

CONVERSA SOBRE A DANÇA Entrevista com Marília Pêra

Joana Ribeiro



Joana Ribeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro/UNIRIO. Professora Adjunta do
Departamento de Interpretação Teatral da Escola de
Teatro da UNIRIO.

Joana Ribeiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

PhD in Theatre at the Federal University of the State of Rio
de Janeiro / UNIRIO. Associate Professor of Department of
Theatrical Interpretation of School Theatre UNIRIO.



Foto divulgação em: <http://mulpix.com/post/1133288031305455692.html>

MARÍLIA MARZULLO PÊRA nasceu no Rio de Janeiro no dia 22 de janeiro de 1943. Atriz, bailarina, cantora, coreógrafa e diretora teatral. Marília conquistou ao longo de sua carreira cerca de 80 prêmios, e atuou em 49 peças, 29 novelas e 24 filmes. Estreou nos palcos na tragédia grega Medéia com apenas 4 anos de idade. Ao longo de sua carreira, ganhou relevantes prêmios nos mais importantes festivais do mundo, incluindo o prestigiadíssimo National Society Critics Awards como melhor atriz em 1982, por seu trabalho no filme Pixote: a lei do mais fraco, dirigido por Hector Babenco (1981).

MARÍLIA MARZULLO PÊRA was born in Rio de Janeiro, on 22 January 1943. Actress, dancer, singer, choreographer and theater director. Marília won throughout his career about 80 awards, and acted in 49 plays, 29 novels and 24 films. She debuted on stage in the Greek tragedy Medea with only 4 years old. Throughout her career, she won important awards in the most important festivals in the world, including the prestigious National Society Critics Awards as Best Actress in 1982, for her work in the film Pixote: a lei do mais fraco, directed by Hector Babenco (1981).

CONVERSA SOBRE A DANÇA

Entrevista com Marília Pêra

Joana Ribeiro

*Entrevista realizada em
07 DE JUNHO DE 1999, no RIO DE JANEIRO.*

Marília, você teve uma formação em dança?

Eu comecei a estudar dança mais ou menos aos onze anos, balé clássico, no Serviço Nacional de Teatro, passei por professores como dona Lydia Costallat, David Duprée, Berta Rosanova, Dennis Gray, e depois Johnny Franklin. E durante muitos anos fui bailarina de televisão, na antiga TV Tupi, fiz teste para *My Fair Lady*. Trabalhei muitos anos como bailarina, embora tenha começado aos quatro no teatro, porém dos onze aos dezessete fui só bailarina, de circo, (fiz o circo Tihany) e de boate.

O seu primeiro contacto com o Klauss Vianna¹ foi na peça A Ópera de três vinténs²?

Sim, na *Ópera de três vinténs* (1967), exatamente, na inauguração da sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, na época das enchentes, pois quando a sala foi inaugurada a gente mal conseguia chegar lá. E o Klauss e a Angel Vianna eram um casal, que eu não conhecia, que apareceu nos ensaios. E eles tinham um jeito de fazer a dança completamente diferente, quer dizer, era uma “não-dança”. Parecia estranho, fácil demais para quem tinha tido formação clássica. Você não tinha que esticar os pés, não tinha que botar para fora os joelhos (*endehors*) e nem levantar altíssimo as pernas. Tudo era mais natural, mais orgânico e de acordo com o personagem que você estivesse interpretando. Isso era interessante, na época não tinha ideia, que estavam ali na

1 Klauss Vianna (1928-1992). Coreógrafo e pesquisador autodidata de referência na área da Dança e do Movimento no Brasil. Junto com sua parceira Angel Vianna (1928-) criou a escola e companhia de dança Balé Klauss Vianna, nos anos 50, em Belo Horizonte (MG). Teve passagem pela UFBA nos anos 60 e trajetória significativa no Rio de Janeiro nos anos 60 e 70, quando desenvolveu trabalho corporal pioneiro no teatro carioca e fundou o *Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação*, junto com Angel Vianna e Thereza D’Aquino, antecessor da atual Escola e Faculdade Angel Vianna, que vigora no Rio de Janeiro. Ver em <www.klaussvianna.art.br>.

2 *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.

minha frente, duas pessoas que iriam reformular a dança no Brasil. Mas obedecia, sou a princípio muito obediente a diretores, professores, formadores e mestres. Mas o fato é que era uma dança diferente. Foi um espetáculo que infelizmente não fez sucesso a *Ópera*, por causa das enchentes.

Só por causa das enchentes?

