

MESTRE, OU O SABER COMO EXTENSÃO DA VIDA: entrevista com Aderbal Freire-Filho

MASTER, OR KNOWLEDGE AS AN EXTENSION OF LIFE: *an Interview with Aderbal Freire-Filho*

Joana Ribeiro da Silva Tavares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Nesta entrevista, realizada em 2001, Aderbal Freire-Filho (1941-2023) aborda o contato que teve com Klauss Vianna (1928-1992) na década de 1980. O primeiro na direção do espetáculo e o segundo como responsável pelo trabalho corporal na peça *Mão na Luva*, um texto de Vianinha. A publicação deste diálogo hoje, mais de vinte anos depois, rende homenagem póstuma a ambos, Aderbal e Klauss, mestres nos ofícios da direção e da direção de movimento no Teatro Brasileiro.

Palavras-chave: Direção, Direção de Movimento, Teatro Brasileiro.

Abstract: In this interview conducted in 2001, Aderbal Freire-Filho (1941-2023) discusses his contact with Klauss Vianna (1928-1992) in the 1980s. Aderbal directed the production of *Mão na Luva*, a play by Vianinha, while Klauss was responsible for the body work of the performers. The publication of this dialogue today, over twenty years later, serves as a posthumous tribute to both Aderbal and Klauss, masters of theater direction and movement direction in Brazilian Theater.

Keywords: Direction, Movement Direction, Brazilian Theater.

Recebido em: 27/08/2024

Aceito em: 05/10/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Apresentação

Nesta entrevista, realizada em 2001 durante uma pesquisa de mestrado, o diretor Aderbal Freire-Filho (1941-2023) aborda o contato que teve na década de 1980 com o coreógrafo Klauss Vianna (1928-1992), responsável pelo trabalho corporal da peça *Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho. A montagem histórica, sob sua direção e elenco composto por Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, estreou em setembro de 1984 em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa. Três meses depois, *Mão na Luva* reestrou no Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gill, cumprindo uma temporada de, aproximadamente, seis meses.

Essa montagem seminal de *Mão na Luva* foi consagrada pela crítica, recebendo inúmeros prêmios. Marco Nanini recebeu três prêmios em São Paulo, na categoria de Melhor Ator: Molière, Apetesp e Mambembe. O diretor Aderbal Freire-Filho recebeu dois prêmios na categoria de Melhor Diretor no Rio de Janeiro: Mambembe e Golfinho de Ouro. O Prêmio Mambembe do Rio de Janeiro concedeu ainda uma premiação póstuma ao autor Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, falecido em 1974. O espetáculo recebeu duas premiações, sendo: uma internacional, no Uruguai, com o Prêmio Florencio na categoria de Melhor Espetáculo Estrangeiro; outra nacional, com o Prêmio Inacen de São Paulo.

Mão na Luva celebrou o encontro entre o diretor Aderbal Freire-Filho e o coreógrafo Klauss Vianna. Nesta entrevista, voltada para o corpo do ator e seus preparadores – em especial, Klauss Vianna –, Aderbal Freire-Filho aborda ainda a sua própria metodologia de trabalho, conceituando seus processos como o “campo magnético”, o “fugir com o circo” e o “teatro aberto”. O diretor distingue as noções de “direção” da “*mise en scène*” em seus espetáculos, mas reconhece algo em comum a todos: a divisão em dois tempos durante os ensaios, o “tempo de conhecimento” e o “tempo de expressar o conhecer”. A entrevista revela a importância de Klauss Vianna em ambas as fases, durante os ensaios de *Mão na Luva*. Na primeira fase, desempenhou a função de “preparador corporal”, conduzindo exercícios e improvisações. Sua segunda contribuição, também preciosa para a montagem, diz respeito ao aperfeiçoamento das marcações do diretor, aproximando sua função da “direção de movimento”, presente nos dias de hoje nas fichas técnicas de espetáculos teatrais.

Quando o diretor Aderbal Freire-Filho definiu o trabalho de Klauss Vianna como sendo de um “especialista” não empregou o termo em vão. Klauss Vianna já contava com cinquenta e sete anos de idade e quarenta de profissão. Havia trabalhado durante duas décadas com inúmeros diretores e instruído vários atores, não só em cena, como também, nas suas aulas. Logo, o suporte técnico que ofereceu para a *mise en scène* de Aderbal, como notou o próprio diretor, foi insuperável. A publicação deste diálogo, vinte anos depois, devidamente editado para a seção “Mestres do Século” da Revista Moringa, rende homenagem póstuma a Aderbal Freire-Filho e Klauss Vianna, dois mestres nos ofícios da direção e da direção de movimento nas Artes do Espetáculo.

