinho!

BÉRENGER – Em vez de água, traga um conhaque.

MERCEEIRO – Um conhaque! Aquele senhor é que paga!

GARÇONETE – Certo! Um conhaque!

SENHORA DO GATO – Eu não quero isso, eu não quero isso.

MERCEEIRO – Ainda há pouco, ele passou bem em frente à nossa porta!

JEAN – Não era o mesmo.

MERCEEIRA – Ah, era sim, era o mesmo!

DAISY – É a segunda vez que passa?

MERCEEIRO – Eu acho que era o mesmo.

JEAN - Não. Não era o mesmo rinoceronte. Aquele de há pouco tinha dois cornos no focinho. Era um rinoceronte da Ásia; este agora só tinha um, era um rinoceronte da África!

SENHOR IDOSO – Aqui está o conhaque para animá-la.

SENHORA DO GATO – Não...

BÉRENGER - Você está dizendo bobagens! Como é que você conseguiu distinguir os cornos? O bicho passou a uma tal velocidade que a gente mal conseguiu enxergá-lo...

DAISY (*indo até a senhora do gato*) – Ah sim, sim, sim, isso só pode lhe fazer bem!

SENHOR IDOSO – Isso é verdade, ele ia a toda velocidade!

MERCEEIRO – Prove um pouco! É do bom!

BÉRENGER – Você não teve tempo de contar os córneos.

MERCEEIRA – Faça com que ela beba!

BÉRENGER – E, além disso, ele caminha envolvido numa nuvem de poeira.

DAISY – Beba, minha senhora!

SENHOR IDOSO – Um golinho, querida senhora, coragem!

(SENHORA DO GATO bebe um gole e dá uma risada)

GARÇONETE - Pronto!

JEAN - O caso é que eu não estou no escuro. Eu vejo rápido porque tenho o espírito lúcido!

SENHOR IDOSO – Já está melhor, hein!

BÉRENGER – Ora, ora, ele ia de focinho no chão, essa é boa!

MERCEEIRO – Então ele não era bom?

JEAN – Justamente por isso é que se vê melhor.

SENHORA DO GATO – Meu gato!

BÉRENGER – Besteiras! Besteiras!

MERCEEIRA – Eu tenho outro gato para a senhora.

JEAN – Como? Eu? Você ousa insinuar que eu digo besteiras? Eu nunca digo besteiras!

SENHORA DO GATO – Não quero outro! Tá ouvindo? Eu não quero outro!

BÉRENGER – Seja razoável...

MERCEEIRO – Seja razoável.

JEAN – Eu nunca digo besteiras.

SENHOR IDOSO – Seja filósofa!

BÉRENGER - Você não passa de um pretensioso pedante! Um pedante que não está seguro dos seus conhecimentos, pois, para começar, é o rinoceronte da Ásia que tem um corno no focinho e o rinoceronte da África que tem dois!

JEAN - Você está enganado, é justamente o contrário!

SENHORA DO GATO – Ele era tão querido! *(chora)*

BÉRENGER - Você quer apostar?

GARÇONETE – Eles querem apostar!

DAISY – Não se enerve, senhor Bérenger.

JEAN - Eu não aposto consigo. Os dois cornos quem os tem é você, seu asiático!

MERCEEIRA – Eles vão brigar!

MERCEEIRO – Não pense nisso, é apenas uma aposta. Eu não quero escândalos aqui!

SENHOR IDOSO – Vejamos, vejamos! Qual a espécie de rinoceronte que só tem um corno no focinho? Ah, o senhor que é comerciante deve saber!

MERCEEIRA – Você devia saber!

BÉRENGER – Eu não tenho corno! E nunca terei.

MERCEEIRO – Os comerciantes não têm que saber de tudo.

JEAN – Têm!

BÉRENGER – E nem sou asiático, tampouco. Por outro lado, os asiáticos são homens como todos nós.

GARÇONETE - Sim, senhor, são homens como o senhor e eu.

SENHOR IDOSO - Exatamente.

MERCEEIRO – Ninguém pediu sua opinião.

DAISY – Ela tem razão, são homens como nós!

SENHORA DO GATO - Ele era tão meigo. Era como nós.

JEAN – Eles são amarelos! Adeus, meus senhores! De você, nem me despeço!

SENHORA DO GATO – Meu Deus, Ele nos queria tanto bem. *(Soluça)*

DAISY – Então, senhor Bérenger! Então, senhor Jean!

SENHOR IDOSO – Eu já tive amigos asiáticos. Talvez não fossem verdadeiros asiáticos.

MERCEEIRO – Eu conheci um verdadeiro.

GARÇONETE - Eu tive um namorado asiático.

SENHORA DO GATO – Eu tive... tão pequenino...(?)

JEAN – Eles são amarelos. A-MA-RE-LOS! Muito amarelos!

BÉRENGER – Em todo caso, você – perdão, senhoritas – você é escarlate!

(TODXS) OH!

SENHORA DO GATO – Ele era tão asseado, só fazia xixi na serragem.

JEAN – Visto que é assim, você nunca mais me verá. Estou perdendo meu tempo com um imbecil!

SENHORA DO GATO – E ele se fazia compreender.

SENHOR IDOSO – Também há asiáticos brancos, pretos, azuis e outros como nós!

JEAN – BÉBADO! (*Sai*)

BÉRENGER – Você está indo muito longe!

(TODXS) OH!

SENHORA DO GATO – Só faltava falar, nem isso...!

DAISY – O senhor não devia tê-lo enfurecido!

BÉRENGER – Não foi culpa minha, Daisy...

MERCEEIRO - Vá buscar um caixãozinho para este pobre animal!

SENHOR IDOSO – Eu acho que o senhor tinha razão, viu? O rinoceronte da Ásia tem dois cornos e o da África tem um.

MERCEEIRO – Este senhor é de opinião contrária...

DAISY – Então ambos tiveram culpa.

SENHOR IDOSO – Mesmo assim, o senhor teve razão.

GARÇONETE – Dê-me, senhora! Vamos encaixotá-lo.

SENHORA DO GATO – Nunca! Gato meu eu não enterro!

MERCEEIRO – Desculpem, mas eu acho que quem tem razão é o senhor Jean.

DAISY – Seja razoável, minha senhora!

SENHOR IDOSO – Querem que eu as acompanhe?

MERCEEIRO – O rinoceronte da Ásia tem um corno, o rinoceronte da África tem dois e vice-versa.

DAISY – Não é preciso.

MERCEEIRA – Ora, você sempre com as ideias diferentes de todo mundo!

BÉRENGER – Ah, Daisy tem razão, eu não devia tê-lo contrariado. Mas esse papo de rinoceronte...?

O LÓGICO – Meus senhores, desculpem-me a intervenção mas não é aí que está o problema. Permitam-me que me apresente.

SENHORA DO GATO – É o lógico!

SENHOR IDOSO – Meu amigo, o lógico.

BÉRENGER – Muito prazer em conhecê-lo.

O LÓGICO – Lógico profissional. Aqui está minha carteira de identidade.

BÉRENGER – Epa! Meus respeitos!

GARÇONETE, MERCEEIRA – Os nossos respeitos!

MERCEEIRO – Poderia nos dizer então, senhor Lógico, se o rinoceronte africano é unicórnio?

SENHOR IDOSO – Unicórnio?

MERCEEIRA – E se o rinoceronte asiático é bicórnio?

MERCEEIRO – Ou então unicórnio?

O LÓGICO – Justamente! Não é aí que está o problema.

MERCEEIRO – Mas é o que a gente gostaria de saber!

O LÓGICO – Deixem-me falar, senhores!

SENHOR IDOSO – Deixem-no falar!

MERCEEIRA – Mas deixa-o falar!

MERCEEIRO – Somos todos ouvidos, senhor.

O LÓGICO – Veja bem. O debate baseava-se primeiramente num problema do qual o senhor inconscientemente se afastou. No começo, o senhor se perguntava se o rinoceronte que acabou de passar é o de há pouco, ou se é um outro. É a isto que preciso responder.

BÉRENGER – De que modo?

O LÓGICO – Vejamos: o senhor pode ter visto duas vezes o mesmo rinoceronte de um corno só.

MERCEEIRO – Mas o mesmo rinoceronte?

GARÇONETE – De um corno só?

O LÓGICO – Como pode ter visto duas vezes um único rinoceronte de dois cornos.

SENHOR IDOSO – Um único rinoceronte de dois cornos, duas vezes?

O LÓGICO – - Isso mesmo. O senhor pode ainda ter visto, um primeiro rinoceronte com um corno e depois um outro tendo igualmente um corno só.

MERCEEIRA – Ahn? Ah...

O LÓGICO – E também um primeiro rinoceronte com dois cornos.