Eu não sei se só por causa das enchentes [...]. Mas acho que era um espetáculo que hoje talvez fizesse sucesso. A direção era de José Renato e tinha a Dulcina de Moraes em cena fazendo a Jenny [Espelunca], eu fazia a Polly [Peachum], Oswaldo Loureiro fazia o Mac Navalha, o Fregolente fazia o pai [Mr. Peachum], este era um grande ator também. Pouquíssimas pessoas chegavam ao teatro e a gente meio que dançava o tempo todo. A primeira canção era a *Jenny dos Piratas*, cantada por mim, lembro que os próprios atores me levavam nos braços para cima de uma mesa, onde me movimentava, mas sempre contrariando aqueles princípios básicos do balé clássico.

O Klauss a princípio era o responsável pela coreografia?

Ele fez a coreografia com a Angel.

Parece que a Angel também dançou no espetáculo?

É, acho que a Angel dançou, tinha esquecido [...] Acho que eles traziam algumas pessoas, que ficaram fazendo e a Angel ficou³.

Mas o Klauss não alcançou nesse trabalho a gestualidade dos atores? Ele trabalhou mais sobre a marcação coreográfica?

Trabalhou mais sobre a marcação coreográfica, não me lembro dele nessa época falando muito de interpretação, não. [...] Talvez o diretor nem pretendesse isso, talvez só quisesse mesmo um coreógrafo.

3 Angel Vianna participou da montagem como uma das prostitutas/meninas da casa de Jenny Espelunca, junto com Jura Otero, Sônia Magalhães, Ilva Niño, Helena Velasco e Leila de Luna.

Exatamente. Você antes já tinha trabalhado em outras montagens como bailarina, e depois da Ópera, vocês tiveram algum contato, antes da peça O Exercício?

Os nossos encontros? Na verdade o meu encontro forte com ele foi no *Exercício*⁴.

Você chegou a fazer aula com ele?

Eu fiz muita aula com ele. Não me lembro, mas teve um outro espetáculo qualquer, que esqueci agora qual era [...]

Em que ele fez a preparação?

Mas não é que ele fez porque estivesse contratado, não. Ele fez porque eu estava lá. Acho que foi depois do *Exercício*, foi *Brasil da Censura à Abertura*⁵, nessa época estava em São Paulo [...]. A *Ópera* foi em 67, o *Exercício* em 77, então antes disso, estou pulando algum espetáculo que o Klauss fez sem estar contratado para fazer. Eu pedi para ele dar uma olhada em mim, e ele disse algumas coisas, porque a partir de 67, fui para São Paulo e fiquei lá em 69, 70 e 71. Nessa fase fiz *A Vida Escrachada*⁶, e acho que não estive muito próxima do Klauss. Mas tenho a impressão que o reencontrei em 73, ou 74, quando comecei a fazer as aulas dele⁷. Penso que era num daqueles SESCOs de São Paulo, um lugar muito grande, onde ele dava aula principalmente para atores. E me lembro de que o que adorava, era ele dizendo coisas tão estranhas, tais como: “relaxem a língua”. E a gente dizia: “o que tem a ver relaxar a língua?”. Mas tem tudo a ver, relaxar a língua, principalmente para um ator, que usa a voz.

4 *O Exercício*, de Lewis John Carlino, estreou no Teatro Glória em 25 de março de 1977, com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Traduzido por Roberto de Cleto, contou com cenografia e figurino de José de Anchieta, iluminação de Paulo Afonso Grisolli e música de Cecília Conde. Permaneceu aproximadamente um ano em cartaz no Rio de Janeiro, numa bem-sucedida temporada, viajando em seguida por algumas cidades do interior. Recebeu inúmeros prêmios, como o Mambembe, de melhor atriz e a indicação para a melhor direção.

5 *Brasil da Censura à Abertura* (1980), de Sebastião Nery, Jô Soares, Armando Costa e José Luís Archanjo. Direção de Jô Soares, com Marília Pêra, Marco Nanini, Silvia Bandeira e Geraldo Alves.

6 *A Vida Escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato* (1970), de Bráulio Pedrosa, direção de Antônio Pedro Borges. Com Marília Pêra, Hélio Souto (SP), Carlos Koppa (RJ), Marco Nanini, André Valli, Zezé Motta, Sandra Pêra, Ileana Kwasinski, Ivan Lima e Pedro Paulo Rangel, entre outros.

7 Klauss Vianna se estabelece em São Paulo na década de 1980 e ministra cursos em academias e estúdios como Ivaldo Bertazzo, Lala Deheinzelin, Ruth Rachou, Renée Gumiel, Clarisse Abujamra e STEP's.

O bailarino às vezes endurece muito a língua.

