

ENTREVISTA COM JOSÉ WILKER Rio De Janeiro, 10 de Outubro de 2006

Entrevistadora: **Joana Ribeiro da Silva Tavares**

RESUMO | Esta entrevista apresenta um recorte na trajetória do ator, diretor, dramaturgo e crítico de cinema José Wilker (1944-2014). Wilker analisa sua experiência com o trabalho de expressão corporal desde o início de sua trajetória no Recife, junto ao Movimento de Cultura Popular (MCP), até as montagens no teatro carioca, com o coreógrafo Klauss Vianna (1928-1992). A parceria entre Wilker e Vianna figura, com destaque, na premiada montagem *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, com o Teatro Ipanema em 1970 no Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE | atuação | expressão corporal | Klauss Vianna

ABSTRACT | This interview features an overview of the trajectory of the actor, director, playwright and film critic José Wilker (1944-2014). Wilker analyzes his experience working with body expression since the beginning of his trajectory, in Recife together with the Popular Cultural Movement (MCP), until the theater productions in Rio de Janeiro, with choreographer Klauss Vianna (1928-1992). The partnership between Wilker and Vianna can be observed in particular in the prizewinning piece *The Architect and the Emperor of Assyria*, with the Teatro Ipanema ensemble in 1970 in Rio de Janeiro.

KEYWORDS | acting | body expression | Klauss Vianna

José Wilker Almeida (★1944 Juazeiro do Norte, CE – †2014 / Rio de Janeiro, RJ) Ator com significativa atuação no teatro, televisão e cinema. Diretor, dramaturgo e crítico de cinema. Iniciou sua carreira no teatro junto ao Movimento de Cultura Popular (MCP), em Recife (1960). Integrou o Grupo Chegança, atuando em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e *A Incelença*, de Luiz Marinho. Atuou em *Chão dos Penitentes*

(1965), de [Francisco Pereira da Silva](#), pelo [Teatro Jovem](#), e em *A Ópera dos Três Vinténs* (1967), de Bertolt Brecht, com direção de [José Renato](#). No [Grupo Opinião](#), atuou em *Antígone* (1968), de Sófocles, dirigido por [João das Neves](#). Recebeu o prêmio do Primeiro Seminário de Dramaturgia Carioca para montar *O Trágico Acidente Destronou Tereza*. Junto ao Teatro Ipanema, atuou nas peças *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970), de Fernando Arrabal; *A China é Azul* (1972) de sua autoria; e *Ensaio Selvagem* (1974), de José Vicente. Atuou em *A Mãe* (1971), dirigida por Claude Régy. Dirigiu a Escola de Teatro Martins Pena (1980). Trabalhou com o Teatro dos Quatro em *Assim É... (Se Ihe Parece)*, de Luigi Pirandello, sob a direção de [Paulo Betti](#). Dirigiu peças como *Sábado, Domingo e Segunda* (1986), de Eduardo De Filippo; *Perversidade Sexual em Chicago* (1989), de David Mamet; *A Morte e a Donzela* (1993), de Ariel Dorfman; e *Querida Mamãe* (1994), de [Maria Adelaide Amaral](#).

José Wilker Almeida (★1944 Juazeiro do Norte, CE – †2014 / Rio de Janeiro, RJ) Brazilian actor with significant activities in theater, television and film. Director, playwright and film critic. He began his career in theatre with the Movimento de Cultura Popular (MCP) in Recife (1960). Joined the Chegança Group, acting in *Morte e Vida Severina*, by João Cabral de Melo Neto and in *A Incelença*, by Luiz Marinho. He acted in *Chão dos Penitentes* (1965) by Francisco Pereira da Silva with the Teatro Jovem group and in *The Threepenny Opera* (1967) by Bertolt Brecht, directed by José Renato. With the Opinião Group, acted in *Antigone* (1968) by Sophocles, directed by João das Neves. Received the prize of the First Carioca Playwriting Seminar, to mount *O Trágico Acidente Destronou Tereza*. With the Teatro Ipanema ensemble, acted in the plays *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970) by Fernando Arrabal; in *A China é Azul* (1972) of his own writing; and in *Ensaio Selvagem* (1974) by José Vicente. Starred in *A Mãe* (1971), directed by Claude Régy. Directed the Martins Pena School of Theatre (1980). Worked with Teatro dos Quatro in *Assim é ... (Se Ihe Parece)* by Luigi Pirandello, directed by Paulo Betti. Directed plays such as *Sábado, Domingo e Segunda* (1986) by Eduardo De Filippo; *Perversidade Sexual em Chicago* (1989) by David Mamet; *A Morte e a Donzela* (1993) by Ariel Dorfman; and *Querida Mamãe* (1994), by Maria Adelaide Amaral.

Joana Ribeiro é Professora Adjunta e chefe do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO. Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas/MPEAC, ambos da UNIRIO. Possui doutorado em Teatro pelo PPGAC/UNIRIO (2007), com estágio na Universidade de Paris-8 (2005-06). Recém-doutora pelo PRODOC/CAPES no PPGAC/UNIRIO (2008-12). Integra os Grupos de Pesquisa em Dança no Brasil (ABRACE), Teatro Brasileiro (UNIRIO/CNPq) e Artes do Movimento (UNIRIO/CNPq). Publicou *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* (Annablume, 2010) e *O corpo cênico entre a dança e o teatro* (Annablume, 2013).

Joana Ribeiro is Associate Professor and Head of the Theatre Interpretation Department (UNIRIO). Researcher at the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) and of the Professional Masters Degree Program in Performing Arts Education (MPEAC), both at UNIRIO. Has a Ph.D. in Theatre by the PPGAC of UNIRIO (2007), with internship at the University of Paris-8 (2005-06). Post-doctoral researcher with a PRODOC/CAPES grant at the PPGAC of UNIRIO (2008-12). Member of the Research Groups: Dance in Brazil (ABRACE), Brazilian Theatre (UNIRIO / CNPq) and Movement Arts (UNIRIO / CNPq). Published *Klauss Vianna, from the choreographer to the director* (Annablume, 2010) and *The body on stage - between dance and theater* (Annablume, 2013).

Joana Ribeiro: José Wilker como foi a sua formação corporal, como ator?

José Wilker: Eu só comecei a pensar no meu corpo como instrumento, conscientemente, a partir do trabalho com o Klauss. Eu, antes, fazia isso sem ter a menor consciência. Eu sempre trabalhei como ator usando, até em excesso, em geral, o meu corpo. Isso começou com algo esquisito. Começamos a fazer teatro em Recife, um teatro meio de suporte de um programa de alfabetização de adultos, do governo Arraes; que usava o método do Paulo Freire. E o Paulo Freire tinha investigado o que ele chamou de “o universo vocabular”. O universo vocabular eram as palavras que a comunidade mais falava. E, a partir dali, se ensinava a pessoa a ler e a escrever. Lembro-me que na pesquisa que ele fez na Zona da Mata pernambucana, a palavra mais usada era “tijolo”. E, a partir de *tijolo* que ele começou a trabalhar em alfabetização. Disso, a gente, que estava começando a fazer teatro, todo mundo tinha 13, 14, 15 anos de idade; tirou a ideia de criação de um universo gestual. A gente achava que para representar deveria haver também, já que havia um universo de palavras, um de gestos. Então, na origem do trabalho da gente tinha uma investigação de gestos, de comportamentos, desde o “ficar de cócoras” para dizer algumas coisas, até se movimentar em cena. Isso levava, também, a um confronto com o teatro que se fazia em Recife; que era um teatro eminentemente de sentar num sofá e segurar um copo de uísque numa mão, e um cigarro na outra. E a gente fazia algo muito mais físico, muito mais, utilizando-se de “expressão corporal”, embora não tivesse noção desse nome; nem, tampouco imaginava que houvesse qualquer relação com o universo da dança. Mas, desde que comecei a trabalhar como ator, essa exigência física foi uma exigência natural, por essas razões, pela utilização do método como referência, e um confronto com o teatro tradicional que se fazia em Recife.