Joana Ribeiro da Silva Tavares: - Boa tarde, Aderbal. Poderíamos começar com a sua formação como diretor?

Aderbal Freire-Filho: - Eu não fiz escola de teatro porque não existiam muitas naquele tempo. Mas o teatro esteve presente na minha vida. Comecei com 12 ou 13 anos, como ator no teatro amador e não tinha interesse em direção. Fiz um parêntese entre o fim do curso colegial e o começo da faculdade, numa tentativa de já me dedicar ao teatro, foi quando vim para o Rio, com intenção secreta de fazer teatro, mas para poder me sustentar, andei por outros caminhos. Fiz um curso de técnico em prospecção de petróleo e fui vendedor de móvel de aço. Gostei da hipótese de entrar no Conservatório Nacional de Teatro, no começo dos anos 1960, mas acabei tendo que voltar para minha cidade [Fortaleza/Ceará], para a casa dos meus pais. No tempo do colégio, pertencia a um grupo de amadores e quando voltei, interrompi para fazer a formação em Direito. Depois de advogar durante uns anos, vim pela segunda vez para o Rio, decidido a fazer teatro. No teatro, além de atuar, tinha intenção de escrever e a direção surgiu por acaso. Eu não cheguei novo no Rio, tinha 29, quase 30 anos. Escrevi uma peça que eu mesmo dirigi, porque não encontrei quem quisesse dirigi-la. Foi dirigindo que descobri essa forma de expressão, que mais se ajustou a minha vida. Descobri nesta primeira direção o quanto, através dessa forma de criação, podia aproximar o que queria dizer de como era capaz de expressar. Isso foi avassalador de tal forma, que o ator nascente sucumbiu ali, para só

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

reaparecer agora. Hoje penso que não deveria ter me afastado da atuação e, se tivesse que reconstruir a minha carreira, quando começasse a dirigir não pararia de atuar nem de escrever. E voltando ao tema da direção, foi na prática que encontrei os meus caminhos, que em algum momento pudesse ser chamado de método, através da comparação entre os meios de preparação com os resultados finais, nascidos desses meios. E da possibilidade, desde o começo da minha carreira, de trabalhar com atores quase sempre mais experientes do que eu. Observar os processos de criação e a reflexão sobre os mesmos me servia muito, dava-me muitas indicações. Certamente li muito do que se publicou sobre direção, a partir dos anos 1940 e 1950, quando os diretores começaram a escrever, como os italianos Ruggero Jacobbi, que viveu no Brasil, e o Antonio Giulio Bragaglia e franceses, como o Jouvét. Lendo fui vendo se algo se destacava neste processo de aprendizado, uma mistura de observação, com o que me fez ser diretor de teatro. Vejo que tudo era muito fluente, quando se tratava de descobrir uma gramática para a cena, uma relação entre a literatura dramática e a poesia cênica. Por isso, considero os meus espetáculos bem fiéis aos textos, porque nascem deles, apesar de algumas observações distantes, de críticos alheios considerarem muito pessoal, dizendo que me afastei do texto original. Tenho certeza que os autores não acharão isso. O que significa, por um lado, o quanto a recriação cênica é uma poesia nova, uma linguagem própria e, por outro lado, uma invenção originada do material básico, que é o texto. Não sou aquele mero reproduzidor – pois, se não se encontra a poética da cena, o texto deveria ser simplesmente lido – nem sou infiel, no sentido de que em toda essa recriação, encontro uma relação muito profunda. Estou dizendo tudo isso porque minha formação foi a soma da prática, da observação, da reflexão, da troca com os atores, com uma aptidão e tendência, um encontro do que seria a minha forma de expressão.

J.R.: - E como é a sua visão do corpo do ator? Como diretor, como você solicita o trabalho do preparador corporal?

A.F.: - Eu acho que são duas coisas, uma é a questão do corpo do ator e a outra é a necessidade de um especialista para tratar disso. Os especialistas em todos os casos são fundamentais, por exemplo, sei da importância de tratar bem o fígado, então é bom eu me cuidar com um especialista em fígado e não entregar o meu fígado para um oculista. Mas para continuar na analogia de clínico geral, tenho uma disposição e aptidão tão verdadeira,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