Endurece e perde a voz. Há muito caso de bailarino sem voz, quando vai falar. E ator também, porque depois fui fazer fonoaudiologia, pois adoro aprender técnicas em geral. E fui aprender o quanto o volume da língua pode fazer mal para as cordas vocais. Olha o Klauss que dizia: “relaxem a língua”. Ele me disse, que eu vivia “sentada” para trás, essa coisa de botar o meu ego para frente, era uma coisa que ele falava desde sempre. Ele dizia: “quantos sofrimentos você traz da infância no seu corpo”. Ele tentava amenizar os sofrimentos do meu corpo colocando o meu tórax um pouco mais para frente. Eu não tinha força para levantar o esterno⁸.

Ele ligava o seu eixo, a sua postura, com você.

Sempre essa coisa de ficar sobre o eixo, hoje pode parecer simples.

E sobre as aulas dele, em São Paulo?

As aulas dele eram principalmente aulas de muito vigor. Na época também, fazia aulas de jazz e sapateado, mas as aulas do Klauss tinham uma característica toda especial, lúdica. Foi a primeira vez que comecei a trocar com parceiros, trabalhar os olhos, o olhar e o contato com os colegas. As diagonais que ele fazia, eram diagonais alucinantes de bater com o pé no chão, saltar, rodar e o equilíbrio na meia ponta com o outro pé sem esticar a ponta, sempre buscando o eixo e a energia que corria entre as pessoas. Foi a primeira vez na minha vida que vi esse tipo de trabalho, que hoje em dia encontro com muita dificuldade, é muito raro. O mestre que encontrei hoje, graças a Deus, pois estava órfã desde que o Klauss morreu, foi o Ivaldo Bertazzo⁹, de São Paulo. Ele tem um trabalho diferente do Klauss, mas ao mesmo tempo é semelhante, no que diz respeito à saúde do corpo e a pesquisa.

Aquela primeira impressão de tudo ser muito fácil mudou com o tempo?

8 Osso dianteiro do peito, que se articula com as costelas e as clavículas.

9 Ivaldo Bertazzo (1949-) – Dançarino, coreógrafo, educador e escritor somático paulista. Teve formação com Tatiana Leskova, Renée Gumiel, Ruth Rachou, Marika Gidali e Klauss Vianna, entre outros. Teve contato com os estudos de Suzanne Piret e Marie-Madaleine Béziers, na França, e Godelieve Denys Struyf, na Bélgica. Pesquisou danças indianas como Bharata Natyam, Kathak e Odissi. Criou método próprio e a Escola de Reeducação do Movimento em São Paulo. Ver em <<http://metodobertazzo.com/>>.

Fácil porque o balé clássico é muito difícil. Fui ver o Ballet Bolshoi duas semanas atrás¹⁰. Eles dançam direito, mas é muito difícil fazer aquelas “velhas” coreografias, que continuam fazendo. Aquilo me parece tudo muito contrário ao corpo humano.

É um adestramento, um tipo de treinamento.

Um treinamento, que não sei se é bom para o corpo. Não sei mesmo, porque deforma os pés, deforma as batatas, deforma muito o corpo.

Talvez como no circo, no circo chinês, por exemplo, que trabalha muito sobre a envergadura da coluna.

As pessoas ficam aleijadas. E o Klauss procurava mais a saúde do corpo. Ele era um homem muito doente, sempre com aqueles problemas do coração. E esteve morto clinicamente, depois de uma parada cardíaca, por muitos dias. E contava umas viagens que tinha, onde o espírito dele caminhava até uma tenda no deserto, aonde havia monges, com quem ele conversava. O Klauss era um homem muito mais espírito, embora trabalhasse o corpo. E tinha paixão por mim, ele realmente gostava de mim.



Marília e Gracindo Jr. em O Exercício (1977), peça dirigida por Klauss Vianna, Fonte: http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=142

10 O Ballet Bolshoi realizou turnê nacional em 1999 por oito cidades brasileiras e apresentou os clássicos Raimonda e Spartacus em 05 de Maio, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

E você o chamou para fazer O Exercício, como foi?

O Exercício foi uma época, em que eu estava mal, não sei exatamente o que era, mas estava deprimida, triste, fiz três espetáculos seguidos que não deram certo. O público não gostou, a crítica não gostou, não estava feliz. Então o Gracindo Júnior, com quem estou ensaiando hoje uma peça de duas personagens¹¹, me chamou para fazer *O Exercício*, de Lewis John Carlino. Não sei se foi o Gracindo, ou eu, quem indicou o nome do Klauss para fazer a “expressão corporal”, com certeza indicaria, mas pode ter sido o Gracindo, que também adorava o Klauss.

Para fazer a “expressão corporal” e não a “direção”?

A direção era do [José de] Anchieta, um homem inteligente, criativo e um bom cenógrafo, que fazia a cenografia e a direção do espetáculo. Era no teatro Glória. O Gracindo e eu fazíamos a preparação corporal de meia hora, quarenta minutos com o Klauss, todos os dias, antes do espetáculo. E quando o Klauss nos largava e íamos para as mãos do diretor, não tínhamos paciência de sentar para ficar lendo o texto, sabendo da psicologia do personagem, porque achávamos que o Klauss já tinha ido muito adiante conosco. O Klauss era muito moderno para a sua época, então sempre que chegávamos no diretor era um tédio, embora ele fosse até talentoso.