MERCEEIRO – Exato.

O LÓGICO – Agora se o senhor tivesse visto...

MERCEEIRO – Se a gente tivesse visto...

SENHOR IDOSO – Sim, se a gente tivesse visto...

O LÓGICO – Se você tivesse visto à primeira vez um rinoceronte de dois cornos...

MERCEEIRO - Dois cornos!

O LÓGICO – E à segunda vez um rinoceronte de um corno...

GARÇONETE – Um corno!

O LÓGICO – Isso não provaria coisa alguma...

MERCEEIRO – Por quê?

O LÓGICO – Na verdade, é possível que o rinoceronte anterior perdido um de seus cornos, e o que de há pouco, seja o anterior.

BÉREGER – Ér...

SENHOR IDOSO – Não interrompa!

O LÓGICO – E que também dois rinocerontes de dois córneos, tenham ambos perdido um de seus córneos...

SENHOR IDOSO – Isso é possível.

MERCEEIRO – É possível.

GARÇONETE – Sim e por que não?

BÉRENGER – Sim e, no entanto...

SENHOR IDOSO – Não interrompa!

O LÓGICO – Agora se o senhor pudesse provar ter visto à primeira vez um rinoceronte de um corno, quer fosse africano ou asiático...

SENHOR IDOSO – Africano ou asiático...?

O LÓGICO – E a segunda vez um rinoceronte de dois córneos...

SENHOR IDOSO – Dois cornos!

O LÓGICO – Quer fosse asiático ou africano?

MERCEEIRO – Asiático ou africano?

O LÓGICO – A essa altura, meus senhores, podemos concluir que há dois rinocerontes diferentes, pois é pouco provável que um segundo corno possa crescer em poucos minutos de forma visível no focinho de um rinoceronte.

SENHOR IDOSO – Ah, é pouco provável.

O LÓGICO – Isso faria do rinoceronte asiático ou africano?

SENHOR IDOSO – Asiático ou africano...?

O LÓGICO – Ou um rinoceronte africano ou asiático...

MERCEEIRO – Africano ou asiático...

O LÓGICO – Ora, em boa lógica, isso não é possível visto que uma mesma criatura não pode nascer em dois lugares ao mesmo tempo.

SENHOR IDOSO – Nem mesmo sucessivamente.

O LÓGICO – *(ao Senhor Idoso)* Isso ainda está por demonstrar.

BÉRENGER – Isso tudo me parece claro...

SENHOR IDOSO – Não interrompa!

BÉRENGER – Mas não resolve a questão.

O LÓGICO – Evidentemente, caro senhor, mas apenas desse modo o problema pôde ser exposto de maneira correta.

SENHOR IDOSO – Isso é perfeitamente lógico.

SENHORA DO GATO – *(berrando)* AH! O meu gato!

MERCEEIRO – Sim, isso talvez seja lógico! Nós não podemos admitir que nossos gatos sejam esmagados na nossa frente.

BÉRENGER – Eu não devia ter discutido com o Jean. Traga uma dose de conhaque! E das grandes!

SENHORA DO GATO – Eu também quero! Das grandes... OH! Meu gato!

(Senhora do gato envolve seu gato morto com sua echarpe e segue em cortejo fúnebre junto à Daisy. A banda toca Hymne à L'amour, de Edith Piaf)

ATO II

SRA. BOTARD – Conversa! Conversa para boi dormir!

DAISY – Mas eu vi! Eu vi o rinoceronte!

DUDARD – Isso está escrito bem claro no jornal, o senhor não pode negar.

SRA. BOTARD – Ora...

DUDARD – Está escrito e bem escrito. Veja aqui na seção dos gatos esmagados. Chefe, faça o favor de ler a notícia.

SR. PAPILLON – “Ontem domingo, nesta cidade, na praça da igreja, um gato foi esmagado por um paquiderme”.

DAISY – Não foi bem na praça da igreja.

SR. PAPILLON – É só isso, eles não dão pormenores.

DUDARD – É quanto basta. Está claro!

SRA. BOTARD – Não acredito nos jornalistas. Os jornalistas são todos uns mentirosos. Por mim, tenho as minhas próprias opiniões. Na minha qualidade de antiga professora primária, gosto das coisas precisas! Cientificamente provadas pois sou um espírito exato, metódico.

DUDARD – O que é que tem a ver espírito metódico?

DAISY – Senhora Botard, eu acho que a notícia é bem clara.

SRA. BOTARD – E isso chama-se clareza? Ora vejamos: que paquiderme é esse? E o que é que redator da seção de gatos esmagados entende por um paquiderme? Ele nada nos diz. E o que é que ele entende por um gato?

DUDARD – Toda gente sabe o que é um gato.

SRA. BOTARD – E trata-se de um gato, ou de uma gata? E de que cor? De que raça? Eu não sou racista, muito pelo contrário, sou antirracista.

SR. PAPILLON – Ora, Sra. Botard, não se trata disso. O racismo aqui está fora de questão...

SRA. BOTARD – Peço desculpas, chefe, mas o senhor não pode negar que o racismo é um dos grandes erros deste século.

DUDARD – Certo! Estamos todos de acordo. Mas agora não se trata disso.

SRA. BOTARD – Senhor Dudard, isso não é assunto de pouca importância. Os acontecimentos históricos já provaram que o racismo...

DUDARD – Eu já lhe disse que não se trata disso!

SRA. BOTARD – No entanto...

SR. PAPILLON – O racismo não está em causa!

SRA. BOTARD – Nunca se deve perder a oportunidade de denunciar!

DAISY – Mas se já foi dito que ninguém aqui é racista, senhora Botard, a senhora está desviando o assunto. Trata-se muito simplesmente de um gato esmagado por um paquiderme. Um rinoceronte, neste caso.

SRA. BOTARD – Escutem, eu não sou do sul. Os meridionais têm imaginação de sobra! Foi talvez, muito simplesmente, uma pulga esmagada por um rato e agora fazem disso uma coisa do outro mundo.

SR. PAPILLON – Vamos tentar esclarecer o assunto: o senhor viu aquilo que se chama ver com seus próprios olhos, um rinoceronte passeando nas ruas da cidade?

DAISY – Ele não passeava, ele corria.

DUDARD – Pessoalmente, eu não vi. No entanto, pessoas dignas de crédito...

SRA. BOTARD – Ora, está se vendo que são boatos! O senhor fia-se nos jornalistas que não sabem o que inventar para vender seus jornais infectos para servir os patrões dos quais eles são lacaios! O senhor acredita nisso, senhor Dudard? O senhor, um jurista, licenciado em direito? Ora, deixe-me rir! HA HA HA!

DAISY – Mas eu já disse que vi, que vi o rinoceronte! Ponho as minhas mãos no fogo.

SRA. BOTARD – Ora, deixe disso. E eu que pensava que era uma moça ponderada. E, antes de mais nada, a senhorita sabe o que é um rinoceronte?

DAISY – Ah! É um animal enorme e feio!

SRA. BOTARD – E ainda por cima a senhorita gaba-se de ser clara. Senhorita, um rinoceronte...

SR. PAPILLON – A senhora não vai querer dar-nos agora uma aula sobre rinocerontes, não é? Não estamos na escola.

SRA. BOTARD – É pena.

SR. PAPILLON – Bem, senhorita, já passa das nove. Queira retirar o livro de pontos. Pior para os retardatários

BÉRENGER (*entrando escondido*) – Bom dia, senhorita Daisy. Desculpe, eu acho que cheguei atrasado.

DAISY – Rápido, senhor Bérenger, assine depressa o livro de ponto!

BÉRENGER - Obrigado. O chefe já chegou?

DAISY – Já! Olha ele ali ó!

BÉRENGER – Mas já? Tão cedo?

DAISY – Aham!

BÉRENGER – No entanto, ainda não são nove e dez...

SRA. BOTARD – Eu luto contra a ignorância onde quer que ela se encontre. O lugar não importa até mesmo nas casas editoriais!

SR. PAPILLON – Ora, senhora Botard, eu acho que a senhora está ultrapassando os limites da delicadeza.

DUDARD – Eu também acho.

BÉRENGER – Bom dia, senhor Papillon! Desculpe, eu quase cheguei atrasado...Ér, bom dia, Dudard. Bom dia, senhora Botard.

SR. PAPILLON – Diga-me uma coisa, Bérenger, também viu rinocerontes?

BÉRENGER – Certamente eu vi uns viu, senhor...

DAISY – (*Histérica*)AH! Estão vendo! Eu não estou louca...! Eu não estou louca! Eu não estou louca! Eu não estou louca! Eu não estou louca!

(SR. PAPILO, DUDARD, BÉRENGER e SRA. BOTARD) – Hãn?!