que as partes todas que compõem o ofício de um diretor de teatro me dizem respeito. A que trata do corpo do ator, especialmente, porque hoje, no teatro, existe uma referência de comparação com o cinema, o teatro filmado, ou seja, o cine-teatro e o teleteatro. Eles podem destacar o corpo com a câmera, a máquina mostra apenas uma parte do corpo e a expressão corporal se reduz a essa síntese, de mostrar uma mão pegando um revólver, ou só o olho, ou só o dedo do pé, ou só o pé. E, como no teatro não tem essa seleção, esse fechamento, a expressão física total e particular é fundamental. Digamos que mostrar uma expressão física – presente e viva – e, ao mesmo tempo destacar dessa expressão física um detalhe que seja eloquente para uma determinada cena ou intenção, é muito importante e faz parte do meu ofício. Tenho uma relação direta com os atores na questão corporal, que não abduco em nome de um especialista. Em nenhuma ocasião, nem mesmo com o Klauss Vianna, digamos que a coreografia, a marcação da peça foi feita por alguém que não fosse eu. Claro que, frequentemente ou quase sempre, em estreita colaboração com o ator. A não ser no caso de uma música ou de uma dança que tenha uma coreografia: a “coreografia das palavras” e “das situações” são de minha total responsabilidade nos espetáculos que faço e isso com uma cobrança corporal muito grande. Interesse-me pelo alargamento dessa expressão, pelo seu aproveitamento, sua busca de tensões físicas, mesmo sem ter uma formação específica como diretor em preparação corporal. Sou de uma geração que chegou ao teatro quando este estava sendo negado, dizia-se que ele estava morto. Mas houve um período, nos anos 1960, 1970, que algo ainda salvava: era o teatro político, uma forma de resistência. Apesar do cinema já ter tomado seu lugar, ele ainda era o palanque, a tribuna por excelência. Logo nos anos 1970, quando começa a diminuir a importância do teatro político, que deixou de existir nos anos 1980, os ataques da sua morte eram muito fortes. Não havia uma entrevista em que a primeira pergunta do repórter não fosse “você acha que o teatro morreu?” ou “o que você acha da morte do teatro?”. Começaram a surgir movimentos que tentavam mostrar que o teatro estava vivo, surgiu o teatro da agressão, em que os atores quase diziam: “olha, o ator de cinema não pode te dar um tapa na cara, nem cuspir em você, nem sentar no teu colo”, enfim vários teatros de participação com o público. Não que eles tenham perdido o sentido nem que tenham sido feitos só por isso, mas eles eram o sintoma, de algum modo, que o teatro queria mostrar a sua vida. Muitas coisas que se fazia antes começaram a ser consideradas do teatro morto. Uma delas foi a forma física do teatro, que os atores

tivessem marcações e se dizia: “isso é do teatro morto, isso não existe mais, o ator tem que ser espontâneo, fazer o que quer, quando ele quiser”. Durante um bom período, nos anos 1970 e 1980, período em que comecei a dirigir, existia a busca do “espontaneísmo”, como uma “afirmação de vida”, e mais ainda: a crítica ao “formalismo” como uma “denúncia de morte”.

J.R.: - Você considera que houve um *boom* da expressão corporal na década de 1970?

A.F.: - Sem dúvida na década de 1970, é quando surge no Brasil a “expressão corporal”, a expressão linguística. Eu me lembro de que viajando nessa época, patrocinado pelo Serviço Nacional do Teatro, dando oficinas pelo Brasil afora, cheguei às cidades onde me perguntavam: “nós temos um grupo de expressão corporal e queríamos saber se você conhece algum texto para montarmos, mas um texto de expressão corporal”, a confusão era geral. Mas o que estou dizendo não contradiz, pelo contrário, reforça o meu lado “coreógrafo”. Eu conheço atores excelentes, que necessitam de uma direção total, desde a coreografia, até a marcação dos seus movimentos. E conheço atores ao contrário, que odeiam ser marcados, conheço também diretores que são contra a marcação e diretores que defendem a marcação. Sou um diretor marcador e, para muita gente que me considera – ou me considerou numa época – um diretor novo, avançado, esta seria uma declaração retrógrada. Mas sempre fui assim e considero o contrário, que posso combinar toda uma visão progressista do teatro, com essa visão formalista e tenho grandes amigos diretores antiformalistas, com quem discuto. Digo isso porque estamos falando do corpo e seus preparadores. Porque tenho essa função dentro do meu ofício, sou muito cuidadoso com o trato do corpo, tenha ou não um colaborador especialista. Quando tenho ou não, nos dois casos que falei, eu faço. Às vezes tenho vontade de assinar nos meus espetáculos a direção e a coreografia. Tem gente que assina espetáculo como encenação, eu gosto de assinar direção e *mise en scène*. Tem crítico que diz que direção e *mise en scène* é a mesma coisa, mas não é. Eu posso fazer a mesma *mise en scène*, com duas direções diferentes, como fiz num espetáculo aqui e depois na Argentina, em que a *mise en scène* foi uma só, mas com direções distintas. *Mise en scène* é o espetáculo, a encenação, a escritura cênica. Enquanto dirijo, construo a *mise en scène*, mas depois posso fazer de novo esse espetáculo, com outros atores, mantendo a *mise en scène*, mas com uma nova direção. A direção é você conduzir o espetáculo e fazer com que os atores