J.R.: Esse gesto tinha também a mesma preocupação da palavra?

J.W.: Da mesma forma que havia o universo vocabular, haveria um universo gestual. E se investigou, e se relacionou, na época, uma quantidade “X” de gestos que seriam desse universo, que usávamos nas peças. Entre um gesto e outro havia um excesso de movimento, e um apelo à expressão corporal muito grande. Porque a gente o realizava, muito mais do que por qualquer coisa, por intuição.

J.R.: Intuição de vocês mesmos ou havia alguém responsável pela expressão corporal?

J.W.: Não, ninguém. Porque nenhum de nós era ator, caímos ali e começamos a trabalhar como atores, precisamos aprender tudo. E como não havia uma escola... havia, mas a gente achava que a escola era muito tradicional... e era de fato, quer dizer, muito impositiva, e não servia para o que estávamos fazendo, nos obrigamos a manter em funcionamento uma espécie de permanente ciclo de estudos de teatro. A gente estudava desde dramaturgia até cenografia, figurino, música, etc., tudo ligado a teatro. Éramos um grupo que trabalhava 24 horas por dia.

J.R.: E era tudo feito de forma autodidata?

J.W.: Nós... eventualmente, importávamos um ou outro professor. E uma das importações foi a do pessoal do Arena de São Paulo; que ficou conosco; que também, de alguma forma engrossou essas concepções, porque o Arena era obrigado a trabalhar numa arena muito pequena, sem cenografia, que era frequentemente o que ocorria conosco, porque fazíamos teatro no canavial, numa clareira aberta por nós, iluminada com lampião... tinha um nome o que a gente usava... carbureto... para quem via o espetáculo montado à cavalo, e que nunca tinha visto teatro, que não sabia o que era. Então, quando o Nélon Xavier foi para lá, ele trouxe junto essa experiência de trabalhar num pequeno espaço, quatro lados, sem cenografia; a cenografia era o nosso próprio corpo, ou aquilo que se inventasse com ele.

J.R.: Ele trabalhou com vocês?

J.W.: Ele trabalhou com a gente durante um bom período, uns 6 meses. Numa montagem; quer dizer, o trabalho dele conclui-se com uma montagem de uma peça chamada *Julgamento em Novo Sol* (1962). Era dele e do Boal. A minha impressão é que depois o que se passou a chamar de "expressão corporal" era o que vinha sendo gestado, amadurecido com o tempo, pelas necessidades do teatro, da forma como ele se apresentava novo.

J.R.: Mas isso já foi no Rio de Janeiro?

J.W.: Não, isso foi lá. Durante uns 3 anos em que funcionamos, cada vez mais se exigia esse empenho, de expressão física para fazer teatro. Tinha alguma coisa, por exemplo, que aprendemos com as experiências dos balés chineses. Porque investigando, descobriu-se que o Mao-Tse-Tung, durante a Grande Marcha, era acompanhado por um grupo de teatro. E esse grupo explicava aos camponeses, a cada cidade ocupada, primeiro o quê era o teatro, depois, o quê era a revolução, que o teatro estava contando para eles. E a gente, investigando, descobriu que os chineses usavam muito do malabarismo; quer dizer, a própria Ópera de Pequim era muito cheia de circo. O circo também foi outra influência, porque tínhamos um circo, que armava e desarmava nos bairros da periferia de Recife. Ou no interior, e nesse circo, em que não chegamos aos trapézios, desempenhávamos números de chão, tipo os malabares, e os palhaços. Eu fiz dois palhaços, um deles o da *Compadecida*, e outro de um Pastoril.

J.R.: Tinha melodrama? Porque tinham circos que viajavam com o melodrama, não?

J.W.: Tinha. Mas os circos que inspiravam a gente não eram os circos do melodrama, como o circo Nerino e etc., que apresentavam depois do ato variado um espetáculo de teatro. Nós usávamos o ato variado do circo, que era mais ligado ao circo mesmo, do que ao teatro. Quer dizer, até porque o teatro que se fazia no circo era um teatro muito tradicional; semelhante àquele teatro oficial instalado em Recife, contra o qual a gente se colocava. E tinha uma escola da universidade, mas era uma escola onde se trabalhava, na época, de forma muito tradicional, muito longe daquilo que a gente queria. Quer dizer, então, minha formação lá, bem elementar, foi basicamente essa.

J.R.: E o contato com o José Renato para a *Ópera*¹ foi de lá?

J.W.: Não, não! Quando eu vim para o Rio eu não tinha contato com ninguém. Porque eu trabalhava para o Arraes; com o golpe fomos presos. Quando nos soltaram... eu tinha ficado no Rio durante o ano de 1963, uns 8

¹ *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Direção de José Renato, estreou em 1967, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Com Dulcina de Moraes, Fregolente, Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, José Wilker, Paulo Coelho, entre outros. Coreografia de Klauss Vianna, com colaboração de Angel Vianna.

meses aqui, fazendo um curso de cinema; porque a intenção era abrir um setor de cinema no MCP. Eu voltei para Recife em janeiro de 1964, e começamos o trabalho com cinema. Em março teve o golpe. Depois que a gente foi solto eu vim embora para cá, achei que ia trabalhar porque conheci muita gente durante o curso de cinema. Quando cheguei no Rio, o pessoal que eu conhecia estava como eu, fugido ou preso. Então, não tinha os contatos que achava que teria, o Arnaldo Jabor, que estudou conosco, João Bethencourt, Leon Hizman, Eduardo Scorel, Domingos Oliveira, Joaquim Pedro... Esse pessoal estava sumido ou preso. Então, não tinha contato nenhum no Rio. E eu fui fazer teatro por uma razão... Primeiro nós remontamos o nosso grupo aqui, quando pôde, no final de 1964; que era o Luiz Mendonça, a Ilva Ninho, e nos juntamos com outros atores, como a Camila Amado, a Isabel Ribeiro e o Carlos Vereza. Depois disso, enquanto estava trabalhando com esse grupo, li num jornal que iam encenar uma peça sobre o Juazeiro do Norte. E eu, que nasci lá, achei que era a pessoa mais indicada para fazer essa peça; e me candidatei; fui aceito, irresponsavelmente aceito. Eu trabalhei como ator e como assistente de direção do Kleber Santos. Foi a primeira peça profissional, que eu fiz aqui. Eu tinha feito uma peça infantil, já tinha começado essa experiência, que só no ano seguinte deu resultado. E essa experiência continuava um pouco o trabalho que a gente fez em Recife; do ponto de vista formal. A gente fez *Morte e Vida Severina*, que o Vereza dirigiu; fez *A Incelença*, do Luiz Marinho, que o Luiz Mendonça dirigiu; fez *A Pena e a Lei*, do Suassuna, que o Luiz Mendonça dirigiu; e assim por diante. *A Ópera de três Vinténs* foi resultado desses primeiros trabalhos, quando me aproximei da chamada classe teatral do Rio de Janeiro, que era muito pequena; era nada. Todos se conheciam e frequentavam o mesmo bar todas as noites. Então, desses encontros surgiu o convite para fazer *A Ópera de três Vinténs*.