SRA. BOTARD – Ora, o senhor Bérenger diz isso por galanteria, pois, embora não pareça, ele é um galanteador!

DUDARD – Ah! É galanteria dizer que se viu um rinoceronte?

SRA. BOTARD – Sem dúvida! Quando se trata de apoiar as afirmações fantasiosas da senhorita Daisy. Toda gente é galante com a senhorita Daisy, o que é bastante compreensível.

SR. PAPILLON – Não seja de má -fé, senhora Botard. O senhor Berénger não tomou parte da controvérsia pois acaba de chegar.

BÉRENGER – Não é verdade que a senhorita viu?

DAISY – Aham!

BÉRENGER – Aliás, nós vimos?

SRA. BOTARD – Ora, é bem possível que o senhor Bérenger acredite que viu um rinoceronte. Ele tem tanta imaginação, com ele tudo pode acontecer.

BÉRENGER – Eu não estava só quando vi o rinoceronte... Talvez os dois rinocerontes.

SRA. BOTARD – Ele nem sabe ao certo quantos viu!

SR. PAPILLON – Vamos acabar com isso, meus senhores! O tempo está correndo!

SRA. BOTARD – O senhor viu um ou dois rinocerontes, senhor Bérenger?

BÉRENGER – Ér...

SRA. BOTARD – O senhor não sabe! A senhorita Daisy viu um rinoceronte unicórnio. E o seu rinoceronte, senhor Bérenger, aquele que o senhor diz ter visto, era unicórnio ou bicórnio?

BÉRENGER – Se a senhora quer saber, é exatamente aí que está o problema!

SRA. BOTARD – Tudo isso não tem sentido.

DAISY – Hã?

SRA. BOTARD – Eu não quero magoá-los, mas tenho que confessar que não acredito nas vossas narrativas. Na nossa região nunca se viram rinocerontes.

DUDARD – Mas vai começar...

SRA. BOTARD – O vosso rinoceronte é um mito!

DAISY – Um mito?

SR. PAPILLON – Meus senhores, eu acho que já é hora de começarmos a trabalhar.

SRA. BOTARD – Um mito sim, senhora! Exatamente como os discos voadores.

DUDARD – E além disso, há um fato inegável: um gato morreu esmagado.

DAISY – Pois eu, eu creio nos discos voadores sim senhora!

SR. PAPILLON (*Se descontrola*)– BASTA! Já estão exagerando! Basta de tagarelices! Rinocerontes ou não rinocerontes, discos voadores ou não discos voadores, é preciso trabalhar! A casa não vos paga para perderem tempo em discussões sobre animais reais ou imaginários!

(*Pausa*)

SR. PAPILLON – Sente-se, senhorita Daisy! Ao trabalho!

DUDARD, SRA. BOTARD, BÉRENGER e DAISY – Nossa!

BÉRENGER – Érr...regulamentação dos vinhos de “appellation controleé. Dudard? “Appellation” tem dois L’s, Dudard?

DUDARD – Ai, não fale tão alto, por favor! Assim só se ouve a sua voz e eu não posso me concentrar!

SRA. BOTARD – Isso é uma mistificação.

DUDARD – O que é uma mistificação?

SRA. BOTARD – Essa história de rinocerontes, ora! É a sua propaganda que faz correr esses boatos!

DUDARD – Que propaganda?

BÉRENGER - Não é propaganda.

DAISY – Mas eu já disse que vi, que vi o rinoceronte!

DUDARD – Propaganda, hein... A senhora é engraçada, mas qual o objetivo?

SRA. BOTARD – Ora, o senhor sabe melhor do que eu... Não se faça de inocente!

DUDARD – Em todo caso, Senhora Botard, eu não sou pago pelas professoras primárias!

(TODXS) – OH!

SRA. BOTARD – Isso é um insulto! Eu não lhe permito...

BÉRENGER – Então, senhora Botard...

DAISY – Então, senhora Botard...

SRA. BOTARD – Eu estou sendo insultada!

SR. PAPILLON – O senhor Boeuf não veio hoje?

BÉRENGER – É verdade, está ausente.

SR. PAPILLON – Eu precisava dele justamente nesse momento! Ele mandou avisar que estava doente ou que tinha algum impedimento?

DAISY – Não me disse nada.

SR. PAPILLON – Se continuar assim vou ter que despedi-lo. Já não é a primeira vez que me prega essa peça. Algum de vocês tem a chave da secretária dele?

BÉRENGER – Ah! Aí está a senhora Boeuf!

(A Sra. Boeuf o proscênio correndo curvada, em desespero)

(Tods em coro) - Bom dia, senhora Boeuf.

SRA. BOEUF *(ofegante)* – Senhor Papillon... bom dia a todos.

SR. PAPILLON – Então o que foi que aconteceu ao seu marido? Ele não está para se incomodar?

SRA. BOEUF – Peço que desculpe o meu marido, senhor Papillon. Ele foi passar o final de semana com a família... Estava um pouco resfriado...

SR. PAPILLON – Ah, sim...! Um pouco resfriado...

(Comentários paralelos, burburinho)

SRA. BOEUF – Faça o favor de ler o que ele diz no telegrama. Conta estar de volta na quarta-feira... Ah! Por favor, um copo d'água... e uma cadeira!

SR. PAPILLON – Dê-lhe um copo d'água!

DAISY – Imediatamente!

DUDARD – Ela deve ser cardíaca...

SR. PAPILLON – É bastante desagradável que o senhor Boeuf esteja ausente, mas não é o caso para a senhora ficar nesse estado.

SRA. BOEUF – É que...é que fui perseguida desde minha casa até aqui por um rinoceronte!

(TODXS apontando para SRA. BOEUF) É?!

BÉRENGER – Unicórnio ou bicórnio?

SR. PAPILLON – Ora, deixe-me rir! HÁ HÁ!

DUDARD – Deixe-a falar, que diabo!

SRA. BOEUF – Ele está lá embaixo, à entrada, com ar de quem quer subir as escadas!

(TODXS se levantam) – AI (?)

DAISY - Ai, ai, ai, meu Deus!

SR. PAPILLON – Esta agora!

DUDARD – Esta agora!

BÉRENGER – Esta agora!

SRA. BOTARD – Esta agora!

SRA. BOEUF – Ah, meu Deus!

DAISY – A senhora está melhor?

SR. PAPILLON – Lá está ele! Lá embaixo!

TODXS – OH!

SRA. BOTARD – Não estou vendo nada! É uma ilusão!

DUDARD – Não, senhora! Olhe para baixo, lá está ele! Rodando!

SR. PAPILLON – Não há dúvida, meus senhores, ele está rodando.

DUDARD – Não vai poder subir, já não há mais escada.

DAISY – Olhem! Olhem! Ele está rodando! Parece que está sofrendo, o coitado! O que será que ele quer?

DUDARD – Parece até que procura alguém... Então, a senhora já está vendo?

SRA. BOTARD – É, na verdade, já vi...

DAISY – Ah, talvez estejamos sofrendo alucinações e a senhora também!

SRA. BOTARD – Eu nunca tenho alucinações. Mas há alguma coisa por detrás disso...

SR. PAPILLON – É um rinoceronte, não é!? É o mesmo que o senhor já tinha visto? E a senhorita também?

DAISY – Sem dúvida!

BÉRENGER – Ele tem dois córneos no focinho! É um rinoceronte africano! Érr, ou será asiático...? Ah, já não tenho certeza se o rinoceronte africano ou asiático tem um ou dois cornos!

SR. PAPILLON – Ele está desabando a escada!

TODXS – AH!

SR. PAPILLON – Tanto melhor! Mais cedo ou mais tarde isso tinha que acontecer! Eu já tinha cansado de pedir à direção geral para trocar essa escada podre por degraus de cimento!

DUDARD – Ainda não um faz uma semana, chefe, eu enviei o relatório!

SR. PAPILLON – A culpa é da direção geral!

DAISY – Talvez, mas como é que vamos descer?!

SR. PAPILLON – Eu a pegarei ao colo...

DAISY – Ah!

SR. PAPILLON – E saltaremos juntos!

DAISY – Ai! Tire essa mão rugosa de cima de mim, seu paquiderme!

SR. PAPILLON – Eu estava brincando!

SRA. BOEUF – Ah, meu Deus! Mas será possível!

BÉRENGER – Que tem?

SRA. BOEUF – É o meu marido Boeuf, meu pobre Boeuf...! Mas o que aconteceu?

DAISY – A senhora tem certeza?

SRA. BOEUF – Tenho! Eu o reconheci!

SR. PAPILLON – Ora, dessa vez não tem remédio: ponho-o na rua!

DUDARD – Ele está no seguro?

SRA. BOTARD – Estou compreendendo tudo!

DAISY – Como é possível pagar um seguro num caso desses?