cumpram aquela *mise en scène*. Tem diretor que desenha a sua *mise en scène* antes, em casa, eu não, construo-a no dia a dia nos ensaios. Por exemplo, fiz três vezes *Apareceu a Margarida*⁸⁶, uma peça com a Marília Pêra. Eu poderia ter feito uma *mise en scène* e três direções, mas não, fiz também três *mises en scènes*, quer dizer, as três *Margaridas* tinham três *mises en scènes* e três direções, porque cada vez, foi uma nova direção.

J.R.: - Esse limite é muito tênue, não? Por que, às vezes, o preparador pode marcar uma cena e ela ser considerada como uma marcação do diretor?

A.F.: - É, mas eu sou marcador. Quando trabalho com preparadores corporais, o que quero deles é uma preparação física, corporal dos atores e muitas vezes o aprimoramento das marcações. Isso ocorreu, sobretudo, com o Klauss Vianna: na *Mão na Luva*, era perfeita a execução porque eu marcava uma cena que os atores começavam em cima da mesa e terminavam em baixo, passando pela cadeira e tal. A marcação, diria que foi minha e não simplesmente pedir algo e o Klauss ter que se virar para resolver, mas a própria execução que depois era trabalhada pelo Klauss, como por exemplo, que pé apoiava na mesa. E como ele fazia isso, nunca mais encontrei igual.

J.R.: - E como foi o seu primeiro contato com o Klauss Vianna, como você o conheceu?

A.F.: - Eu conheci o Klauss Vianna vendo-o em cena e assistindo trabalhos dele no inesquecível movimento do Teatro Ipanema, no fim dos anos sessenta, começo dos anos 1970, em *Hoje é Dia de Rock*⁸⁷, que era belíssimo e ele estava em cena como ator. Nós tínhamos uma amiga em comum, a Marília Pêra, que ele dirigiu em *O Exercício*⁸⁸. Eu não me lembro em que momento o conheci, me lembro de conversar com ele, mas não dos detalhes de como foi, nem quando, porque aí se sobrepõe o período de *Mão na Luva*, em São Paulo, onde ele morava. Nós trabalhamos em 1984, no meio desse período.

⁸⁶ *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde. Direção de Aderbal Freire-Filho. Com Marília Pêra e Ivan Pontes. Estreou em 1973, no Rio de Janeiro.

⁸⁷ *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente. Direção de Rubens Corrêa. Com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque e grande elenco. Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1971. Klauss Vianna recebeu o Prêmio Molière (1972), na categoria especial, por seu trabalho de “Expressão Corporal” nesta montagem, e pelo conjunto de sua obra no teatro.

⁸⁸ *O Exercício*, de Lewis John Carlino. Direção de Klauss Vianna. Com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Rio de Janeiro, Teatro Glória, 1977. Klauss Vianna recebeu o Prêmio Mambembe, na categoria de Direção.

J.R.: - Como surgiu a montagem de *Mão na Luva*, de Vianinha⁸⁹? E como foi o contato com a Maria Lúcia, a viúva do Vianinha?