J.R.: Esses trabalhos anteriores foram no Teatro Jovem²?

J.W.: No Teatro Jovem; no Opinião; e no Teatro Nacional de Comédia, que é o Glauce Rocha hoje. Na Gafieira Elite, e na periferia do Rio, que a gente

² Teatro Jovem, nome do grupo (1960-1966) e do Teatro dirigido por Kleber Santos, no Mourisco da Praia de Botafogo, RJ. Participaram do Teatro Jovem, entre outros, Isabel Ribeiro, Néelson Xavier, Anísio Medeiros, Celso Thiré, Chico Pereira da Silva, Guinaldo de Souza, Milton Gonçalves, Sérgio Sanz e Suzana de Moraes.

visitou numa carroceria de caminhão, financiados por um bicheiro. Eu acho que a *Ópera* não foi nem um convite do Zé Renato, porque, se não me engano, tinha o Rofran Fernandes que eu conheci, que me indicou para o Zé. O Zé acho que conhecia o trabalho da gente, porque ele viu o MCP, quando fizemos uma temporada aqui no Rio... Eu já estava aqui, e o pessoal veio para uma temporada no Teatro Nacional de Comédia, com *O Julgamento em Novo Sol*, e *A Incelença*. Viram a gente e tudo... e fui parar lá. O elenco era muito grande, tinha muita gente. Tinha Fregolente, Dulcina, Oswaldo Loureiro, Marília Pêra, Benedito Corci, Rofran... uma multidão. Era o Brecht.

J.R.: E você lembra quanto tempo durou os ensaios? Como foi?

J.W.: Olha, a temporada da *Ópera de três Vinténs* foi meio um desastre. Porque a *Ópera* foi preparada para inaugurar a sala Cecília Meireles. E, se não me engano, não me lembro muito, porque foi apagando da minha memória, mas a *Ópera* dependia de um financiamento do governo. E o financiamento era mínimo. Eu me lembro que o Zé abriu mão de um monte de coisas; do tamanho da orquestra, do tempo de ensaio. E, naquela época, o Rio de Janeiro sofria com as chuvas imensamente. Então, quer dizer, foi tudo muito atrapalhado. A Geni Marcondes fazia a direção musical, que eu me lembre... e a minha impressão é que tudo ficou pela metade; começamos o trabalho, e tinha um corpo que não se realizou. E mais! Quer dizer, a temporada foi um desastre maior, porque frequentemente, nós não fazíamos o espetáculo, já que o Rio de Janeiro e o teatro inundavam. Eu me lembro que um dos atores, o Denoy de Oliveira, que fazia um arauto, um tenor brilhante e um ator bem interessante, depois ele virou cineasta... nós íamos no jipe dele; e com frequência tínhamos que amarrar o jipe num poste porque as águas levavam. De Copacabana até o Centro era um mar só. Então, a temporada foi muito prejudicada por isso.

J.R.: Então, esse primeiro contato com o Klauss Vianna não marcou?

J.W.: Não. Para mim, particularmente não; porque não foi um trabalho... Eu me lembro que tinha uma coreografia. Era mais uma coreografia de dança. Eu não lembro da gente ter se empenhado com o trabalho específico que o Klauss desenvolveu nesse espetáculo, em particular. Tinham umas

coreografias, eu fazia um do grupo de bandidos do Mac Navalha. E ao cantar, tinha uma coreografia. As mulheres do Cabaré... como é que se chama a personagem que a Marília Pêra fazia? Polly!

J.R.: Polly! Exato! Ela conta que no início ela era trazida durante uma coreografia nos braços...

J.W.: É, tinha uma coreografia, era uma coreografia mais do que qualquer outra coisa. Claro, o Zé Renato tinha a visão geral de diretor de teatro, mas ele tinha o suporte de um coreógrafo e de uma diretora musical; a Geni Marcondes e o Klauss, que trabalhava com a Angel. Inclusive, quase sempre ele trabalhava com a Angel. Mesmo quando ele trabalhava sozinho, a Angel era a substituta dele nas suas eventuais impossibilidades.

J.R.: Certo. E, depois da *Ópera*?

J.W.: Depois da *Ópera*... voltei a trabalhar com o Klauss, não diretamente, mas ele trabalhou numa peça minha [*Trágico acidente destronou Tereza*]; que foi a primeira vez, que eu me lembro, de ter visto um ator realizar, conscientemente, um trabalho se utilizando do que veio se chamar depois de "expressão corporal". O Klauss resolvia uma personagem só com o corpo, praticamente imóvel. Ele fazia uma mulher na peça, ele fazia a mãe da Renata.

J.R.: Mas era um homem.

J.W.: Sim, mas ele fazia também a mãe, ele fazia duas vezes, ele fazia a mãe dela.

J.R.: A mãe também? Eu achei que ele simbolizava a mãe.

J.W.: **Não! Ele era a própria mãe dela. Eu me lembro que ele fazia isso num espaço mínimo... era uma cadeira, um banco, e praticamente imóvel; quer dizer, imóvel, ele não andava, não fazia nada, estava confinado àquele espaço. E ele resolvia aquilo e eu achava fantástico, porque o Klauss era muito grande, desengonçado. Quer dizer, o Klauss não era exatamente uma pessoa leve. Você olhava para ele e se preparava para encarar um boxeador. E, de repente, ele apresentava uma leveza, uma**

delicadeza, uma finura que era surpreendente. Na minha memória, era a melhor coisa que tinha naquele espetáculo, o melhor momento visual do espetáculo, era o desempenho dele como ator.

J.R.: Como é que surgiu esse convite?

J.W.: Foi uma loucura da cabeça do Kleber, porque não sei se em parte foi por economia, para a gente não ter mais uma atriz ou um ator em cena, ou se foi conversando... não lembro o que levou a gente não. Me lembro vagamente, que conversando, achamos uma ousadia, e que valia a pena fazer. Como chegamos aí, eu não sei, mas achamos que valia a pena, que era legal.

J.R.: Entre *A Ópera e Trágico Acidente*³, o Klauss fez *Roda Viva* e *Navalha na Carne*. Você acompanhou um pouco as peças que ele fazia como preparador corporal?

J.W.: Eu sabia à distância; acompanhei porque éramos amigos, de uma certa maneira estava próximo do Klauss, a ponto de convidá-lo para fazer uma peça como ator. Eu não convidei o Klauss para fazer um trabalho como preparador físico ou para fazer a expressão corporal do elenco, convidei como ator.

J.R.: Mas ele acabou fazendo os dois?

J.W.: Fazia.... mas a gente estava como ator. Não existia na minha cabeça, nessa época, nenhum tipo de preocupação com a expressão corporal como algo separado, porque na minha formação, isso era absolutamente natural. Não tinha por que um estudo "de". Quer dizer, a gente representava assim, exigia do corpo um tipo de disponibilidade, um tipo de *acting* que diferia radicalmente do que se fazia. A gente se cansava à toa inclusive. Porque fazia demais! E não precisava tanto.

J.R.: E vocês sabiam que ele tinha trabalhado como ator amador em Belo Horizonte?