Vocês faziam um “trabalho de mesa” com ele?

Era um trabalho de mesa, psicologia do personagem, porém já tínhamos voado pelo palco com o Klauss. ***E foi ali que comecei também a aprender, que o trabalho de corpo pode curar problemas psicológicos.*** O contrário também, pode-se curar doenças do corpo através da mente, mas o oposto é muito difícil de concluir. E quando eu cheguei nele, ele me olhou e falou: - “você está muito triste, o teu ego está muito baixo, o que aconteceu?”. Além de contar todo o meu rosário de lágrimas para ele, confidenciávamos as coisas, ele me contava a vida dele inteira. Ele disse: - “o seu ego está muito baixo, você está sem força nos músculos das costas para levantar o seu

11 *O Altar do Incenso* (1999), de Wilson Sayão. Direção de Moacyr Chaves. Com Marília Pêra e Gracindo Júnior.

ego”. Porque o meu plexo solar estava caído, e não tinha energia mesmo, estava mal. E com um cabo de vassoura, que ele arranhou, com muitos exercícios diários assim¹², para fortalecer essa musculatura. Então todo o trabalho dele comigo no *Exercício* foi de levantar o meu ego, pelo corpo.

E com o Gracindo também foi o mesmo trabalho?

Com o Gracindo era outro tipo de coisa, pois ele tem outro tipo de problema. O Gracindo é mais defendido, mais racional, então todo o trabalho do Klauss em cima dele foi fazê-lo perder a racionalidade e brincar como criança. Porque o Gracindo arruma tudo na cabeça, eu sou mais intuitiva.

O que talvez seja até o caminho do corpo primeiro e depois do raciocínio.

É, vou primeiro no corpo.

E você já fazia isso, antes desse contato com o Klauss?

A Fernanda Montenegro já disse algumas vezes, um pouco lamentando: “meu Deus como você é desarmada”. Tenho uma imagem de muito agressiva, rigorosa, mas exatamente porque sou muito desarmada, frágil. E o Klauss quis fortalecer a minha musculatura para que eu ficasse mais sólida, mais plantada, mais forte. E com o Gracindo, para que ele brincasse mais, para que ele se desarmasse na cabeça. O Gracindo é muito armado na cabeça e a Fernanda também, as pessoas em geral, arrumam tudo na cabeça, não sei o quê é melhor.

É, são caminhos diversos.

São caminhos. Como a gente saía do Klauss para o Anchieta e era chato, falei com o Gracindo, uma frase de um amigo, que já morreu: - “é melhor ficar vermelho cinco minutos, do que amarelo o resto da vida”. Então chamamos o Klauss, perguntamos a ele se nos dirigiria, ele respondeu: - “eu não sei dirigir, nunca dirigi na minha vida, não vou saber”, ele não tinha ideia do que seria cenário, figurino, “mas dirijo, vocês é

12 Marília segura um cabo imaginário com ambas as mãos atrás das costas, levantando e descendo os braços.

que sabem”. Fomos ao Anchieta, pedimos a ele que fizesse só o cenário e ele foi gentil, aceitando. E o Klauss então, passou a dirigir o espetáculo, *O Exercício*, que foi um relacionamento de duas pessoas inteiramente dançado¹³.

Dançado como, coreografado?

Não, dançado pelo nosso instinto. Quer dizer, tinha uma base, mas nós podíamos mudar a cada dia o local e a coreografia não precisava ser fixa. Era uma coreografia mutante. Mas a nossa disposição maior era para o trabalho do corpo. Tanto que quando o público entrava - nós fazíamos com malha de ensaio, tipo *leotard* - um dos dois estava fazendo uma massagem de concentração. Não sei se você conhece, deitado no chão, o outro vai relaxando todos os seus músculos, movendo a sua cabeça para ver se está entregue, e você tem que entregar o corpo na mão do companheiro.

Entregar pelo relaxamento muscular, porque o Klauss trabalhava muito pelos ossos e pelo músculo, não?

Pelos ossos, pelo músculo, mas você não podia ajudar, tinha que ficar deitado no chão e o outro podia fazer o que quisesse com o seu corpo, com cuidado para não te machucar e você não podia ajudar, não podia retesar nem um músculo, nada.