A.F.: - A ideia da peça era minha e a ideia de fazer um espetáculo era do Marco Nanini. Eu tinha feito o *Corpo a Corpo*⁹⁰, em 1975. *Corpo a Corpo* foi uma peça conhecida de Vianinha, montada em São Paulo, com direção do Antunes Filho e com o Juca de Oliveira, sendo que em 1975, eu montei aqui no Rio, com o Gracindo Júnior. Foi a primeira peça do Vianinha montada no Rio e em São Paulo, depois que ele morreu. Montei *Moço em Estado de Sítio*⁹¹, uma peça dele, que também tinha desaparecido e que fora lida para os amigos e oferecida para a Ítala Nandi. E um grupo de jovens atores, recém-formados, me procurou com essa peça, que não conhecia. Eles tinham feito uma primeira montagem e queriam continuar em 1981, com *Moço em Estado de Sítio*, que me encantou. Com esse espetáculo o Vianinha ganhou um *Molière* póstumo, eu ganhei o de direção e conheci a Maria Lúcia, que me prometeu mostrar um texto inédito do Vianinha. Com certeza, as primeiras pessoas que revistaram as gavetas dele não deram importância, porque o texto se chamava *Corpo a Corpo* e acharam que era o outro texto, já conhecido. Quando a primeira pessoa leu, provavelmente o Antônio Mercado, deu o título de *Mão na Luva*. E a Maria Lúcia me disse: “eu só dei para o Mercado, para a Fernanda e agora para você”. Fiquei deslumbrado, e disse que ia montar. Uma última palavra sobre o *Mão na Luva* é ser uma peça anterior à *Corpo a Corpo*, pois quando o Vianinha escreveu esta última, lembrou-se daquele título, dado a peça que não tinha mostrado a ninguém e como estava esquecida não o interessava mais, ele poderia reutilizar o título de *Corpo a Corpo*. Apesar de o título *Corpo a Corpo* ser mais adequado do que *Mão na Luva*, pois esta última é a representação da relação de um casal corpo a corpo, alma a alma, dos personagens se debatendo entre si. O Antônio Mercado buscou o título *Mão na Luva* da expressão⁹² utilizada pelo Vianinha. Quando o Nanini falou que estava pensando em fazer uma peça,

⁸⁹ Vianinha / Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974). Autor e ator. Integrou o Teatro de Arena. Fundou o Centro Popular de Cultura da UNE e o Grupo Opinião. Escreveu entre outras, as peças: *Chapetuba Futebol Clube*; *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna (1892-1972).

⁹⁰ *Corpo a Corpo*, de Vianinha. Com: Daisy Poli e Gracindo Júnior. Rio de Janeiro, 1975.

⁹¹ *Moço em Estado de Sítio*, de Vianinha. Direção: Aderbal Freire-Filho. Com: Carmen Gadelha, Fred Gouveia, Alfredo Ebasco, Zezé Polessa, entre outros. Rio de Janeiro, Teatro do Sesc Tijuca, 1981-1982.

⁹² “Você é feito tomar banho de cascata. Sabe o que quer, sabe o que te querem, junta os dois juntos. Você é *mão na luva*”. (Vianna Filho, 1984, p. 127, grifo nosso).

disse-lhe que tinha uma peça sensacional e lhe ofereci, pois sabia que ele poderia fazer muito bem. Ele se encantou e começamos a procurar uma atriz.

J.R.: - E foi o Nanini quem convidou a Juliana Carneiro da Cunha?

A.F.: - Convidamos os dois juntos. Lemos com algumas atrizes, como a Regina Duarte e a Renata Sorrah, que se lembrou da Juliana, por causa de *Lágrimas Amargas de Petra von Kant*⁹³. A Juliana já era minha conhecida, nós dois éramos professores da CAL. Fomos chamar a Juliana e as pessoas diziam: “mas a Juliana não fala”, até hoje a gente brinca com isso quando a encontro, ela diz: “mas será que eu falo”, porque na peça da Fernanda, ela não falava. E o Nanini, quando estávamos formando a equipe, disse que seria ótimo trabalhar com o Klauss Vianna. Foi ele que entusiasticamente chamou o Klauss Vianna e eu aceitei. E começamos a trabalhar com o Klauss, que tinha umas coisas maravilhosas. No início, divido o ensaio em dois tempos, sejam quais forem os processos, mas se alguma coisa é comum a todos os processos, é o “tempo de conhecimento” e o “tempo de expressar o conhecer”. Primeiro tentamos conhecer, juntar os materiais em torno da peça, das circunstâncias e depois, começa-se a expressar os personagens, pode juntar, misturar, mas essas duas etapas existem em todos os processos. Nessa primeira fase, que no nosso caso era bem definida com o Klauss, ele fazia dezenas de exercícios e a gente estabeleceu uma ética de trabalho, em que todos faziam tudo, desde o cara que fazia a música, os dois atores, eu⁹⁴ e o cenógrafo, o Marcio Colaferro. O Marcos Leite fez a direção musical, que no primeiro momento seria o João [Bomba]⁹⁵. Aliás, o João a gente conheceu através do Klauss Vianna, ele tocava nas aulas do Klauss. O Marcio, Letícia Moura, a moça da produção executiva, todo mundo fazia aula com o Klauss. Um dos incentivadores deve ter sido o Nanini, que adora essa fase dos ensaios, a fase de brincar. Isto pode ter começado no dia em que ele [Klauss] me chamou para fazer a aula, e veio outro e o Nanini se empolgou. Chego a achar que se houve a visita de algum repórter ele

⁹³ *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, de Fassbinder. Direção de Celso Nunes. Com: Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Juliana Carneiro da Cunha, entre outros. Rio de Janeiro, Teatro dos Quatro, 1982.