³ *Trágico Acidente Destronou Tereza*, de José Wilker, direção de Kleber Santos. Com Renata Sorrah, Carlos Vereza, Maria Gladys, Klauss Vianna, entre outros. Teatro Jovem, Rio de Janeiro, 1968.

J.W.: Não tinha a menor ideia. Foi o seguinte: o elenco do *Trágico Acidente* foi formado, com exceção de um ou dois atores, por pessoas amigas; eu tinha ganho um prêmio muito alto da prefeitura pela peça. Na época era altíssimo o prêmio, espantosamente alto. E a condição era encenar o espetáculo. Eu falava: Por que não vou encenar com pessoas que são as mais próximas? Então, todo mundo foi chamado porque era amigo, ator, e estava na miséria.

J.R.: E você acompanhou os ensaios também?

J.W.: Acompanhei, eu assistia.

J.R.: Você não codirigiu?

J.W.: Não, não! Absolutamente. Até porque eu não gostava muito da peça... achava que ela merecia uma reescrita, tinha dúvidas ... ela foi escrita muito depressa; terminei em um prazo curto, porque tinha que entregar para o concurso. Queria retrabalhá-la, mas tinha prazo para encenar. E eu estava fazendo algo como ator, não sei se uma peça do Plínio Marcos... não me lembro o quê. Estava com o tempo enrolado, para me dedicar. Mas tinha que encenar naquele prazo, senão perdia o prêmio. Então, acompanhei um pouco à distância, fui a um ou outro ensaio para cortar o texto, queria reescrever, mas acabei não podendo. Estou até hoje reescrevendo essa peça. E não terminei ainda.

J.R.: Nas críticas, a atuação do Klauss foi bem destacada, como uma surpresa.

J.W.: Para mim era a coisa mais surpreendente da encenação. Visualmente, tenho duas imagens dessa peça... A primeira que me vem é a do Klauss; a iluminação colocava o Klauss, quase que sozinho no centro do palco, e era muito forte o que ele fazia; parecia como se ele reproduzisse uma figura do *Pensador*, do Rodin, meio inclinado; e ele se movimentava girando. A cada giro que ele fazia, apresentava uma imagem nova, uma cara nova; era muito legal. E a outra, a segunda imagem era uma brincadeira, que eu cortei agora nessa versão, algo de que eu não gostava, mas era muito forte. Uma coisa de invadir a platéia com o espetáculo. E era a Maria Gladys, a Marza e a Maria Francisca Teresa, que invadiam a platéia... isso é

antes de *Roda Viva*, antes de *Gracias Señor*, antes das coisas que o Zé fez, que o Kleber fez; que as pessoas invadiam a platéia, sentavam no colo dos espectadores... E, na verdade, o Kleber fazia porque ele achava que tinha algo de teatro de revista, que ele queria usar no espetáculo. Era um número de platéia de teatro de revista, não tinha nenhuma das características que depois as pessoas colocaram sobre a intervenção, sobre a platéia nas montagens do Zé Celso, do Amir e etc. São as duas imagens que eu tenho da peça.

J.R.: E elas incomodavam um pouco a platéia?

J.W.: As misses não incomodavam não, ficava uma grande brincadeira. E era dessa grande brincadeira que eu não gostava. O Klaus incomodava a platéia, era uma figura muito incômoda, me lembro que ele provocava um enorme silêncio na platéia. Não era muito frequente uma personagem homossexual em cena; não era uma personagem que frequentasse os teatros com regularidade... tinha o *Navalha na Carne*, que tinha sido proibida! Porque a gente não via. As pessoas viam escondido em Santa Tereza... É, não tinha muito não. E eu nem sabia do *Navalha*, quando escrevi a peça. Achei aquilo num jornal, e na minha vida também; quer dizer, um dia a gente brigou no bar *Gôndola* e foi preso, porque o Zé, o dono, chamou a polícia; aí prenderam o Kleber, o Ivan Seta, eu, e mais uns quatro ou cinco na 13ª, em Copacabana. Ficamos durante umas três ou quatro horas numa cela, e ao lado tinha uma bicha que gritava, que tinha um ataque lá dentro, e ficamos assistindo aquele ataque, ele estava doido de pedra. E eu tinha essa memória. Quer dizer, palavrão ainda era algo que não se dizia no teatro. Você tinha que negociar um "merda" por um "cu", "filho da puta" por... Era tudo negociado. Então, era uma figura muito perturbadora, porque além de tudo, era a mãe da porra da mulher!

J.R.: Ele fazia dois personagens, então?

J.W.: É! Na última cena da peça, ele é a mãe dela! Era ele que fazia. Eu achava a coisa mais interessante, mais bonita, da peça.

J.R.: E depois do *Trágico Acidente*, o próximo encontro foi em *O Arquiteto*⁴?

J.W.: Foi. *O Arquiteto*, quer dizer, é engraçado... o Klauss, depois da *China*⁵, continuou fazendo o trabalho que eles faziam. Eu acho que antes do *Arquiteto* teve uma outra montagem... não, foi depois.

J.R.: Teve o *Hoje é dia de Rock*⁶, não?

J.W.: Não, mas teve umas peças no meio. *O Arquiteto* foi engraçado, porque começamos a ensaiar a peça... no meu ponto de vista, claro, não sabia o quê era aquilo, não fazia a mais absoluta ideia do que fosse *O Arquiteto*, o texto. Eu gostava, achava bonito, mas o quê era eu não sabia. Começamos a ensaiar, e o Ivan sugeriu... que a gente não tivesse o texto da peça para ensaiar, deixávamos, praticamente, o texto em casa. E o Ivan sugeria a cada dia de ensaios uma improvisação sobre um tema; e improvisávamos sobre aquele tema, sem a fala. A gente deixava o texto da peça em casa. E depois, ensaiamos muito pouco; *O Arquiteto* teve quarenta, cinquenta dias de ensaio, se tanto, um mês e meio.

J.R.: Mas eram intensos, de quatro a cinco horas...

J.W.: Não. Quatro, cinco horas não é nada de ensaio! Tem umas lendas de que foi difícil. Não! Eram quatro, às vezes até menos que isso. Isso por uma razão muito objetiva; quer dizer, primeiro, ensaiar doze horas, dez horas não existia. Talvez as quatro ou cinco horas fosse realmente muito tempo, porque se ensaiava duas horas por noite, tinha ensaio de mesa, depois tinha marcação, e a gente não tinha mesa, não teve essas discussões; íamos para o palco e improvisávamos. O palco sem nada, o palco tinha um caixotão com o acervo do Teatro Ipanema, de outras peças que eles tinham feito, o Rubens e o Ivan, e só.

⁴ *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque. Com José Wilker e Rubens Corrêa. Expressão Corporal de Klauss Vianna. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1970.

⁵ *A China é Azul*, de José Wilker, direção de Rubens Corrêa. Com José Wilker, Tetê Medina e Rubens Corrêa. Expressão Corporal de Angel Vianna. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1972.

⁶ *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. Direção de Rubens Corrêa. Com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Renato Coutinho, Isabel Câmara, Nildo Parente, Ivan de Albuquerque, Leyla Ribeiro e Klauss Vianna, entre outros. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1971.

J.R.: E o ensaio começava com o Klauss fazendo um trabalho de corpo?