Marília e Gracindo Jr. em *O Exercício* (1977), peça dirigida por Klauss Vianna, Fonte: http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=142

13 A peça em dois atos se desenrola no palco de um teatro, durante as duas horas que precedem a chegada do diretor para o ensaio de um espetáculo em que dois atores - identificados no texto apenas como “o ator” e “a atriz” - irão, em breve, estrear. O texto foi escrito para servir como laboratório no *Actor's Studio* e propõe exercícios de improvisação sobre fatos reais e fictícios. A peça termina com a recriação da separação do casal em turnê, quando o ator mata a atriz. Em seguida, ouvem-se vozes fora do palco, procurando pela dupla e indagando se estão prontos para começar o ensaio, ao que ambos respondem afirmativamente, encerrando-se o espetáculo.

E o público entrando [...]

E o público entrando, depois trocava, ou eu, ou o Gracindo começava, depois que estivéssemos prontos, já eram nove horas e tomávamos uma água, na frente do público. E isso também foi precursor de uma coisa que fiz mais tarde no *Brincando em cima Daquilo*¹⁴, exatamente, para educar o público brasileiro, que chega sempre atrasado, em tudo. Ficava pronta em quinze minutos, o público entrava, o espetáculo era às nove horas, as nove em ponto entrava no palco, sozinha, e ficava ali sentada conversando com eles, até que o último chegasse. Porque aí o espetáculo podia começar as nove e dez, ou nove e quinze, o público que tinha chegado não ficava irritado, porque estava ali conversando com eles e também os que chegavam atrasados não precisavam perder um pedaço, foi uma solução que arranjei, vinda lá detrás, do Klaus¹⁵. Outra coisa que ele inventou também nesse espetáculo, que a TV Globo imitou fazendo uma novela, foi que no segundo ato, chegamos a tal ponto de identificação com os personagens, que nos chamávamos de Marília e Gracindo [Atriz e Ator]. No segundo ato, em um determinado momento, era uma deixa, abandonávamos os personagens e a história que estávamos contando, virávamos para a plateia e começávamos a conversar com eles. A princípio eles não entendiam que era para conversar, mas depois, entravam numa conversa louca [...]

Sobre o espetáculo?

Conversávamos sobre qualquer coisa, podia até ser sobre o espetáculo, ou não, e depois dizíamos: “bom, agora vamos voltar à história e aos personagens”. ***Era uma janela que o Klaus abria, mais um exercício que fazíamos, dessa comunicação com a plateia.*** Para ver se tínhamos ou não energia e autoridade suficiente para fazer com que a plateia conversasse conosco. Mas isso foi em 77, hoje em dia é fácil, naquela época era mais difícil. E também usei essa brincadeira que o Klaus ensinou depois,

14 *Brincando em cima daquilo* (1984), de Dario Fo e Franca Rame. Direção de Roberto Vignatti. Com Marília Pêra. Prêmio Molière de melhor atriz.

15 “Na época os teatros fizeram uma campanha pela pontualidade no início dos espetáculos, para acabar com o círculo vicioso: o espetáculo esperava a chegada das pessoas, que sabiam que podiam atrasar um pouco... Marília Pêra iniciava o espetáculo e, a partir do momento que dava a fala, considerava o início da peça. Se alguém entrasse nesse momento, ela parava, olhava para o público e dizia: vocês não acham que ele pagou e merece ver o espetáculo inteiro? Então sente-se que vou recomeçar... Era um constrangimento, mas deu certo. O teatro passou a ser muito pontual, o público passou a respeitar. A conversa com o público alargava o tempo inicial, mas havia um início e, mesmo assim, às vezes o porteiro deixava a pessoa entrar depois que ela já havia começado a dar o texto” [Depoimento de Ana Bulhões, espectadora de *Brincando em cima daquilo*, de Dario Fo, no Tereza Rachel].

no *Elas por Ela*¹⁶. Havia um momento do espetáculo, que parava e ficava conversando com a plateia. E no *Irma Vap*¹⁷ também, na direção, lá no fim do espetáculo, abria uma janela e o [Marco] Nanini e o Ney [Latorraca] tinham que conversar com a plateia, abandonando seus personagens durante um momento e depois, retomando-os. E foi com o Klauss, que pela primeira vez, tive coragem e fiquei nua em cena, pois no *Exercício* terminávamos completamente nus.

Os dois?

Os dois, tanto era a exposição a que a gente se submetia. Porque *O Exercício* é a história de dois atores, que estão em cena se exercitando, antes do diretor chegar. Então quando chegava ao fim do espetáculo o Klauss, que todo dia estava no teatro, gritava lá de cima: “Marília, Gracindo, vocês estão prontos?”. Aí tirávamos a roupa toda e dizíamos: “estamos, estamos prontos”, e ficávamos nus, um segundo e vinha o blecaute. Foi tamanha confiança nele, que foi a primeira e única vez, que ficamos nus num espetáculo. [...] O Klauss esteve também muito presente na peça *Brasil da Censura à Abertura*, logo após ter a minha filha Nina. Fui para São Paulo com o espetáculo e fazia muita aula com ele, na Rua Augusta, num sobrado, com uma sala enorme. Eu ia para lá, mais ou menos às seis horas da tarde, fazia essa aula que durava uma hora e meia, para ficar com energia, tomava um banho e ia fazer o espetáculo.