SRA. BOEUF – MEU DEUS!

DAISY – Talvez isso se arranje, senhora!

SR. PAPILLON – Juridicamente, o que é que eu posso fazer?

DUDARD – É preciso perguntar ao advogado...

SRA. BOTARD – Isso é uma loucura! Que sociedade! Em todo caso, pode ficar tranquila! Eu não abandonarei um colega nas horas difíceis! Isso vai constar!

SRA. BOEUF – Não posso deixá-lo assim! Não posso deixá-lo assim! Ele me chama... ele me chama! (*Sai marchando junto aos rinocerontes*)

SR. PAPILLON – E agora o trabalho vai ficar todo atrasado. Senhorita Daisy, a correspondência!

DAISY – Primeiro é preciso saber como é que vamos sair daqui!

BÉRENGER – Talvez seja melhor chamar os bombeiros!

SR. PAPILLON – Senhorita Daisy, vá ao meu escritório telefonar aos bombeiros!

DAISY – Imediatamente!

SRA. BOEUF – Não posso deixá-lo assim! Não posso deixá-lo assim!

SR. PAPILLON – Se quiser divorciar... Agora a senhora tem uma boa razão.

DUDARD – E isso depõe certamente contra ele!

SRA. BOEUF – Não posso deixar meu marido nesse estado!

DUDARD – Mas então! O que é que vai fazer?

BÉRENGER – Cuidado!

DUDARD – Ai! Segurem-na! (*SRA. BOEUF pula nas costas de um ator. os dois estão curvados*)

TODXS - OH!

DUDARD –Ela caiu montada em cima dele!

SRA. BOTARD – É uma amazona!

DAISY – Ufa! Foi difícil conseguir os bombeiros.

SR. PAPILLON – A cidade estava ardendo?

DAISY – Não, não, não... Os bombeiros foram chamados por causa de outros rinocerontes.

BÉRENGER – Por causa de outros rinocerontes?

DUDARD – Por causa de outros rinocerontes? Como assim?

TODXS – Blim Blom!

DAISY – Sim, por causa de outros rinocerontes. Foram assinalados vários na cidade. Esta manhã eram sete, agora são dezessete!

TODXS – AH!

DAISY – Há mesmo quem tenha assinalado trinta e dois. Este número ainda não é oficial, mas com certeza será confirmado.

TODXS – Blim blom!

SRA. BOTARD – Ora, estão exagerando!

DUDARD – Então, senhora Botard, continua negando a evidência rinocérica?

SRA. BOTARD – A nossa delegação opõe-se a que o senhor despeça o senhor Boeuf, sem aviso prévio.

SR. PAPILLON – Não é a mim que cabe a decisão. Esperemos as conclusões do inquérito.

SRA. BOTARD – Não, senhor Dudard. Eu não nego a evidência rinocérica. Nunca neguei.

DUDARD – A senhora é de má-fé.

DAISY – Isso mesmo, a senhora é de má-fé!

SRA. BOTARD – Repito que nunca neguei. Só queria saber até onde aquilo podia ir. Quanto a mim, sei o que devo pensar. Eu não constato simplesmente o fenômeno, compreendo-o e explico-o. Ou, pelo menos, poderia explicá-lo se...

DUDARD – Então, explique-nos!

DAISY – É, explique-nos, senhora Botard.

SR. PAPILLON – Explique, já que seus colegas estão pedindo.

SRA. BOTARD – Explicarei...

DUDARD – Estamos ouvindo.

DAISY – Estou tão curiosa!

SRA. BOTARD – Eu vos explicarei... Um dia!

DUDARD – Ah, por que não agora?

SRA. BOTARD – Nós é que nos explicaremos, muito em breve, entre nós. Eu sei o porquê das coisas, conheço muito bem os subterrâneos dos fatos...

DAISY – Quais subterrâneos?

BÉRENGER – Quais subterrâneos?

DUDARD – Eu bem que gostaria de conhecer os subterrâneos...

DAISY – Ah! Chegaram os bombeiros!

(Comemoram)

SR. PAPILLON – Eu vou primeiro! Eu vou primeiro! Senhorita Daisy, telefone-me amanhã cedo para batermos a correspondência em minha casa! Senhor Bérenger, chamo sua atenção para o fato de que não estamos de férias! Retomaremos o trabalho logo que for possível. Dudard, feche o escritório à chave!

DUDARD – Não se preocupe, senhor Papillon!

SRA. BOTARD – Eu vou descer, senhores e, logo em seguida irei visitar as autoridades competentes para esclarecermos esses falsos mistérios.

DUDARD – O que é que você faz hoje à noite? Nós podíamos ir beber qualquer coisa.

BÉRENGER – Não, desculpe... Sabe, eu briguei com meu amigo Jean e vou aproveitar o dia livre para conversar...

(Bombeiro bate no praticável, apressando-os)

DUDARD – Ah, faça o favor...

BÉRENGER – Não, não, faça o favor...

DUDARD – Faça o favor...

BÉRENGER – Faça o favor... Vai logo!

(BÉRENGER é o último a pular. Blackout)

(Continuação - ATO II)

BÉRENGER - *(batendo à porta)* Jean! *(Bate novamente)* Jean! Jean?

SENHOR IDOSO - O que é que há?

BÉRENGER - Eu venho visitar o meu amigo Jean, o senhor Jean.

SENHOR IDOSO - Pensava que era para mim. Eu também me chamo Jean, mas estou vendo que é com o outro.

VOZ DA SENHORA IDOSA - *(sentada)* É para nós, meu golinha d'água?

SENHOR IDOSO - *(virando-se para a mulher)* É para o outro. Hoje não o vi sair, viu? Ontem o encontrei e não parecia estar bem humorado.

BÉRENGER – Ele está bravo comigo , a gente discutiu, sabe?

SENHOR IDOSO – Então talvez ele não queira abrir, mas insista, insista, boa sorte...

VOZ DA SENHORA IDOSA – Volta pra dentro, Jean!

SENHOR IDOSO – Não interrompa...

BÉRENGER – Obrigado. (*Bate o pé*) Jean!

JEAN - Que é que há?

BÉRENGER – Abra, meu caro Jean! Vim fazer-lhe uma visita.

JEAN - Quem é?

BÉRENGER – Hã?

JEAN - Quem é?!

BÉRENGER – É Bérenger. Não incomodo?

JEAN - Ah, é você? Vamos, entre, entre...

BÉRENGER – (*entrando*) Bom dia, Jean! O que você tem? Você está deitado ainda? Você está doente? Você não foi ao escritório? É rapidinho, tá? Eu vim aqui porque eu... Tá bom, eu faço questão de lhe dizer que eu lamento ter discutido assim com aquela... com aquela violência, com aquela teimosia, aquele exagero todo... Enfim, eu fui uma besta!

JEAN - Isso, de você, não me admira. Vamos sente-se.

BÉRENGER – Desculpa, sinceramente.

JEAN - Não me sinto nada bem. Nada bem.

BÉRENGER - Isso é mau. Que será que você tem?

JEAN - Não sei... É uma indisposição, ou indisposições.

BÉRENGER - Sente-se fraco?

JEAN - Não, antes pelo contrário, sinto um calor aqui dentro...

BÉRENGER - Então, talvez seja um excesso de saúde, viu? Energia demais também faz mal, desequilibra o sistema nervoso...

JEAN - O meu equilíbrio é perfeito. Sou muito são de corpo e de alma. A minha hereditariedade...

BÉRENGER – Você está rouco.

JEAN - Rouco?

BÉRENGER - Um pouco rouco, sim. Foi por isso que não reconheci sua voz ali na porta.

JEAN - Por que eu estaria rouco? A minha voz não mudou, a sua é que talvez tenha mudado.

BÉRENGER - A minha?

JEAN - Sim e porque não?

BÉRENGER - Talvez. Nem tinha dado por isso.

JEAN - Também não me admira. Em que é que você repara? O que me dói mesmo é a testa. Devo ter dado uma batida. *(Sua voz está ainda mais rouca)*

BÉRENGER - Deve ser dor de cabeça, viu? Muitas vezes, a dor de cabeça aparece assim como se a gente tivesse dado uma batida, porque se você tivesse batido você deveria ter um galo... Ué! Não é que você tem...? Um galo bem pequeno em cima do nariz!

JEAN - Galo! Galo coisa nenhuma. Na minha família nunca houve disso!

BÉRENGER - Você tem um espelho?

JEAN - Ah, essa agora! No entanto, parece que é. Vou ver, no banheiro. *(Levanta-se bruscamente e dirige-se a um espelho. Outro ator se levanta e o imita, em reflexo).*

BÉRENGER - É bom mesmo, eu vou ficar dando uma pitadinha aqui no cigarro enquanto você vê, tá? Eu, hein.