⁹⁴ Aderbal Freire-Filho (Aderbal Júnior) assinou na ficha técnica as funções de: Diretor e Iluminador.

⁹⁵ A entrevistadora segura um papel com a ficha técnica impressa e lê o nome de João Bomba na função de: “Trilha Sonora”. Aventa-se a possibilidade de João Bomba ser outra assinatura para João de Bruçó, músico/percussionista que tocava nas aulas de Klauss Vianna na década de 1980 em São Paulo.

também foi obrigado a fazer aula, porque isso virou um comportamento, nós trabalhávamos assim, todos os dias.

J.R.: - E você se lembra sobre o que o Klauss Vianna trabalhava? Ele dava um aquecimento?

A.F.: - [Ele] dava também uns exercícios e umas improvisações físicas. Lembro-me de uma brincadeira com o Klauss Vianna, em especial, porque ele falava muito contra as preparações físicas que tensionavam e de um tipo de relaxamento e de como era comum se trabalhar ao contrário, fazendo no corpo um tipo de tensão que só prendia, ao invés de soltar. Lembro-me que na época conhecia bem essas teses dele, porque tínhamos uma brincadeira na qual eu dizia assim: “Klauss, ando de saco cheio de teatro, penso em deixar isso e treinar um time de futebol e você vai ser o preparador físico, nós vamos revolucionar o futebol, pois você vai ser contra todas essas preparações, com a qual os jogadores vivem contundidos”. Ele dizia claro, mostrava e reforçava como seria útil para o atleta. Eu dizia que seria ótimo os atletas fazerem os exercícios, dançando. Seria revolucionário, especialmente a partir das técnicas de preparação física estabelecidas por ele.

J.R.: - E quanto tempo durou esse processo de ensaio de Mão na Luva?

A.F.: - Foi curto, mas demorou porque a gente se empolgou tanto, que durante o processo de ensaio de *Mão na Luva*, nos transformamos, num certo sentido, em um ideal de “Movimento” e de “Companhia”. Lembro-me que ensaiávamos no frio, na academia de uma professora de balé de São Paulo, que ainda está viva, me surpreendi dia desses ao encontrá-la, pois já era muito velha em 1984, fui ver um espetáculo do Zé Celso onde ela atuava como atriz, era a Renée Gumiel⁹⁶. Você falou dos meus processos, nessa época ainda “fugia com o circo”, nome que induz a uma sedução para liberar os desejos. Pois a ideia de “fugir com o circo” remete a sonhos juvenis, é o circo que passa pela cidade e a moça ou o rapaz querem ir embora com ele. Usava esse nome para jogos de liberação de desejos. Lembro-me que no processo de trabalho usávamos vários panos coloridos, que as pessoas pegavam e tomávamos uma situação da peça ou do personagem e a partir dessa situação, o ator fugia com o circo e na sua fuga levava os outros. Lembro-me do

⁹⁶ Renée Gumiel / Annie Amélie Gumiel (1913 – 2006): Bailarina, coreógrafa e atriz. Uma das pioneiras da dança moderna no Brasil.

Klauss Vianna fazendo isso como participante. Houve um longo período de trabalhos prévios, da descoberta dos atores, dos personagens, da peça e dos desejos. Era mais ou menos isso que fazíamos na época, era “fugir com o circo”.

J.R.: - O processo do “teatro aberto” foi depois?

A.F.: - Depois, já no fim da década de 1980. Era o processo de trabalhar o ator, para que ele “viva” e “mostre”, até por analogia com o cinema. Eu costumo dizer que no cinema o ator vive e a câmera mostra, enquanto no teatro o ator vive e ele mesmo mostra. Trabalhar no ator a combinação do boneco e do bonequeiro, que é até hoje a minha linha de pesquisa. O que me permite fazer nas peças cenas de inteira concentração e em seguida, pegar uma cadeira e colocá-la em outro lugar, cantar uma música, mudar de roupa, enfim, o ator não se perde na relação do personagem com o contador da história.

J.R.: - E o processo do “campo magnético”?

A.F.: - Esse é bem anterior. Se pensar em fases, foi na montagem da *Morte de Danton*⁹⁷ em 1977, toda trabalhada com construção de “campos magnéticos”. Gostaria de voltar todos esses processos, porque todos têm uma história e um sentido. Eu estou sempre me prometendo [escrevê-los]. Nessa época, trabalhava muito as energias que existem entre todos os seres e como elas existiriam no palco entre os atores, podendo provocar diferentes tropismos, de atração e repulsão. Nós mantínhamos distâncias iguais, trabalhando muito com os círculos e os núcleos, reproduzindo a estrutura cósmica e atômica.