Você recebeu algum prêmio com *O Exercício*?

Recebi vários.

Ele também?

Ele também, era muito bonito o espetáculo. Era muito simples, e muito bonito.

Você gravou o espetáculo?

16 *Elas por Ela* (1989), roteiro e direção de Marília Pêra, André Valli, Sandra Pêra e Beta Leporage. Direção Musical de Gonzaguinha, com Marília Pêra, Ricardo Graça Mello, Esperança Motta, Nina Motta, Amora Pêra, Luiz Montagna, Keila Fuke, Ricardo Heinlik e Miriam Maria.

17 *O Mistério de Irma Vap* (1986), de Charles Ludlum. Direção e Coreografia de Marília Pêra, com Marco Nanini e Ney Latorraca.

Não, não tenho gravação, isso é um pecado, não ter memória. Tem fotos, mas gravação, não. [...] Ele morreu quando, o Klauss?

Morreu em 1992.

Você sabe que o Klauss morreu e eu soube um ano depois. [...] Quando ele morreu, não estava muito próxima dele. Acho que ainda o encontrei na Bahia, em Salvador, talvez em 86, ou 87, quando viajei com *Brincando em cima Daquilo*. Ele foi ao teatro assistir e saímos para jantar, depois nos últimos anos da vida dele, não o encontrei mais. Estive ainda na casa dele, em São Paulo, num almoço, ou jantar, talvez em 88, ou 89, depois não o vi mais.



Da esquerda para a direita:
Marília Pêra, Klauss Vianna e Gracindo Jr. Fonte: <http://www.klaussvianna.art.br>

[...] Depois você teve esse contacto com o Ivaldo Bertazzo, que foi para você um novo elo?

É o Ivaldo faz dois anos, que fui assistir um espetáculo dele no SESC Pompéia, se não me engano. Porque o Ivaldo é como o Klauss, tem gente com cem quilos, outras magérrimas, imensas, mancas, aleijadas que dançam e todo mundo pode dançar, cantar e falar no espetáculo. Fui vê-lo há uns dois anos, estava com o Fábio Namatame, meu amigo que trabalha com o Ivaldo. E falei: - “fala para o Ivaldo que eu quero trabalhar num espetáculo dele, que achei tão bonito”. E imediatamente senti uma identificação

com o trabalho do Klauss. Talvez uma continuidade, não sei se é a mesma coisa, mas há uma linha semelhante. E ano passado fiz o espetáculo do Ivaldo, *Ciranda dos Homens, Carnaval dos Animais*¹⁸, dessa foto¹⁹. Aonde também, pode levantar a perna na altura da cabeça, mas o joelho de baixo fica dobrado e o pé em cima não está tensionado, é diferente. Fiquei trabalhando com o Ivaldo dois meses e pouco, fiz o espetáculo cantando, principalmente dançando e dizendo textos. E vou fazer, em setembro, o próximo espetáculo dele. Todo ano reservo setembro, porque todas as atrizes falam que já foram bailarinas. Mas raro são as que foram realmente bailarinas; em geral fizeram uma, duas aulas. Nunca fui uma grande bailarina, de jeito nenhum, mas estudei dança, sei pegar uma coreografia, sem dar um trabalho infernal, o Ivaldo gostou e eu também, adorei trabalhar com ele. Atualmente, ele é o único mestre que conheço, como o Klauss era um mestre, como o Aderbal Freire, no teatro é um mestre. Sinto muita falta de gente que me ensine, o Klauss ensinava e o Ivaldo com certeza ensina.

O que você poderia concluir sobre o Klauss, o que ele despertou em você?

Ele me deu uma noção de espaço maior, de distância e de energia. O Gracindo e eu trabalhávamos muito a energia e a autoridade. Ensinou-me a ser uma melhor atriz, através do corpo. E me ensinou a ficar mais espiritualizada também, porque ele o era muito, buscava algo além desse mundo, embora o trabalho dele no corpo fosse bastante concreto e detalhista. Ele trabalhava muito os pés no chão, os ossos dos pés, o Ivaldo faz isso também, sabia todos os nomes de todos os ossos, de todos os músculos, de todos os nervos, embora fosse muito concreto em cima do corpo e da matéria, era extremamente espiritualizado. Sonho muito com ele, outro dia estava fazendo meditação, ouvindo umas fitas e a voz dizia: “agora você vai descendo um jardim” - porque fazíamos muita meditação com o Klauss também, no final das aulas - “aonde poderá encontrar quem você quiser”, a primeira pessoa que pensei foi no Klauss. Tenho muitos encontros, não sou espiritualista, mas tenho encontros de energia e penso nele como uma pessoa extremamente inteligente, capaz, muito meiga e muito carinhosa comigo. E a partir do Klauss comecei a perceber e tomei consciência de que quando

18 *Ciranda dos Homens, Carnaval dos Animais* (1998), direção de Ivaldo Bertazzo. Com Grupo Giramundo, Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, Banda Maestro Wilson Fonseca, Marília Pêra e grande elenco.