JEAN - Sim, é verdade! Eu tenho um galo. *(Ele volta)* Afinal, bem vê que eu dei uma batida.

BÉRENGER - Jean, você está com um aspecto meio esquisito. Sua respiração está estranha, você está rouco... Você está até meio cinza, hein?

JEAN - Você tem prazer em me dizer coisas desagradáveis. E você, já se olhou?

BÉRENGER - Não se preocupa, não, alguns dias de repouso e pronto! Você está novinho em folha!

JEAN - Preciso é tratar de comer.

BÉRENGER - Oh, tá vendo? Seu mal não é tão grande assim, visto que você está com fome, né? Mas é bom um repouso, é prudente. Já chamou o médico?

JEAN - Não preciso de médico. Só tenho confiança nos veterinários.

BÉRENGER - Nossa... Suas veias estão com jeito de inchar. Estão salientes.

JEAN - É sinal de força.

BÉRENGER - Evidentemente, é um sinal de saúde e de força. No entanto...

JEAN - Por que é que você fica me olhando, como se eu fosse um bicho raro? E você? Já se olhou?

BÉRENGER – A sua pele...

JEAN - Que é que tem a minha pele? Eu me ocupo da sua?

BÉRENGER – Não, mas parece que ela está mudando. Olha no espelho, você está endurecendo e acinzentando, também!

JEAN - (*retirando de novo a mão*) Pare de me agarrar! O que é que há consigo? Não me aborreça!

BÉRENGER – Você está respirando tão esquisito.

JEAN – Cada um respira como pode! Você não gosta da minha respiração, e eu não gosto da sua. A sua respiração é muito fraca, nem se ouve. Até parece que vai morrer de um momento para o outro.

BÉRENGER – Com certeza está aborrecido comigo. Eu reconheço que foi culpa minha, Jean. E justamente eu vim aqui para me desculpar!

JEAN - Para ser franco, não detesto os homens, eles me são indiferentes, ou então eles me dão asco... Mas, que não se metam no meu caminho, porque eu os esmagarei.

BÉRENGER – Olha, Jean, eu acho que você está passando por uma crise moral, hein! Não se enerve, Jean, não se enerve!

JEAN - Não me sentia bem dentro da minha roupa... E agora também não suporto o meu pijama!

BÉRENGER – Você está cada vez mais cinza!

JEAN - Hoje você está com a mania das cores. Deve ter bebido.

BÉRENGER - Bebi ontem, hoje não.

JEAN - Isso é a consequência de um passado irregular!

BÉRENGER – Eu prometi emendar-me, você bem sabe, porque eu escuto os conselhos dos amigos como você.

JEAN - Que me importa. BBRR....

BÉRENGER – Quê? O que você disse?

JEAN - Não disse nada. Eu fiz brrr... Isso me diverte.

BÉRENGER – Ah, você não brinque assim. Cruz credo! Que é isso?

JEAN - Brrr...

BÉRENGER – Isso é da febre, hein!

JEAN - Brrr... Brrr....

BÉRENGER – Você está com arrepios. Não faz mal, eu vou chamar o médico...

JEAN – Proíbo-o solenemente! Não gosto de gente cabeçuda!

BÉRENGER – Jean, você sabe o que aconteceu com o Boeuf? Ele virou rinoceronte.

JEAN – Você vê mal em tudo... E se der prazer em virar rinoceronte? E se isso lhe der prazer?

BÉRENGER – Estão todos virando rinoceronte, Jean... Será que você gostaria de ser rinoceronte, Jean?

JEAN – E por que não? POR QUE NÃO? Não tenho os seus preconceitos!
(*Jean grita e sai marchando*)

BÉRENGER – Não! Que é isso? Que é isso, Jean! Não! Não!!! Você virou rinoceronte!
Socorro! Socorro! Jean! Chamem a polícia! Socorro! Chamem a polícia! Tem um rinoceronte no prédio! Chamem a polícia! UM RINOCERON...

SENHOR IDOSO – Um rinoceronte no prédio!

SENHORA IDOSA – Olha ele...

ATO III

BÉRENGER - (*Em sobressalto*) Quem é?

DUDARD – Sou eu, Dudard.

BÉRENGER - Ah! É você? Entre.

DUDARD – Oi! Então continua com a dor de cabeça?

BÉRENGER – Dor de cabeça? Nem me fale em dor de cabeça! Nem me falei nisso.

DUDARD – Ah, por causa de Jean, eu sei.

BÉRENGER – Não me fala...!

DUDARD – Há a hipótese da epidemia. É como a gripe. Epidemias acontecem.

BÉRENGER – Mas se verdadeiramente, não se quer... Não se pode pegar esse mal, não é? Não se pode pegar, não se pode pegar! Você quer um conhaque?

DUDARD – Não, não, não, eu não bebo, obrigado.

BÉRENGER – Sente-se. Sente-se.

DUDARD – Ah, obrigado. Mas beba, pode beber, não se prenda por mim. Mas cuidado que isso pode lhe causar mais dor de cabeça.

BÉRENGER – O álcool é muito bom contra as epidemias. É um imunizante, hein? Por exemplo: mata os micróbios da gripe.

DUDARD – Não, não, não. Isso não mata os micróbios de todas as doenças. No que diz respeito à rinocerite, BRRRRRRR, ainda não se sabe. Aliás, não seja ridículo, Bérenger. Você complica a vida falando coisas absurdas. Você mesmo dizia há pouco que a melhor maneira de resistir era ter força de vontade. Prove-a você mesmo, por exemplo, (voz mais aguda e ríspida) não bebendo mais conhaque! (*com a voz alterada*) Você se sentirá mais confiante...brrrrrr...

BÉRENGER – Você acha mesmo? Eu não sou alcoólatra, não. O problema são esses desgraçados!

DUDARD – Ai, deixe-os em paz! Eles nem o vêem. Há mesmo entre eles uma certa candura, uma certa inocência natural. Eu mesmo fiz o caminho todo a pé para vir até aqui e, como está vendo, cheguei são e salvo, sem nenhum aborrecimento. Brrrrrrrrrrrr!

BÉRENGER – Se as autoridades e os nossos concidadãos pensam todos como você, nunca chegaremos a lugar nenhum!

DUDARD – Você não vai querer que se peça auxílio no estrangeiro. Isto é uma questão interna que apenas diz respeito ao nosso país.

BÉRENGER – É? Pois eu creio na solidariedade internacional...

DUDARD – Não! Você é um D. Quixote!

(*Os dois, sem paciência*) – Ah...

DUDARD – Sabe que o escritório continua fechado?

BÉRENGER – É?

DUDARD – É. (*Rindo*) Senhor Papillon pediu demissão, quis ir para o campo. Para não lhe fazer segredo, ele virou rinoceronte.

BÉRENGER – Rinoceronte?! O Sr. Papillon? Rinoceronte? Esta agora! Esta agora! Não acho nada engraçado! Por que você não me disse antes?

DUDARD – Está vendo como você não tem humor? Eu não queria lhe dizer... Porque, como o conheço muito bem, sabia que você não ia achar graça e que até ficaria impressionado. Ah, isso pode acontecer a qualquer um.

BÉRENGER – A qualquer um? Mas a você não, não é? Nem a mim!

DUDARD – Assim espero.

BÉRENGER – Daqui a pouco você vai ser é um simpatizantes dos rinocerontes.

DUDARD – Não, não chegarei a tanto. Sou simplesmente uma pessoa que tenta ver as coisas de frente, friamente.

BÉRENGER – Você acha mesmo que é natural?

DUDARD – O que é mais natural do que um rinoceronte?

BÉRENGER – Sim, mas um homem que vira um rinoceronte, ah, isso é indiscutivelmente anormal, né?

DUDARD – Ora, indiscutivelmente anormal... Você sabe onde começa o normal e onde termina o anormal? Você consegue definir noções de normalidade ou de anormalidade? Do ponto de vista filosófico e médico, ainda ninguém resolveu o assunto. Você deveria estar a par dos assuntos.

BÉRENGER – Você acha que estou, assim, meio exaltado? Que eu tô parecido com o Jean? Ah, eu não quero ficar como ele. Eu não sou forte em filosofia, não estudei! Você sim, sabe argumentar, gosta de discutir, tem diplomas. Eu, não. Eu sinto as coisas. Eu sinto intuitivamente!

DUDARD – O que é que você entende por intuitivamente?

BÉRENGER – Ah, intuitivamente, é... Eu vou é chamar o Lógico! Ele vai te explicar direitinho!

DUDARD – Ah, o Lógico! Sempre o lógico. Eu gostaria muito de conhecer esse... Lógico!

BÉRENGER – Esses desgraçados! Tomaram conta da rua toda.