J.R.: - Isso tem muito a ver com o Klauss Vianna, pois ele falava em “energia”. Como cada corpo seria um microcosmo, uma reprodução de todo o Universo⁹⁸.

A.F.: - Talvez por isso a gente tenha se entendido tanto, porque foi o auge do meu trabalho de corpo. Foi sobre este assunto que alguns críticos debocharam, dizendo que: “o Aderbal faz órbitas e núcleos, andando em círculos”. Lembro-me do Flávio Marinho e do Gilberto

⁹⁷ *A Morte de Danton*, de [Georg Büchner](#). Direção de [Aderbal Freire-Filho](#). Com Antônio Araujo, Bete Mendes, Marco Antônio Palmeira e grande elenco. Rio de Janeiro, Galeria do Metrô da Glória, 1977.

⁹⁸ “O fato de cada pessoa ser em síntese, o próprio mundo, um microcosmo, permite que ela encontre respostas para suas dúvidas, paixões e ansiedades quando mergulha com coragem e técnica no seu universo interior.” (Vianna, 1990, p. 104).

Braga criticando isso, em 1977, ano em que trabalhei profundamente na *Morte de Danton*. Os atores ensaiavam, fazendo essas experiências e eu ficava com um ator de fora quando achava que estava muito carregado, que tinha uma energia muito forte, dizia para ele se sentar, trocar essa energia e se constatava que ali tinha sido criado um grande campo magnético.

J.R.: - E aquilo que você estava falando, que durante os ensaios você concebia uma ideia, por exemplo, a questão da mesa, começar uma cena em cima e terminar em baixo da mesa, e depois o Klaus Vianna trabalhava isso no detalhe. Isso aconteceu em geral, com todo o espetáculo? Tinha marcação circular? Você tinha um desenho?

A.F.: - Em todo o espetáculo. Aliás, faz parte de um estigma que a crítica faz comigo. Agora no *Homem Que Viu o Disco Voador*⁹⁹, o Marcos Ribas de Farias fez uma crítica elogiadíssima, me colocou no céu, dizendo que era o meu melhor espetáculo desde *Mão na Luva* e se encontrou comigo, dizendo: “adorei, você leu a minha crítica? Está tudo seu lá, até as suas marcações circulares”. E enfatizou as marcações circulares, que às vezes foram tão criticadas. Lembro-me de dizer para o ator, quando estou fazendo uma peça, dando margem ao espontaneísmo, mesmo contra as minhas convicções, se o ator começa a circular: “se você fizer isso os críticos vão dizer que eu te disse para fazer”. Porque não consigo, não fazer marcação circular. Na verdade, tudo isso se justificava um pouco.

J.R.: - Tinha uma valsa? Recordando, houve vários críticos que falavam de “valsa”.

A.F.: - A peça terminava com eles dançando, não era exatamente uma dança, era mais um “sentido” de dança. Nós começávamos, com o cenário de um tablado completamente vazio, que ia se montando ao longo da peça. Por exemplo, quando digo que tomo a responsabilidade de marcar, de construir a coreografia do espetáculo, também a tenho de montar o cenário. [*Mão na Luva*] começava com o tablado, depois entrava uma cadeira, outra cadeira, para logo em seguida uma mesa, uma janela, depois saía isso, mudava-se de lugar, mais um espelho, enfim, era uma construção e desconstrução de cenário e ao mesmo tempo íamos construindo a dança, que dependia de uma relação com o texto. Como eu tinha um excelente preparador corporal, claro que a gente dialogava, mas,

⁹⁹ *O Homem Que Viu O Disco Voador*, de Flávio Márcio, direção de Aderbal Freire-Filho. Com Paulo Betti, Vera Fajardo, Paulo Giardini, entre outros. Rio de Janeiro, Casa da Gávea, 2001.

sobretudo, a participação do Klauss Vianna era essencial para o aprimoramento dos movimentos. Os movimentos pareciam fluir naturalmente porque às vezes estava tudo nu e era uma praia com detalhes de como ela se sentava ao pé dele, com um movimento preciso, quase de dança e a própria dança final, com os dois em torno da mesa dançando a valsa. Tudo isso era marcação dessa *mise en scène*, mas tudo era retrabalhado pelo Klauss, com um trabalho técnico primoroso e certamente, muitas vezes, com a contribuição de movimentos novos.

J.R.: - Depois da estreia em São Paulo, como foi a temporada de *Mão na Luva* três meses depois, quando veio para o Gláucio Gill, no Rio de Janeiro?