J.W.: Depois, isso bem depois... A gente, quando estava ensaiando no início, não tinha o Klauss, não tinha ninguém. Tinha o Rubens, o Ivan... Muita coisa era feita atabalhoadamente, por intuição, a gente arriscava, saía fazendo, improvisando... Eu fumava muita maconha, eles não, eles achavam aquilo um crime, depois enlouqueceram. Eu fumava muita maconha, tomava ácido, fazia o que me vinha à cabeça. Mas tinha algumas coisas que a gente precisava, especificamente, que era o seguinte: o Rubens estava prestes a completar a inacreditável idade de 40 anos, e a peça exigia muito fisicamente dele... e de mim também. Mas eu tinha vinte e poucos, para mim não era nada aquilo. E ele se cansava porque não sabíamos como dosar; quer dizer, o que para mim não era nada, o esforço era normal, tinha vinte e poucos anos, não me cansava, não acordava com dores de manhã. E tinha também essa experiência de sempre me exigir muito fisicamente. O Rubens teve algumas experiências com *O Diário de um Louco* e com *Como se Livrar da Coisa*. Mas ele ia fazer quarenta anos. E a outra coisa era, que na peça do Arrabal havia algumas exigências bem específicas, como um "parto", um "macaco", a "guerra", e tinha uma que era específica: "Ele fala com os pés". Daí, eu sugeri que chamassem o Klauss para fazer. Porque achei que ele podia ajudar a gente. E o Klauss foi uma mão na roda. Quer dizer, quando ele chegou, fazíamos uma hora antes com ele de aquecimento, uma preparação para dosar as energias e tudo mais... Eu te confesso que fugia na maioria das vezes. Chegava atrasado, ia fumar maconha escondido, fugi muito. Mas quando eu ia, era ótimo.

J.R.: E você lembra o que ele fazia?

J.W.: Ele fazia um trabalho de aquecimento, de preparação corporal mesmo. Quer dizer... Fazia alongamentos... Musculação... Relaxamento. A melhor parte era o relaxamento. Eu descobri na época, e o Rubens também, que a gente tinha uma tensão no pescoço terrível, e a única pessoa que conseguia botar esse pescoço relaxado, tanto do Rubens quanto o meu, era o Klauss.

J.R.: E ele fazia alguma coisa específica para isso?

J.W.: Não, era resultado de movimentos, e eventualmente quando o movimento não conseguia resolver, de massagens mesmo. E ele pôs a gente em forma fisicamente, e fez essa coreografia dos pés. Quer dizer, a gente até chegar a ela...

J.R.: Ela era como? Era dentro de uma banheira?

J.W.: **Atrás de uma banheira. Eu me deitava atrás e ficava só com os pés. Mas até chegar a uma forma final, experimentamos trezentas variações, até fixar. Porque era difícil, eu não via o resultado, só intuía que era aquele. Eles ficavam vendo, ele e o Ivan, e a gente ia experimentando as mais diversas variações de movimentos. Quer dizer, na verdade, a partir de um certo momento, aquilo me atraiu, me encantou porque primeiro me deu uma noção do que eu podia fazer com o meu corpo, que eu até talvez fizesse, mas não tinha noção. Eu não tinha nenhuma economia daquilo. Não administrava aquilo, fazia porque fazia. Quer dizer, desperdiçava muita energia e muitos gestos para nada. Tinha também todo um lado de percepção do Klauss da sensualidade, de erotizar cada gesto... que também foi muito importante.**

J.R.: Ele falava sobre isso?

J.W.: Não, ele não chegou a falar na época do *Arquiteto*, acho que ele falou depois, ele arrancou isso do *Arquiteto*. Mas foi uma coisa que eu percebi depois, durante a temporada. Ou seja, o *Arquiteto* exigia da gente muito fisicamente, pelo tipo de forma, pelo tipo de direção que o Ivan usou para peça. Como não tinha cenário, não tinha nada, só dois caras de sunga em cena. Na verdade, o único cenário da peça aconteceu por acidente. Havia um acidente, a peça começa com um acidente: um avião cai numa floresta, numa ilha deserta. E até bem pouco tempo antes da estréia, não sabíamos o quê era o cenário, o que teria como cenografia. E o Arlindo, que era o cenógrafo, também dizia que não sabia como fazer aquilo. Aí, um dia, o assistente dele pediu para fazer a floresta, e pediu que não entrássemos no teatro até ele terminar e dar como pronto. E ficamos na rua esperando. Ele deu como pronto, entramos e tinha de fato uma floresta no palco, que era visualmente deslumbrante. Quem fez isso foi o Joãozinho Trinta, que era o

assistente do Arlindo. Ele fez com barbantes e folhas de papel de jornal, que ele rasgou, amarrou e iluminou com uma luz verde. Era absolutamente genial como solução, absolutamente econômica, e o resultado era sensacional. Só tivemos a selva, esse cenário da peça, na semana ...

J.R.: Ele era assistente? Eu não tinha o nome dele na ficha técnica.

J.W.: Era assistente de cenografia do Arlindo. Ele fez isso, e depois, no final da peça tinha um bonecão que o Arquiteto comia, que era o Imperador, que ele também fez: o boneco e uns efeitos que o boneco tinha.

J.R.: Era um boneco de *papier maché*?

J.W.: Não, ele só tinha mesmo uma cabeça... Eu não lembro de que material, devia ser disso, de *papier maché*, não me lembro que material que ele usava, mas era bem legal!

J.R.: Então, esse trabalho do Klauss no *Arquiteto*, surgiu no decorrer da peça e pela necessidade que vocês sentiram? Pelo Rubens, pela marcação de cena?

J.W.: Era uma necessidade da peça. Eu acho que a contribuição do Klauss para o *Arquiteto* foi fantástica porque muito do que a gente obteve como resultado, obteve porque teve o suporte dele... e acho que foi quando o Klauss, de alguma maneira, botou em ordem o que ele fazia. Eu tenho a impressão de que até aquele momento era pura intuição, era puro desejo. E o *Arquiteto*, de uma certa maneira, codificou a intuição e o desejo dele. Eu acho que ele percebeu até onde ele podia ir com atores, e com a expressão corporal. Aliás, o nome foi de certa forma cunhado nessa temporada. E virou depois uma coisa inteiramente chata, insuportável, eu odiava porque de repente ficou uma coqueluche, uma espécie de febre e tudo o que um ator queria dizer tinha que dizer com um arsenal de expressões físicas, que de alguma maneira apagavam o que ele dizia. Não é o que o Klauss fazia. O Klauss fazia um trabalho exatamente oposto a esse. Era de uma economia de gestos que deixava clara a ideia que se queria expressar.

J.R.: Então foi um ganho dos dois lados? Teve essa consciência que despertou em você e talvez nele também, quanto ao trabalho dele?

J.W.: Sim. Para mim foi, quer dizer, eu estou dizendo o que senti, e achei. Agora o Klauss, é uma intuição minha porque, como acompanhei depois o que ele fez, eu vi que a experiência realizada no *Arquiteto*, e realizada no sentido pleno da palavra, botou em ordem o que era o desejo e a intuição dele.

J.R.: Certo. E depois do *Arquiteto* vocês trabalharam nas *Hienas*⁷?