DUDARD – Brrrrrrrr!

BÉRENGER – (*gritando pela janela aos rinocerontes na rua*) Eu não vos seguirei, tão ouvindo?! Eu não vos seguirei! Bando de cornudo!

BÉRENGER – Um chapéu? Um chapéu no corno do rinoceronte! É o chapéu do lógico! Merda! Mil vezes merda! O Lógico virou rinoceronte!

DUDARD - Onde está ele?

BÉRENGER - (*apontando*) Ali, olha! Está vendo?

DUDARD – Oh! Eles estão rodando em torno da casa. Estão brincando! Parecem crianças!

(Daisy se dirige à cena e bate à porta)

DUDARD – Estão batendo.

BÉRENGER – Faça o favor...

DUDARD – Por favor, não!

BÉRENGER – Faça o favor!

DUDARD – Não...

BÉRENGER – Faça o favor! (*chuta Dudard pra que ele abra a porta*)

DAISY – Olá, Dudard!

DUDARD - Ora veja, você!

DAISY – Bom dia, Bérenger.

BÉRENGER – Bom dia, senhorita Daisy, que amável a sua visita. (*beija a mão de Daisy*)

DAISY – (*tirando a mão*) Ah! Vim lhes contar a última novidade. Botard virou rinoceronte!

DUDARD – Ah!

BÉRENGER – (*a Daisy*) Isso custa-me a acreditar. Devem lhe ter mentido.

DAISY - Eu assisti.

BÉRENGER - Ela deu um motivo?

DAISY - Disse apenas isto: é preciso acompanhar a evolução! Foram as suas últimas palavras humanas!

DUDARD – BRAVO! (*aplaudindo*) Viu? O seu raciocínio estava errado. Os impulsos anarquistas da Senhora Botard foram vencidos pelo seu espírito associativo.

BÉRENGER – Os rinocerontes é que são anarquistas, visto que são a minoria.

DUDARD – Até agora!

DAISY – Ah, não! Já é uma grande minoria. O meu primo e a mulher também viraram rinocerontes. Mas agora precisamos é almoçar. Eu trouxe comida.

BÉRENGER – Que amável, senhorita Daisy!

(DUDARD rugindo e pisando forte)

DAISY – Dudard, quer ficar conosco?

DUDARD – Não! Não gosto de incomodar.

BÉRENGER – O que é isso, Dudard, a sua presença vai ser sempre um prazer. Sente-se, sente-se, sente-se rapaz, vai!

DAISY – *(tirando a comida da cesta)* Sabem, foi muito difícil conseguir a comida. Os armazéns foram devastados: eles devoraram tudo. Muitas lojas (*ou ‘Uma grande quantidade de lojas foi fechada’) foram fechadas "Por motivo de transformações", é o que diziam as tabuletas.

BÉRENGER – Deveriam fazer um campo de concentração e colocar os rinocerontes dentro!

DUDARD – *(Exaltado, berrando)* A sociedade protetora dos animais seria a primeira a se opor!

DAISY – Oh, vamos, Bérenger! Venha almoçar! Venha, trouxe conservas!

BÉRENGER – Eu não vos seguirei, ouviram? Eu não vos seguirei!

DUDARD – *(Levanta-se marchando)* AH! Eu não estou com fome! Não gosto de conservas. Estou com vontade de comer no campo.

(BÉRENGER e DAISY seguram DUDARD, mas ele se liberta e sai marchando em encontro com os outros rinocerontes)

BÉRENGER – Não, Dudard! Não vá! Volte, Dudard! Volte, Dudard! Não...

DAISY – Ele gosta deles, veja!

BÉRENGER – É verdade... E você? Você seria feliz comigo?

DAISY – Por que não? Se você está feliz, eu também estou feliz.

BÉRENGER – Minha querida, meu amor... deixe que eu a beije. *(Bérenger a toma nos braços e a beija)* Eu a amo! Eu a admiro!

DAISY – Talvez quando me conhecer melhor já não pense mais assim...

BÉRENGER – Que é isso, querida... Eu só poderei ter mais orgulho de você. Você é linda! Linda! Linda!

DAISY – Ah, está bem! Mas agora vamos tirar essa faixa que não lhe cai nada bem!

BÉRENGER – Não, não, não, deixe! Eu tenho medo que haja alguma coisa por baixo! Não! Deixe...!

DAISY – *(tirando a faixa)* Sempre com medos e idéias obscuras, não é, Bérenger?

BÉRENGER – Sim, sim...

DAISY – Ah! Veja! Está lisa!

BÉRENGER – *(apalpando a testa)* É verdade, você me livrou dos complexos. Que seria de mim sem você, meu amor?

DAISY – Eu nunca mais o deixarei sozinho.

BÉRENGER – Com você eu nunca mais sentirei angústia...

DAISY – Eu saberei afastá-las!

BÉRENGER – Serei forte e corajoso. E a defenderei contra todos os que forem maus.

DAISY – Não precisará me defender. Nós não queremos mal a ninguém, nem ninguém nos quer mal. URGGGH! Que dor de cabeça! Já não tenho fome! Já não posso resistir!

BÉRENGER – Eu a amo, Daisy! Eu a amo, eu a amo!

DAISY – Você está se repetindo, meu bem.

BÉRENGER – O que é isso, Daisy, você tá delirando, você está com febre, minha querida! Escuta o amor, Daisy...o amor! O amor!

DAISY – Sinto vergonha disso que você chama amor, esse sentimento mórbido, essa fraqueza do homem, e da mulher também. Isso não pode ser comparado com o ardor, com a energia extraordinária que irradiam todos estes seres que nos rodeiam.

BÉRENGER – Energia? Você quer energia? Toma energia! *(Dá um tapa em Daisy)* Desculpa Daisy, desculpa!

DAISY – Eles cantam...

BÉRENGER – Eles não cantam, dão barridos...

DAISY – Eles cantam!

BÉRENGER – Dão barridos, eu já disse!

DAISY – Você está louco! Eles cantam!

BÉRENGER – Então, você não tem ouvido musical!

DAISY - Você não sabe nada de música, e depois, veja: eles brincam, eles dançam!

BÉRENGER – Você chama isso de dança, Daisy?

DAISY – São bonitos!

BÉRENGER – São horrendos!

DAISY – Eles são deuses!

BÉRENGER – Não, Daisy!

(Daisy sai marchando em encontro aos outros atores que já estão marchando em um canto do palco)

BÉRENGER – Desgraçados! Eu não os seguirei, tão ouvindo? Eu não os seguirei! TEXTO FINAL (* Áudio incompreensível) Fogo! Fogo!

(BÉRENGER congela enquanto o restante do elenco segue marchando até parar. Blackout).

Histórico das montagens

***O rinoceronte* – TUCAN (2003-2006)**

Performances:

Dezembro de 2003 - Cometa Cenas - Universidade de Brasília (DF)
 16, 17, 18 e 19* de junho de 2005 - Teatro Plínio Marcos - Funarte (DF)
 20 de agosto de 2005 - XII FENTEPP - Presidente Prudente (SP)
 29 de setembro de 2005 - Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF)
 27 de outubro de 2005 - Teatro SESC Garagem (DF)
 3 e 4 de março de 2006 - Sala Le Corbusier - Embaixada da França (DF)
 15, 16, 17, 18 e 19 de março de 2006 - Espaço SESC (RJ)
 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10 e 11 de junho de 2006 - Espaço ECCO (DF)
 20 e 21 de julho de 2006 - Palco Giratório - Teatro SESC Garagem (DF)
 12 de outubro de 2006 (sessão dupla) - III Mostra Nacional de Teatro Universitário (RJ)
 21 de outubro de 2006 - XXX FESTE - Pindamonhangaba (SP)

*performance registrada em vídeo

Prêmios:

XII FENTEPP Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente (2005)

- Melhor espetáculo
- Melhor espetáculo pelo júri popular
- Melhor figurino
- Melhor maquiagem
- Melhor atriz (Rosanna Viegas)
- Melhor ator (André Araújo)
- Melhor ator coadjuvante (Diego Bresani)

II Prêmio SESC de Teatro Candango (2005)

- Melhor espetáculo

- Melhor diretor
- Melhor atriz (Rosanna Viegas)
- Melhor figurino

XXX FESTE - Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba (2006)

- Melhor maquiagem
- Melhor ator coadjuvante (André Araújo)

***O rinoceronte* – ATA (2019-2020)**

Teatro Galpão - Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul

29 e 30 de novembro; 1, 6, 7 e 8 de dezembro de 2019 (sessão dupla aos domingos)