A.F.: - Em São Paulo foi um fracasso, a primeira crítica do Edélcio Mostaço, na Folha, nos destruiu, no dia seguinte à estreia, na qual finaliza dizendo que “não era teatro”. O curioso, é que a peça teve críticas tão boas em São Paulo, ganhou todos os prêmios. O Edélcio, no fim do ano, escreveu na resenha anual o seguinte: “o espetáculo mais premiado do ano foi *Mão na Luva*, que certamente não entendi, porque vi a estreia e achei que não era um bom espetáculo, mas foi avassaladora a opinião contrária à minha, de todos os críticos, tão grande o número de prêmios que a peça ganhou que certamente estava equivocado”. Ele fez uma crítica interessante, tanto que, muitos anos depois o conheci e tive simpatia por ele, por essa autocrítica. Nós achávamos que tínhamos feito o melhor, esse trabalho foi feito a partir da nossa convivência por três ou quatro meses, fazíamos tudo juntos, saíamos, comíamos e vivíamos. Estreamos e no dia seguinte sai essa crítica, ficamos arrasados. A partir daí, a peça nunca mais se recuperou em São Paulo e mesmo apesar das boas críticas, o público não comparecia. Não tínhamos dinheiro, não sabíamos o que fazer. Lembro-me que o diretor da Brastemp viu a peça, ele era fã do Nanini, saímos para jantar e ele nos ofereceu um patrocínio: “a partir de amanhã pago os anúncios dessa peça e também o lançamento dela no Rio, se vocês forem”. A partir do dia seguinte me ligaram para ir para a agência desse Mauro Salles. Fizemos uns anúncios com críticas que saíram em São Paulo, e eu vim para o Rio, negociar com o pessoal do *Manhas e Manias*, que ocupava o Gláucio Gill. Estreamos aqui com o teatro lotado e assim continuou todos os dias. Foi uma loucura.

J.R.: - Vocês viajaram para o Uruguai quando encerraram a temporada no Rio de Janeiro?

A.F.: - Fomos em 1985 para o Uruguai e ganhamos o Prêmio *Florencio* de melhor espetáculo estrangeiro, sabe com quem concorremos? Com um espetáculo sueco com a Bibi Andersson. Esse Prêmio é antigo e muito importante, pois é uma homenagem ao Florencio Sánchez, que é o Arthur Azevedo do Uruguai e da Argentina. Ele já foi montado aqui, e é o criador do teatro Rio Platense, na passagem do século. O sistema era de escolher os três melhores espetáculos estrangeiros, pois havia muitos espetáculos argentinos, poucos brasileiros e alguns europeus. Existe ainda o festival internacional, porém neste concorremos com a peça *Os Credores*, do Strindberg com um grupo sueco com a Bibi Andersson, além de um espetáculo argentino e ganhamos. Terminou a temporada no Rio e devíamos viajar, mas o Nanini e a Juliana não puderam ir. A produção era minha, do Nanini e do Marcio Colaferro, quando viemos para o Rio de Janeiro estávamos completamente duros, pensamos em vender os nossos carros. A Juliana emprestou-nos, pois tinha algum dinheiro guardado. Fizemos questão de fazer tudo certo, com nota promissória, pegamos o dinheiro para o lançamento no Rio, um mês depois já pudemos pagar a Juliana e não vendemos os carros, foi o sucesso que nos salvou. A Brastemp entrou só com a mídia e a Juliana patrocinou-nos. Na época da viagem, assumi a produção, associando-me com o Oscar José e o Cláudio Marzo, ensaiei o Cláudio e a Suzana Vieira para o mesmo espetáculo, com o mesmo cenário, com a mesma *mise en scène* e viajamos.

J.R.: - E finalizando, o que você diria que ficou do Klauss Vianna, quando você pensa nele hoje, ao que te remete?

A.F.: - Você me perguntou que memória tenho dele, eu diria que de um Mestre, essa sensação de sabedoria, o que ele propunha ou dizia, a gente via como resultava, que de fato ele tinha um saber especial e conseguia nos passar, ele dizia: “faça assim”, e a gente sentia. Essa ideia de Mestre, de sábio, todas essas ideias, essas pessoas que têm um conhecimento, que é da sua especialidade e por extensão da vida, eu associo muito ao Klauss Vianna.

J.R.: - Queria agradecer a Aderbal e a última pergunta é se posso usar o seu depoimento na minha dissertação de Mestrado.

A.F.: - Claro, pode usar como você quiser.

Referências

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo, Annablume, 2010.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mão na luva. *In*: **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção de Yan Michalski. São Paulo: Global, 1985.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.