19 Marília aponta para uma foto, no porta-retrato. Ver foto do espetáculo em < http://mariliapera.com.br/?page_id=61>.

vou fazer um personagem e vejo meus colegas pensando na psicologia do personagem, não vou muito pela psicologia. **Quando vou construir um personagem, preciso ter o desenho dela.**

O desenho corporal?

É, o desenho corporal dela. Isso durante um tempo me provocava certa sensação de ignorância, porque também não encontro muitos colegas que trabalhem pela forma. Mas ao mesmo tempo, depois que o diretor [Federico] Fellini morreu, soube que ele escrevia os personagens e os desenhava. Eu não sei desenhar, mas se soubesse, antes de cair na psicologia do personagem, o desenharia.

Como se a forma te desse esse respaldo?

O respaldo, a base. Principalmente, como ela anda, que brincávamos muito sobre isso, como ela fala, como é a voz dela, como ela senta, como ela gesticula. Esse trabalho era muito bonito e nunca mais encontrei ninguém que fizesse isso. Não existe mais.

Mesmo em outros preparadores corporais?

Tem um menino muito bom de Minas, que está em Londres, o Ricardo Napoleão, que fez um trabalho corporal no *Master Class*²⁰. Ele é bem jovem, tem trinta e poucos anos e vai um pouco por aí. Lembro que fizemos alguns exercícios, não sei se fui eu que propus. Ontem estava fazendo o ensaio com o Gracindo dessa peça, *O Altar do Incenso*, dirigida pelo Moacir Chaves. E falei com ele, que os diretores hoje não se preocupam mais com a forma, lembrando um pouco do trabalho com o Klaus. Ele falou: “não claro, estou a disposição, não sei bem como conduzir, mas vamos fazer”. Acho que destrava muitos nós, quando o ator consegue trabalhar a forma.

Vocês não têm um preparador corporal?

20 *Master Class* (1996), de Terrence McNally. Direção de Jorge Takla. Com Marília Pêra, Caio Ferraz, Isabel Batista, Julianne Daud, Frederico Vieira e Richards Paradizzi. Prêmios Sharp e APCA de melhor atriz.

Não, ele não achou necessário.

Por que às vezes, só se acha necessário quando tem uma coreografia, é um pensamento corrente. Para mim é claro que o trabalho de corpo deve ser feito junto com o de texto, mas acho que os diretores conduzem mais pelo texto.

Eles vão pelo raciocínio. E o Gracindo também vai pelo raciocínio, quem vai pelo instinto ali, sou eu. Então fico um pouco querendo saltar, pular, para encontrar sei lá o quê, entende?

No teatro brasileiro houve uma procura, sobre essa questão estética, a partir da década de 60 e 70. Pois tivemos um teatro anterior como o das companhias dos grandes atores, baseado exclusivamente no texto, mas depois surgiu a experimentação.

É, foi uma fase. Mas essa fase acabou, quer dizer, deve haver alguns grupos.

O grupo Galpão, de Minas, por exemplo, trabalhou o corpo e a voz juntos, como em *Romeu e Julieta*, que os lançou no Rio. Mas é um trabalho de grupo.

Feito o Antunes [Filho] também, que tem trabalhos lindos, de grupo.

Porque são pessoas que estão juntas há dez, vinte anos, e se propõem a pesquisar uma linguagem.

Tenho muita vontade de ter um espaço, não um teatro, mas uma sala de aula grande, para trabalhar o texto, através do corpo. Sou muito órfã e agora, sempre penso no Ivaldo. Mas é difícil, porque ele mora em São Paulo e eu no Rio.

E quando você dirige, você conduz pelo corpo, também?

Conduzo. Sempre que dirijo, vou pelo trabalho de corpo e pelos vários exercícios que aprendi com o Klauss e com o Aderbal, depois, que aplica exercícios interessantes, não só de corpo, que ele não é da dança, mas que passam pelo corpo. **Adoro quando há**

o trabalho de corpo e me sinto muito pobre, quando o corpo não é solicitado para falar. Não tenho muita paciência de assistir a um espetáculo, quando vejo que os atores negligenciam essa função.