24, 25 e 31 de janeiro; 1, 7, 8, 14 e 15 de fevereiro de 2020

Trecho de ensaio

Trecho de ensaio da ATA. Brasília, novembro de 2019.¹⁷²

HUGO RODAS: Há coisas. Sempre que paramos três dias é difícil retomar. É impressionante. Mas há que tomar cuidado. Por exemplo, quando você [Rosanna] começa com a revolução, você joga a cadeira e há um ruído enorme, e não ouço as primeiras palavras. Você joga a cadeira, e depois faz o texto. [para Juliana] Ainda eu não vejo a cara de Marilyn sempre no fim dos outros dois atos. Deve ser mais assim [faz cara inocente], mais, mais, a estúpida perfeita. Se não se perde. E essa cara de estúpida tem que aparecer quando você percebe que o está matando. Tem que haver o choque: “o que que estou fazendo? Ah!” Solta a coisa, entendeu? Que isso não está registrado. Você tá apertando, apertando, aí de repente olha “ah! [solta] que que estou fazendo?” [Para Rosanna] Eu não vou querer que você suba na escada, eu gosto que você tire a porta. [Rosanna: eu esqueci de subir né?] Não, mas não... É muito melhor que você tire a coisa do que vá pela escada. Não importa, vai servir pra outra coisa. [pensa] Há que relacionar o BRRRRR do rinoceronte com a primeira dor da facada. Porque se não não fica claro como símbolo. Tem que relacionar as duas coisas. [...] Há uma coisa: no primeiro ato, o movimento parapapapá em geral, estão exagerando muito a marca. Estão exagerando muito. Eu acho que é um pouco mais deter na realidade. Não é necessário ficar assim: “Ah Berenger”, quase desequilíbrio. “Ah Jean!” Entendeu? Não precisa. É mais como: “parei”. Entendeu? Sobre tudo você [Rosanna]. Não precisa exagerar a marca, entendeu? Não precisa. E em geral estão exagerando demais, por exemplo: você [Rosanna] parece que está com Parkinson quando oferece o conhaque para o Dudard. “Você quer um conhaque?” [treme muito a mão] Já é demais. Uma coisa é se estar assim [treme todo o corpo] e a outra coisa é estar a mão assim e nada mais. Isso é Parkinson. O nervo na mão só não adianta. Não pode, fica exagerado demais. Sobre tudo, perde dramaticidade. Sobre tudo o terceiro ato. Perde dramaticidade. Por isso que tinha que revisar muito bem a reprodução da coisa. Tem que revisá-la muito bem. Estão como: a memória está ganhado do fato de fazer. E não pode. Se está perdendo dramaticidade. Por exemplo: eu sofria antes, no terceiro ato. Não estou sofrendo nada, estou mirando. Estão com uma velocidade extrema, estão guardando uma coisa de desenho que se tem que ir perdendo de alguma maneira para chegar ao terceiro ato. A dramaticidade tem que ganhar. A realidade tem

¹⁷² Íntegra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WqjKIp8GgrM>. Acesso em: 08 abr. 2022.

que ganhar. Vamos tentar, nas próximas passadas, começar a polir isso. Porque não está ficando dramático mesmo. Tem que ficar. Por exemplo, quando todo mundo levanta a mão aqui no final e você grita a revolução, bateu no coração. Mas tem que bater antes. O discurso do amor é sagrado. Há palavras que são sagradas. Não podem se dizer assim sem mais, na velocidade de um tempo imaginário que é da reprodução. Não podem. Não estamos reproduzindo, estamos vivendo algo. Tem que viver isso. Porque se não, é uma reprodução do que fizemos 20 anos atrás. E não dá! Não tem, não deve ser. Há situações diferentes, quando a fizemos estávamos mostrando uma coisa, hoje estamos vivendo uma coisa. Então é necessário sentir isso, é necessário passar isso, é necessário. Então diminuam a velocidade no final. Diminuam. Que fique tudo mais denso, a luz vai ser mais densa... Pensei por exemplo quando você abre a janela para ver, que você vê o Dudard e tudo, não abre a janela, você pode fazer assim [simula abrir fresta de persiana]. Que você faz assim e espreita por trás das ranhuras, entendeu? Pra começar a dar todo esse clima, é muito mais denso. Denso, denso, que comece realmente. Mas sobretudo por isso, porque a realidade é diferente de quando montamos pela primeira vez e agora. Então a memória é boa, mas não é o suficiente.

Hugo Rodas, entrevista. 9, outubro. 2020.

HUGO RODAS: "Uma plataforma nova é como ter um amante novo"

por Santiago Dellape

Resumo

Nesta entrevista¹⁷³, 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 interview¹⁷⁴, 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 - trasmedia theater - theater of images

Hugo 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 pulsão 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

¹⁷³ 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).

¹⁷⁴ *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).*

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 idear 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 Christofer 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 sobrancelha, 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 *rodriguanamente* 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 projecionista: "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 degusta-la, sobretudo degusta-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.

Hugo Rodas, entrevista. 20, fevereiro. 2021.

Os Rinocerontes. Entrevista com Hugo Rodas

Resumo

Nessa entrevista¹⁷⁵, 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 interview¹⁷⁶, 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.

[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

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ 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.

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 brechó, 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 naquela 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 máscaras. A máscara de Pantaleão, a máscara 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 uma 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 racionamento, 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 dentro 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.

Hugo Rodas, entrevista. 30, novembro. 2021.

Um rinoceronte na sala: Entrevista com Hugo Rodas

Resumo

Aos 82 anos de idade, o diretor de teatro Hugo Rodas aborda, nesta entrevista¹⁷⁷, 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 interview¹⁷⁸, 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

¹⁷⁷ Entrevista concedida por Hugo Rodas no dia 30/11/2021, em seu apartamento, em Brasília.

¹⁷⁸ Hugo Rodas gave this interview on 11/30/2021, in his apartment, in Brasília.

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

[HR] 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 cuida. 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 primeira 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 "tramo" 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 investigação... 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 monstinho, 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.

Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 19, abril. 2021.

19:02 - Hahahaha deixa eu te falar, eu não gostei nada de pensar em fazer o Berenger de máscara, velho, porque é muita cara que aquele personagem tem e fazer de máscara até o final, gritando “revolução”, quando o Hugo falou isso eu só falei “meu Deus, ai ai, quero não” hahaha.

19:03 - O Tucan na verdade ele começou antes do Rinoceronte. O Tucan na verdade, tem uns arquivos, tem um livro do Tucan. Colocava como nome de Tucan tudo que era feito dentro da UnB. Tinha uns espetáculos do Fernando Villar que colocava como se fosse Tucan, era como se fosse um selo. Só que depois só aconteceram as coisas que eram mais do Hugo né, que aí foi a leva do *Rinoceronte*, *Salve o prazer* era Tucan, *Seis personagens a procura de um autor* era Tucan...

19:24 - Quando a gente tava em temporada com Os Saltimbancos, bem lá no CCBB, que a gente tava fazendo sessão dupla todos os dias, era acho que de quarta a domingo sessão dupla a gente tava já lá na décima quarta apresentação, todo mundo cansado, o Café tava doente, eu não sei se você sabe eu tive uma..., porque o ar condicionado lá do CCBB era muito gelado, ficava nas nossas costas, a gente suava muito. E tava bem na seca. E eu tive uma bronquite asmática nível aguda que eu cuspi sangue duas vezes, fui no hospital achando ainda que tava de boa, fiquei internada lá um dia inteiro, o cara falou que não, que tinha que ficar uma semana de repouso cheia de remédio eu falei “não, moço, eu tô tendo sessão dupla todo dia...” Eu tô falando isso porque quando a gente tava entre uma sessão e outra, e tipo muito cansados e naquela só de retocar maquiagem e tal, e aí eu tava tendo que ficar fazendo nebulização toda hora. Aí eu lembro que a gente tava assim no corredor, a galera comendo, tudo muito rápido, eu fazendo nebulização e sem contar pro Hugo que eu tava com aquele quadro catastrófico de cuspir sangue, tendo que fazer o Saltimbancos feito uma doida, tomando remédio, não contando pra ele pra ver se ele ia notar alguma coisa, aí ele veio com aquelas digressões dele que, do nada... E a gente já pensando no processo que a gente ia fazer, que ia vir o cara lá o espanhol, que tava eu e a Camila fazendo o processo de escrever algumas coisas, algumas reuniões online. E a gente sabia que tinha mais um mês de muito intensivo, pra fazer o Cena Contemporânea, apresentar Saltimbancos na Ceilândia, no SESC, era assim... saudades dessa época que éramos jovens, hahaha, 2019. Mas o que aconteceu? O Hugo, nesse momento, que tava a galera pra entrar na outra sessão, ele: “vamos então fazer O Rinoceronte”, num ataque de ciúmeira, ou sei lá o quê, numa digressão doida, e ninguém deu bola pra ele porque não tinha