J.W.: As *Hienas* foi feito no Teatro da Praia, era um espetáculo em que insisti de trazer o Klauss, porque quem dirigia era a Marilda Pedroso, casada com o Bráulio, e achei que ele podia dar uma bela contribuição; a partir da experiência do *Arquiteto*. E o Klauss pôde fazer algumas coisas de muita utilidade para a direção. Mas acho que esse foi um espetáculo meio frustrado. Porque, em primeiro lugar, *As Hienas* não era exatamente um *Arquiteto*; *As Hienas* era uma peça do Bráulio... muito frágil, não era uma peça genial; era uma peça que pedia emprestado a muitas outras, tipo *Rinoceronte*, de Ionesco, e não era consistente. O espetáculo foi dirigido pela Marilda, era a primeira direção dela, se não me engano... Então, tinha os defeitos de uma primeira direção. Não é nenhum demérito, tinha os defeitos de uma primeira direção, como tem os defeitos de um primeiro texto. Não era o melhor texto do Bráulio, e foi num momento muito complicado, porque 1971 foi quando se liquidou, de alguma forma, algumas coisas dos movimentos de resistência à ditadura aqui no Brasil... Aí, juntou com a Copa do Mundo de 1970... 1971 não foi o melhor momento para teatro. E logo daí eu saí para fazer *A Mãe*⁸, do Stanislaw Witkiewicz, com Claude Régy, em que levamos às últimas consequências esse trabalho físico em teatro. Porque o Claude vinha de uma experiência semelhante em Paris. Era um absurdo, eu falava me equilibrando no balcão numa passarela sobre a platéia, no Teatro da Maison, durante 10 minutos, sem parar... havia uma exigência física fantástica, num espetáculo sobre um texto que era muito falado. O texto da *Mãe*, do Witkiewicz, é quase uma tese de mestrado. E a gente fazia aquilo com uma exigência física muito grande.

⁷ *As Hienas*, de Bráulio Pedroso, direção de Marilda Pedroso. Com José Wilker, Renata Sorrah e Carlos Vereza. Rio de Janeiro, Teatro da Praia, 1971.

⁸ *A Mãe*, de Stanislaw Witkiewicz, direção de Claude Régy. Com Aderbal Freire-Filho, Antônio Marcelo, Hidegard Angel, José Wilker, Rogério Fróes, Tereza Raquel, entre outros. Teatro Maison de France, 1971.

J.R.: Tinha alguém, que fazia a parte corporal?

J.W.: Eu não me lembro de ter ninguém fazendo a parte corporal não. O próprio Claude fazia isso porque ele... Não sei, acho que foi, talvez, a primeira vez que eu ouvi falar de forma... A gente tinha falado isso sem muita verticalidade durante o tempo do *Arquiteto*, que era Grotowski, Tadeusz Kantor e etc... Foi engraçado, porque algumas pessoas que foram ver o ensaio do *Arquiteto*, falaram do trabalho como algo que teria inspiração em Grotowski, do qual jamais tinha ouvido falar. Eu tinha ouvido falar, mas não tinha prestado atenção, era absolutamente distante para mim. Havia algo mais com o Tadeusz Kantor, do que com Grotowski, no Claude Régy. A Europa estava trabalhando muito com isso... Depois eu percebi, porque, quando vi a Pina Bausch, que era um grande fracasso na Europa. Um ano depois era um grande sucesso. O ano em que eu fui ver não tinha ninguém vendo, e fui ver porque eu queria ver o Brecht, e achei engraçado. E saí do teatro fascinado com... eu vi *Os Sete Pecados Capitais*, do Brecht. E era feito com umas bailarinas que eram gordas, enormes, e levíssimas. E tudo era muito resolvido com dança, o Ballet da Ópera de Wuppertal, que eles chamavam de teatro-dança. É, foi a primeira vez que ela se apresentou em Paris, em 74 ou 75, não me lembro quando exatamente.

J.R.: E o processo de montagem das *Hienas* foi rápido também? Foi uma montagem com rapidez?

J.W.: É, ele fazia um trabalho rápido com a gente, mas ele não tinha muito... pela forma como o espetáculo aconteceu, o espaço para ele era muito pouco, não tinha muito espaço, não tinha muito o quê... não me lembro de ter nada, assim, desafiador para o Klaus nas *Hienas*, era mais um trabalho.

J.R.: Ele dava um aquecimento? Você já não fugia mais nessa época?

J.W.: **Não, eu sempre fujo, porque com o rigor, a coisa que tem que ser, me deixa até hoje um pouco perturbado. Eu queria aprender as bases, assim, os rudimentos, o que era essencial, e me sentia no dever, a partir do que era básico - inventar. Eu não queria nada**

marcado, ficava muito aprisionado no “tem que ir ali”, “tem que contar de 1 a 8”. E o Klauss ainda tinha, no começo, uma herança do ballet, de 1, 2, 3, 4... 5, 6, 7 e 8 (repete); Isso eu achava uma prisão. Foi exatamente no *Arquiteto*, eu acho, que ele saiu disso entendeu?

J.R.: É, porque a Marília Pêra, quando falou sobre o trabalho, no *Exercício*⁹, ela disse que tinha uma sequência, mas nada era marcado, ela podia mudar a cada dia.

J.W.: Ah, mas aí foi depois! Ela e o Gracindo. Dizem que era um trabalho genial; mas acho que o *Exercício* é um pouco a síntese do que o Klauss aprendeu ou desejou, intuiu e botou em ordem com o teatro e dança. Acho que é a síntese do que ele fez, da experiência toda que ele desenvolveu; da aproximação dele com o teatro e do afastamento dele da dança pura e simples, do ballet, sei lá...

J.R.: E depois, vocês trabalharam em alguma outra... você mencionou uma montagem do Ripper?

J.W.: A gente chegou a trabalhar numa peça que não aconteceu, numa montagem do Ripper, meio doida, em que a gente ia para o mato... não aconteceu essa peça. A gente ia ensaiar numa casa no Alto da Boa Vista, e acabou não acontecendo, tomávamos ácido, ficávamos no mato catando pedrinha... Foi depois do *Rock*. Eu fiquei de fora no *Rock* e o Klauss ajudou a gente na *China é Azul*. Mas aí, na *China é Azul* quem fazia mais era a Angel porque ele estava em cartaz como ator no *Rock*. E o Klauss ficou doido porque ele resolveu fazer como a gente, tomava ácido para cacete, fumava para cacete, bebia para cacete, tudo excessivo, tudo demais, não tinha limite.

J.R.: Mas isso era na fase de *Hoje é dia de Rock*?

J.W.: É... mas se não tivesse o *Rock* também... mas teve, quer dizer, o fato é que tudo era demais, excesso. Era excesso, que eu ficava vendo de longe.

⁹ *O Exercício*, de Lewis John Carlino, direção de Klauss Vianna. Com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Prêmio Mambembe de direção. Rio de Janeiro, Teatro Glória, 1977.

E eu dizia: Pô, eu era proibido de fumar minha maconhinha quando fazia *O Arquiteto*, e aqui estão mais doidos que eu!

J.R.: E na *China é Azul* foram Angel e Klauss juntos, que fizeram o trabalho corporal?

J.W.: Na *China* foi o Klauss e a Angel. Para algumas coisas específicas, não me lembro bem o quê exatamente, exigia o Klauss. Eu me sentia mais confiante com ele. Claro, a gente era mais amigo. Eu tenho sempre essa tendência a ficar me cercado de pessoas amigas no trabalho. Como a Angel tinha chegado depois, não tinha a intimidade que eu tinha com o Klauss, com ela. A Angel fazia um trabalho absolutamente sensacional. Porque a Angel tinha uma coisa diferente do Klauss, o Klauss era muito doce, muito até tímido às vezes; e a Angel era um sargento, a coisa de rigor, ela não perdoava erro não, tinha que ser! Era outro temperamento...