Você reconhece quando tem, ou não, esse trabalho específico?

Eu reconheço, perfeitamente.

Não só quando é um musical. Porque no musical fica mais evidente a questão da dança.

Não! ***Sei reconhecer perfeitamente quais são os atores que têm trabalho corporal, e quais não têm.*** Você encontra muitos atores, não grandes atores, evidentemente, mas quis dirigir algumas peças, algumas vezes, em que tinha nas mãos atores que ao falar não sabiam andar, sentar, ou se movimentar. Se tinham que aliar o movimento à fala, era um desastre, não existia esse tipo de condicionamento. O Ivaldo trabalha muito com o descondicionamento. Qualquer gesto que seria o óbvio, ele contradiz. Se você faz um e dois para a direita, ele vai fazer só um para a esquerda, ou vai fazer quatro para a esquerda, ou cinco. Ele sempre te obriga a pensar de uma maneira diferente e raciocinar, pondo o teu cérebro para trabalhar, enquanto se apreende uma coreografia. Qualquer exercício do Ivaldo é difícilíssimo, embora seja muito simples, porque não deixa mecanizar.



Marília Pêra e Adélia Issa em Ciranda dos Homens, Carnaval dos Animais (1998) de Ivaldo Bertazzo. Fonte: <http://www.bemelmans.com.br/adeliaissa.htm>

Se ele trabalhasse com texto, talvez trabalhasse em cima disso. O gesto que o acompanha?

Talvez ele trabalhasse em cima disso. Fiz um texto enorme no *Ciranda dos Homens*, em que falava Gonçalves Dias, Fernando Pessoa, Drummond, era uma coletânea de três páginas desses textos lindos. Ele não me disse nada a respeito dos autores, ou do que aquelas palavras podiam dizer, ele só dizia: - “nessa hora você faz assim com o ombro”. Era tudo dançado e a inteligência e memória, que você tem que usar para fazer a coreografia no momento em que você diz o texto, faz com que as palavras saiam de um jeito completamente diferente.

Então a própria intenção da fala, vem através do corpo?

É, era isso que o Klauss fazia e é isso que o Ivaldo amplia.

E isso, sem interferir na fala, sem descaracterizá-la?

Não, caracteriza, só que é outra caracterização.

De outra forma, exatamente. Uma vez assisti uma gravação de uma peça com a Betty Faria, que você dirigiu e fiquei impressionada com a movimentação, como era rica, tinha dança e várias outras informações corporais.

Eu sempre tento, quando dirijo, partir de uma coreografia.

E em *Irma Vap* havia movimentação o tempo inteiro.

O *Ciúme*²¹, que fiz aqui foi um texto do Sacha Guitry, muito ingênuo, que não fez grande sucesso, mas talvez tenha sido o meu melhor espetáculo. O *Ciúme* era inteiro coreografado e foi a maior dificuldade encontrar atores, que conseguissem realizar o que queria. Ele era muito bonitinho, mas com um texto ingênuo, sem grande interesse, a não ser para pessoas que soubessem de corpo e como estas são raras, não foi um

21 *Ciúme*, de Sacha Guitry, direção de Marília Pêra, com Aloísio de Abreu, Ana Maria Nascimento e Silva, Duda Ribeiro, Esperança Pêra Motta, Giacomo Pinotti, Joana Motta, Susana Ribeiro. Inaugurou a Sala Marília Pêra, no Teatro do Leblon, no Rio de Janeiro, em 1994.

espetáculo de sucesso. Vou sempre atrás do trabalho de corpo. Percebo imediatamente - e isso é herança do meu pai [o ator Manuel Pêra] - grandes atores brasileiros que não sabem o que fazer com as mãos em cena, há um excesso de mãos. O gestual não combina e a mão está dizendo: - "meu Deus aonde é que eu ponho as minhas mãos", a boca diz o texto do personagem, mas o corpo não, porque a pessoa não sabe o que fazer com as mãos, por exemplo. Eu trabalho muito as mãos e foi uma coisa que aprendi com o meu pai. Um exercício bom, que até conto no livro, é o de prender as mãos, amarrando-as nas costas e ensaiar sem utilizá-las, só aos poucos soltá-las, até o gesto vir, naturalmente.

Isso é usado também pelo balé clássico, para aprender o giro, sem seguir apenas o impulso dos braços. Porque a mão é uma extremidade e a última terminação nervosa está nos dedos. Acho que podemos finalizar, já fizemos uma conclusão sobre o Klauss, gostaria muito de te agradecer.

Imagina, foi um prazer, boa sorte.

[Neste momento Marília Pera autoriza Joana Ribeiro a utilizar sua entrevista].



Marília Pêra em Bandeira Dois (1971) (Foto: TVGlobo / Divulgação)