nem hora pra conversar. Eu não conseguia nem tirar o nebulizador da cara, as pessoas meio que ignoraram ele naquele momento que não era o momento de falar nada, que a gente tava assim respirando, tomando Red Bull para fazer a segunda sessão, sabe? E aí ele ficou magoadinho. Porque aí quando a gente acabou, ele teve o momento crise porque a gente fez a parada do Metanoia com o Davi, isso foi o maior saco, ele ficou muito chato. Aí a gente quando ia começar a ensaiar de novo ele queria que a gente continuasse o poema que a gente tinha tentado uns dois anos antes. E ficava colocando a gente pra fazer uns laboratórios chatos, e tendo umas crises de ciúmes e chorando, tava absurdo. E a gente tendo que aguentar aquilo. E aí quem mais foi cantando a bola foi o André, pra fazer o Rinoceronte. Porque o Hugo ia embora, tinha umas brigas lá e ia embora. A galera tava assim com vergonha alheia, o velho tava numa quimioterapia ferrada e não queria dar o braço a torcer, tava numa quimioterapia que tava deixando ele sequeladinho, e ele querendo ser o criativo, o ego ferido, e o André puxou muito, o André tem essa coisa assim de ficar falando “não, vamos fazer o Rinoceronte”. E o Hugo puto: “não”. Aí primeiro eu acho que eu fiquei até mais calada. Aí depois quando eu comecei a manifestar o Rinoceronte... Porque eu tava num momento tipo assim: como eu faço meio que o protagonista, eu queria ver se o grupo todo comprava a ideia. Porque tem todos esses ajustes de ego, umas relações às vezes meio atravessadas. E aí quando eu vi que o grupo tinha comprado a ideia, o Abaete, a Ju e a Camila principalmente... Aí ficou mais de frente eu e o André assim, quando eu vi que o grupo tava mais afim. Mas mais ainda o André, porque ele é bem petulante nessas coisas de falar com o Hugo. Aí o Hugo ficou puto, muito puto, deu aqueles ataques que a gente que tava decidindo, que ele não era o diretor, e a gente meio que deu férias pro Hugo, falando “ah, você não quer dirigir o Rinoceronte, pode deixar, fica em casa, a gente vai ver a fita, a gente vai ver o vídeo, a gente vai ensaiar o *seu* Rinoceronte, se você quiser depois você vem dirigir a gente.” Foi uma viagem dessa.

Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 21, abril. 2021.

10: 53 - Lembrei que o Berenger morre de medo de ter dor de cabeça, sintoma da rinocerite. E ele diz, defendendo a bebida no ultimo ato, “eu não sou alcóolatra, o álcool mata os micróbios da gripe”. E no último ato ele se tranca, fica isolado, abre a porta desconfiado, de quem vai entrar... muito paralelo. Tem essa parada da polarização também. Amigos que deixam de ser amigos por questões políticas, muito da relação Jean versus Berenger. Negacionistas, Bolsonaristas.

10:54 - Ah e outra que eu lembrei também, o Berenger fica tentando segurar os amigos pra não sair de casa, hahaha. É meio louco, mas o Jean fica “não, não, não”. O Jean sai, aí na hora que o Dudard vira ele fica “não deixe que ele saia, não deixe que ele saia”, pra ele não sair e se juntar com a manada, do mesmo jeito que a Daisy também ele tenta segurar ela, pra não se misturar, porque se misturar pega a febre, pega a rinocerite.

10:57 - Sabe o que eu lembrei aqui agora também, que um dia eu vi um vídeo de uns bolsonaristas de verde e amarelo e tal e batendo continência pra uma caixa enorme, gigante, de cloroquina. E dá muito essa sensação dos rinocerontes, assim, porque eles tem uma felicidade, um brilho, porque até tem espectador que (diz) que gostava dos rinocerontes porque eles têm uma vitalidade, acreditaram na utopia deles como se uma alegria em contraponto com quem tá vendo a realidade, que é, sei lá, o Berenger, que entra tipo numa depressão ansiosa e fica enchendo a cara. E às vezes é melhor estar lá e ir com a manada e ficar naquela felicidade que é uma ilusão ali, que nem os bolsonaristas batendo continência para uma caixa de cloroquina, do que quando a gente vê que a realidade é uma realidade que tá todo mundo morrendo e fica nessa angústia. Essa angústia do boêmio que na verdade era o mais sensível ali pra realidade. Talvez por isso ele bebia muito, pra tentar não ver a realidade.

11:06 - Sobre adaptação, eu lembro que na época que a gente tava montando, o Hugo é muito do *feeling*, ele não lê o texto e vai adaptar, e vai cortar. Eu lembro que ele falava que os franceses eram muito repetitivos. o Hugo tem uma ligação com a França, o Paulista mora na França, sempre foi muito na França. Eu não sei se você sabe mas a gente apresentou num festival que teve na Embaixada da França, o embaixador amou *O rinoceronte*, falou que era a melhor versão que ele tinha visto. E até deu uma passagem pro Hugo ir prum festival na França por causa do *Rinoceronte*. E aí essa questão da adaptação que o Hugo fazia é muito nesse *feeling*, o corte era

feito ali em cena. Porque quando a coisa tava dita ele dizia “pronto, tá repetido demais”. Algumas gags ficavam mantidas na repetição, como o texto do Ionesco, porque a repetição dava esse sentido de humor né. Como o Velho repete as coisas, o Lógico repete né, a repetição dá muito esse tom de humor. Mas tinham coisas que eram muito ali na... A gente decorava, o Hugo chegava tava decorado, e a gente ia marcando os gestos e tal, as coreografias, e aí ele falava: “não, essa parte não, pula”. E aí a gente ia re-readaptando a cada ensaio, foi um processo assim meio orgânico. Não teve um processo de mesa, de cortar o texto, e aí ir pra cena. Era decorando, fazendo, fazendo a partitura, e tirando um pouco dessas gordurinhas que o Hugo falava que eram repetitivas. Porque o texto também se for fazer na íntegra deve durar umas três horas e hoje em dia o povo não consegue assistir mais do que uma hora de peça.

Rosanna Viegas, mensagem de áudio. 26, setembro. 2021.

12:36 - Sabe o que eu lembrei? A gente tava tentando remontar o *Rinoceronte*, acho que antes disso aí, aí tinha o FAC e eu acho que eu tentei inscrever pro FAC. Só que o secretário de cultura era o tal daquele Plínio, aí eu sei que a gente tava na esperança de ganhar esse FAC pra remontar o *Rinoceronte*, acho que esse é o hiato. E não ganhamos. Quem ganhou foi uma peça *Rinoceronte*, dirigida pelo Plínio que era o próprio coordenador lá do FAC, da Secretaria de Cultura, ele ganhou pra ele mesmo. E eu lembro que eu fiquei muito puta e nessa época eu tava fazendo o *Salve o Prazer*, do Hugo também. E existia o *Jogo de Cena* lá do Teatro Nacional. E aí os meninos me colocaram no mesmo [programa] – acho até que de sacanagem, Pipo e Welder, não sei se sabiam da bronca, não sei direito – mas eu lembro que, sei lá, sincronicidade do destino, eu fiquei no mesmo camarim da galera do *Rinoceronte*, do Plínio. E eles todos tinham cabeça verde. Eles eram pintados de verde com cabeça de rinoceronte, eu achava aquilo ridículo. E aí o cara que fazia o Bérenger da montagem do Plínio sentou do meu lado. E eu me maquiando assim, e a gente tinha parado, tinha rolado um hiato mesmo. Eu tinha falado assim: “pô cara, você tá fazendo *O rinoceronte*, eu amo essa peça, eu queria voltar com ela...”. Aí ele: “é?”. – “Qual personagem você faz?” Ele: “O Bérenger”. – “Pô, eu amo esse personagem, cara, melhor personagem que eu já fiz na minha vida, queria tanto voltar a fazer ele”. Daí o cara que fazia o Bérenger, ele falou: “tsc ah, eu não gosto muito não, preferia fazer o Jean”. Eu lembro que eu fiquei muito puta, amaldiçoei essas cabeças de rinoceronte verde, cinza com a cara pintada de verde, eu achava muito infantil, muito infantil. Fiquei muito puta com esse cara, imagina o cara que faz o Bérenger não gostar do Bérenger, preferir o Jean?! Aí eu lembro que eu fiquei muito indignada, talvez depois disso eu tenha também pirado, não, vamos voltar, vamos montar, teve essa fase aí que a gente não ganhou esse auxílio do FAC.

12:41 - O teatro do Hugo, que é aí que você deve falar, ele é muito corporal né, tá na interpretação, não inventa de colocar cabeça na gente não. Eu vou te matar, eu odeio essas cabeças.