J.R.: E o trabalho deles, você achava parecido?

J.W.: Igual. Eles eram... um morde o outro sopra; um sopra o outro morde. Quer dizer, não creio que o Klauss fosse capaz de fazer o que fez sem ter a Angel como suporte, e vice-versa. Acho que os dois se completavam tranquilamente. Você podia, eventualmente, se sentir mais confortável, eu me sentia mais confortável com o Klauss por razões que estavam além da qualidade do trabalho dos dois, que era exemplar; era uma coisa de temperamento. Como eu era muito vagabundo, era mais fácil com o Klauss. Depois a gente fez mais uma coisa, que era o *Ensaio Selvagem*¹⁰. Do Zé Vicente.

J.R.: O Klauss fez essa montagem também?

J.W.: Ele fez também; quer dizer, a Angel¹¹ (*sic*), basicamente, era a titular, mas o Klauss fazia também; o Klauss me ajudou muito numa coisa. Tinha uma cena que eu tinha que fazer um *strip tease*, em que eu fazia uma atriz. Era um espetáculo com uma exigência física enorme. Eu acho,

¹⁰ *Ensaio Selvagem*, de José Vicente. Direção de Rubens Corrêa. Com Eduardo Machado, José Wilker, Nildo Parente e Renato Coutinho. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1974.

¹¹ Consta da ficha técnica que foi Thereza D'Aquino quem assinou o trabalho corporal.

particularmente, que o *Ensaio Selvagem* foi o espetáculo mais redondo, mais acabado do Ipanema naquela época, e o maior fracasso do Ipanema. Para começo de conversa, o Yan Michalsky achou que a peça era anti-semita... e deu um bode aquilo. Mas era o espetáculo mais redondo da gente, e onde a exigência física de expressão corporal ficou mais presente. Muito mais que *O Arquiteto!* Porque era uma coisa quase expressionista da parte do Rubens, como encenação. E tudo dependia muito da forma física como a gente se movimentava, num cenário extraordinário do Helio Eichbauer... Eu me lembro que a Angel fazia um trabalho com a gente, e o Klauss estava doente nessa época. Ele... tinha chamado o Klauss, e a Angel foi, e preparou a gente... e precisávamos daquela disciplina, mas me lembro que no *strip tease* queria o Klauss. Porque fiz uma tolice no *Ensaio Selvagem*, que foi o seguinte... a gente não quer ensaiar, em geral, odeio ensaiar, é chato para cacete. E inventei uma teoria com o Rubens, ele encontrou com a gente um dia e falou: "Vamos ler a peça..."; nós lemos a peça e ele falou assim: "Daqui a um mês a gente se encontra, venham com o texto de cor". Aí, fomos para casa e voltamos um mês depois. Evidentemente, o Nildo Parente, que era muito disciplinado, tinha o texto de cor; mas eu não sabia nada, não tinha o texto de cor. E, quando o ator não quer ensaiar, discute. Não quer ensaiar, fica debatendo. E num dos debates, me recusando a ensaiar para o Rubens não perceber que eu não tinha decorado o texto, sugeri que não queria fazer um travesti, não queria imitar uma mulher, mas fazer com que a mulher que existia em mim aparecesse. Aquilo, dito, era brilhante! E o Rubens disse: "Ótimo! Vamos fazer assim". Aí fodeu, porque aquilo era para não ensaiar, não sabia o que fazer daquela frase. E como ensaiávamos cena a cena, fui decorando cena a cena. Começamos a ensaiar do fim para o começo da peça. E, de repente, chega a cena do *strip tease*, e falei: agora tenho que dançar... Eu não danço nada; quer dizer, dessas danças, nunca fui à boate na minha vida. Então, era o David Bowie que tocava, e tinha que dançar o tempo da música. Foi um desespero! Aí apelei para o Klauss... em parte, escondido... do Rubens e de todo mundo. Porque queria fazer, mas não queria exhibir a minha fragilidade, a minha incompetência para aquilo. Então, eu fazia escondido umas coisas com o Klauss, e ficou muito legal.

J.R.: O quê ele trabalhou com você?

J.W.: É muito difícil você fazer uma sequência em que você tem que tirar a roupa e dançar nu! E você é uma mulher! Eu não sou uma mulher! Ele fez, ele encontrou partes no meu corpo, e gestos em mim que eram bem femininos. E isso me ajudou para o resto da peça; até porque quando a gente chegou na primeira cena, o Rubens queria que eu entrasse no teatro, da porta do teatro até o palco, carregando uma trouxa de roupa do meu tamanho, enorme, puxando, como se estivesse andando sobre a esteira daqueles tubos do aeroporto Charles de Gaulle, em Paris. Ou seja, que o público sentado não percebesse que eu estava andando, que estava deslizando numa esteira, e carregando aquele trambolho. E que aquilo fosse feito no tempo que durava a música *La Golondrina*, que era uma canção de despedida mexicana, que ele achava linda, e é de fato muito bonita. Eu tinha que fazer isso, e eu fazia; quer dizer... de fato, eu vi o resultado depois de filmado - uma esteira; que eu também apelei para o Klauss... Como é que faz para andar assim? Como é que imita isso? Eu não sei fazer isso. E a gente fazia um pouco escondido. Depois a Angel pegou... é claro que não era escondido dela, ela devia saber.

J.R.: Ele ia ao teatro?

J.W.: Ia de manhã.

J.R.: Ah... Vocês ensaiavam, normalmente, à noite?

J.W.: O ensaio era à tarde, de 13h até às 17h, 18h.

J.R.: Então essas não eram oficiais?

J.W.: Não, eram meio... a gente se defende. Você busca suporte nas pessoas com as quais você tem alguma afinidade de afeto, e afinidade de olhar. E eu tinha isso com o Klauss, quer dizer, nós éramos muito cúmplices, na vida e no trabalho.

J.R.: E depois das *Hienas*, depois dessa montagem vocês tiveram contato, quando ele foi para São Paulo, ele dirigia a Martins Pena, e indicou você para substituí-lo. Ele tinha feito a escola aberta, sem o vestibular...

J.W.: Meu contato com o Klauss depois foi quando ele me chamou para a Martins Pena. Foi em 1979. É, foi uma experiência que ele fez, que foi mal aproveitada, tanto pelo corpo docente quanto pelos discentes. Mal aproveitada pelos alunos porque não entenderam, quer dizer, o que ele estava propondo, muito mais do que qualquer coisa, era a responsabilidade. Quer dizer, uma opção de vida, implica numa responsabilidade. E da parte dos professores... Eles não estavam com a mesma cabeça. Depois, quando fiquei na escola, foi meio difícil botar a estrutura em pé. E, logo depois, ela foi posta abaixo porque o Brizola, que tomou posse, odiava essa coisa de cultura. Ele separava educação de cultura gravemente e, na separação a cultura saía perdendo.

J.R.: E, depois que o Klauss foi para São Paulo, vocês mantiveram contato?

J.W.: A gente mantinha um contato não muito regular. Porque a partir de 1976, que foi o ano em que fizemos o *Ensaio Selvagem*... Eu fiz muito pouco teatro entre 1976 e 1979, 1980... Fiquei um bom tempo sem fazer teatro, inteiramente incompatibilizado com o teatro, com as pessoas de teatro, por várias razões, que não vêm ao caso. Aí, fiz muito cinema, muita televisão, me dediquei a escrever com mais regularidade, não queria mais saber de teatro como ator. Eu só voltei a fazer teatro, como ator, quando fui fazer o *Pirandelo*, com o Paulo Betti, no Teatro dos Quatro. E, também levei até o limite essa herança de trabalhar com o corpo em teatro. Acho que foi essa experiência limite minha, porque resolvi fazer uma peça sem nenhum gesto, o único gesto da peça era não conseguir colocar um pé no chão ao sentar. E era um gesto tão incômodo, a ponto de um dos críticos falar que o meu trabalho era muito bom, mas prejudicado por excesso de gestos...

J.R.: Teve alguém que fez o trabalho de corpo?

J.W.: Não, isso era uma invenção minha. Não dava para fazer porque aquele elenco não ia conseguir, a média de idade do elenco era de uns 80 anos. A Brieba, o Ari, que odeia ensaio... Sérgio Britto... sei lá... era um elenco meio complicado para essa disciplina. E já tinha, nesse período o que bombardearam: a chamada expressão corporal; com justiça, em muitos casos. Porque, de fato, a gente foi para o excesso, ficou uma ginástica inútil, porque começou a aparecer muito curioso... tem um professor de

Kempô que é ótimo! Então, tudo era Kempô. As pessoas ficavam dias tentando subir pelas paredes; ficou excessivo mesmo. E houve uma reação contra isso em 1979, 1980, o pessoal não queria saber daquilo. Era pejorativo, ficou excessivo. Até porque o uso que se fez foi muito ruim, se desperdiçou gesto demais... Era muito chato, eu ia embora quando começavam a fazer "assim"¹², não tinha nada a ver com teatro, nem com expressão corporal, era inteiramente desnecessário. Mas ainda porque eu já tinha, naquela época, um contato bem próximo com o pessoal do Théâtre du Soleil, em Paris, e com a Pina Bausch.

J.R.: Com a Juliana Carneiro da Cunha, também?

J.W.: A Juliana foi bem depois para lá. Eu vi o Théâtre de Soleil com *L'Age d'or* (1975). Vi até *Mefisto* (1979), que acompanhei os ensaios. E vi muita Pina Bausch, e vi o Tadeusz Kantor. Eu tive um período em que ficava de três a seis meses e voltava.

J.R.: E você trabalhou lá?

J.W.: Não, não quis. Eu ia fazer com o Claude Régy, a inauguração do Espaço Cardin; mas acabei não fazendo porque falei com ele: - Fazer cinema em outra língua tudo bem, mas teatro é muito difícil porque era todo dia; de segunda a segunda. E ele dizia: - "Não, mas no meu grupo tem gente do mundo inteiro, não importa". Pode não importar para você, mas para mim importa, me senti desconfortável. Eu até tentei, fiz um ou outro ensaio, mas falei: - Eu não quero fazer isso. Se fosse um filme... mas uma temporada? Por melhor que eu fale.... hoje até arriscaria, porque sou mais irresponsável do que era irresponsável naquela época. Acho que estava com preguiça, também. Quando eu viajava era assim: enquanto tinha dinheiro ficava lá fora gastando, quando acabava voltava. Não estava nem aí.... não tinha filho, não tinha casa, não queria ter nada.

J.R.: Interessante, essa tendência de grupos com várias etnias é o que tem muito agora na Europa.

¹² José Wilker se contorce, sentado no sofá de sua casa.

J.W.: Tem, e é uma coisa que começou no final dos anos setenta. Começou com a Mnouchkine, com o pessoal do Claude Régy. Com Peter Brook... na Alemanha fizeram muito isso, na Schaubuhne (Berlim) com o Peter Stein; ele tinha os atores dele, mas ele tinha um grupo que vinha da Turquia, sei lá de onde... Mas quem engrossou mesmo isso foi o pessoal do cinema, sobretudo os alemães..... O Herzog chegava a exageros, assim, de fazer espetáculos só com anões; e tem um filme chamado *Todos os Anões Nascem Pequenos*, que é só com anões. O Fassbinder, no elenco dele tinha uns atores fetiche, mas em redor eram os turcos, os árabes doidos.

J.R.: Wilker, quando você dirige, você chama um preparador corporal?

J.W.: Na verdade eu não tive por que... eu tive e o Klauss que nos ajudou numa época, quando eu dirigi o *Rudá*, do Chico Pereira da Silva. *Rudá* foi entre a *China* e o *Ensaio Selvagem*, se não me engano. E a gente acabou estreando no Ipanema, a peça foi recebida como assim: "Ontem foi dia de Rock". Porque peguei uma peça com dois atores e fiz com dezesseis. Mas o autor deixou. Essa peça fazia parte de uma trilogia do Chico Pereira da Silva, e fiz essa, que era a última parte da trilogia, chamava *Ramanda e Rudá*.

J.R.: E o Klauss assinou essa montagem?

J.W.: Ele não assinou. Ele foi e dava uma mão, porque era muito física. Mas as outras peças que eu dirigi eram textos muito tradicionais. Não tinha como introduzir isso. E também, na época em que dirigi essas peças, não estava querendo saber de expressão corporal.

J.R.: Com a Angel você trabalhou em *Sábado, Domingo e Segunda*?

J.W.: Tinha a Angel, para uma cena com o Nildo Parente.

J.R.: Para uma cena? Era uma intervenção pontual?

J.W.: Eu usei a Debora Colker, mas também era pontual, para ver se ela conseguia botar o Guilherme Fontes em pé, em *Odeio Hamlet*. E também porque tinha uma sequência de esgrima, e queria muito mais que a luta, uma coisa coreografada. É, acho que no *Odeio Hamlet*, o Klauss já tinha falecido.

J.R.: O Klauss faleceu em 1992.

J.W.: É... O *Hamlet* foi depois. Não sei em que ano foi, mas me lembro que tinha visto os trabalhos dela. Ela estava começando quando fez isso, ela não tinha feito nada notável até então. Mas ela era muito viva, muito cheia de energia, achava isso bem bonito.

J.R.: Tem uma pergunta normalmente que eu faço para encerrar, que é: - Quando você pensa no Klauss, o quê vem de imediato?

J.W.: Quando eu penso no Klauss, de imediato, como posso falar dessas coisas? Não tem nada a ver com profissão, com o exercício profissional dele não. De imediato me vem o ser humano Klauss, quer dizer, que eu visitava na casa dele no Leblon, que fazia uns almoços de domingos à tarde, uma pessoa que era muito afetuosa, muito de interior mesmo, da província, que nunca se deixou contaminar pelo cosmopolitismo. Como se ele resumisse lá, nele, assim, aquela coisa: Se você quer falar para o mundo, fale da sua aldeia. O Klauss conversava com a gente de Minas. E se mantinha aquela pessoa, mesmo quando ele estava doido de pedra, me lembro dele no hospital depois do infarto, em que estava numa cama dopado, tinha no olho a mesma áurea de doidice que cercou a gente, de piração, mas também tinha nele sempre o cara do interior, que vinha de Minas, lá de longe. Tinha alguma coisa a ver com uma certa nostalgia, como o Zé Vicente. E que é efetiva a contribuição que ele deu ao teatro, notavelmente pouco conhecida nos dias de hoje, pouco avaliada e pouco aproveitada.

J.R.: Uma última pergunta é sua autorização para utilizar este depoimento na tese sobre o Klauss Vianna.

J.W.: Sim tudo bem pode usar.

J.R.: Obrigado.