

UMA DAMA NA CENA LIVRE

Eva Wilma, uma dama da arte de interpretar, vê possibilidade de a programação de televisão, principalmente das educativas, ajudar na conquista do direito à cidadania

Eva Wilma Buckup, nos primeiros anos da década de 50, foi bailarina do Balé Quarto Centenário; começou sua carreira, simultaneamente, no teatro, no cinema e na televisão. Trabalhou, durante dez anos, com Cassiano Gabus Mendes, na TV Tupi, na comédia de costumes Alô, doçura!, sem dúvida um dos programas precursores de nossa tele-dramaturgia. Confissões de Penélope (1970) foi outro seriado de sucesso, do qual participou por mais de dois anos. No cinema, trabalhou com Procópio Ferreira, Roberto e Reginaldo Farias, Luís Sérgio Person, entre outros, em produções como O craque, Chico Viola não morreu, A ilha e São Paulo S/A. No teatro, ao lado de José Renato, participou do nascimento do Teatro de Arena e trabalhou, entre outras, nas peças Esta noite é nossa, O demorado adeus, Uma mulher e três palhaços. Com Antunes Filho, Lillian Lemertz, Lélia Abramo e Maria Ilma percorreu, entre 1977 e 1978, as principais capitais do país, encenando a peça Esperando Godot, de Samuel Beckett. Querida mamãe, O preço e Love letters são trabalhos teatrais que realizou nos anos 90. Ainda na televisão, entre as muitas novelas em que trabalhou, pode-se destacar os grandes sucessos de Mulheres de areia, A viagem, Pedra sobre pedra, Pátria minha, O rei do gado (primeira fase) e A in-

domada. No vigor de sua sabedoria, Eva Wilma tem apostado no trabalho de qualidade e no respeito ao público, o que pode ser constatado no trabalho que ora realiza no seriado para televisão Mulher. Sua garra e talento poderão ser vistos em novos trabalhos no teatro e, quem sabe, futuramente, também no cinema.

Por Roseli Fígaro

Revista Comunicação & Educação:

Eva, você começou sua carreira artística como bailarina, fale um pouco dessa sua experiência. Como você chegou ao teatro e à televisão? Como as diferentes linguagens, a da música e a do teatro, contribuíram na sua formação?

Eva Wilma: Eu tinha muito estímulo em casa. Minha mãe era concertista de piano, mas abandonou o trabalho pelo casamento, e meu pai, cantor, ele era tenor. Além disso, a educação escolar, naquela época, era bem consistente. Tinha muitas aulas particulares e a minha formação foi se encaminhando para o que chamaria de vocação. Gostava de estudar, além de línguas, canto e instrumentos musicais e, mais ainda, das aulas de dança. No início da década de 50, tive minha primeira oportunidade de profissionalização. Isso foi importante para

mim, porque os meus pais estavam em uma situação difícil, por causa da Segunda Guerra. Meu pai era alemão e, mesmo aqui no Brasil, os cidadãos comuns alemães foram perseguidos a troco de nada: ele perdeu o emprego, a colocação, enfim. E eu ganhei a consciência de ter que ir à luta, o que foi muito produtivo para mim.

Consegui começar minha vida profissional no *Balé Quarto Centenário*. No terceiro mês desta oportunidade maravilhosa, participei da coreografia da peça *Passacaglia*, de Bach, era 1953. Momento bonito da Vera Cruz, companhia cinematográfica brasileira. E momento bonito também para José Renato e John Herbert, por exemplo, que saíam de um centro de estudos cinematográficos, na Itália, e sonhavam não só com o cinema, mas também com o teatro. José Renato levantou o primeiro teatro de Arena da América Latina. E o teatro do José Renato começou a me fascinar. Acompanhava John Herbert nas filmagens e os acompanhava também nos ensaios teatrais. Isso, aos domingos, porque, durante a semana, eram sete, oito horas de trabalho com a dança. De repente, tive três convites simultâneos, praticamente todos no mesmo mês. E eram convites profissionais, muito interessantes. O de cinema era um contrato de dois anos com a Multifilmes, ou seja, significava uma bela estabilidade econômica. O convite de teatro era um idealismo e, para mim, seria como se fosse uma continuidade da dança. Era entrar no picadeiro e me expressar inteiramente só que, desta vez, usando a voz, a fala. O convite de televisão era do Cassiano Gabus Mendes, que havia três anos dirigia a primeira televisão da América Latina. Ele era diretor artístico e se

inspirou em um programa de rádio criado por um homem genial, que era seu pai, o Otávio Gabus Mendes. O programa chamava-se *Encontro das cinco e meia*¹, e tinha um mote infinito: o encontro entre um homem e uma mulher, sempre personagens diferentes, idades diferentes, classes sociais diferentes, mas sempre uma relação divertida, com a proposta de comédia de costumes.

Assim comecei a minha carreira de atriz. Era uma época em que se fazia TV ao vivo. Estudava o script pela manhã, ensaiava o programa à tarde e, à noite, fazia ao vivo.

Depois, na época de filmagens, controlava os dias de filmar e o trabalho no Teatro de Arena. Sei que de 1953 a 1955 consegui coordenar essas três coisas. Consegui me firmar no Teatro de Arena, principalmente em 1954, quando entrei substituindo uma atriz numa comédia inglesa ligeira, divertida, que foi o primeiro espetáculo do Arena². Chamava-se *Esta noite é nossa*. Era um tipo de experiência muito enriquecedora. Foi muito interessante esse começo com José Renato, e aí comecei o meu "autodidatismo". Não havia ainda escola dramática. Digo autodidatismo entre aspas, porque convivi com mestres como José Renato, como Kusnet, com quem procurei fazer cursos, e de todas as pessoas com as quais trabalhei, principalmente aquelas que me dirigiram, cito sempre em primeiríssimo lugar Antunes Filho. Essa escola, dessas pessoas, me fazia estudar muito. O segundo espetáculo do Arena foi muito interessante, estreei dois textos: *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena, e *O demorado adeus*,

1. Ver mais sobre esse período do rádio e da televisão brasileiros em: FIGARO, R. *No tempo da TV artesanal*. (Entrevista com Mário Fanucchi). *Comunicação & Educação*. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 9, set./dez. 1997. p. 69-87.

2. Ver mais sobre o assunto: FIGARO, R. *Um artista do povo*. (Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri). *Comunicação & Educação*. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 5, jan./abr. 1996. p. 62-77.

de Tennessee Williams. O espetáculo começava com *O demorado adeus*, uma peça mais densa. Lembro-me de que, quando as luzes se acendiam, tinha que estar de combinação em cena. Para mim foi uma prova de fogo, com os meus dezoito, dezenove anos, naquela época, em 1953! Depois desta experiência, o José Renato concebeu o terceiro espetáculo. Ele escolheu uma peça francesa muito interessante que se chamava *Voulez vous jouer avec moi?*, de Marchel Achard, é uma brincadeira com a palavra comigo, enfim é uma peça brincalhona, como se fosse um espetáculo de circo; em português nós a chamamos de *Uma mulher e três palhaços*. Eu entrava em cena logo no início, como uma bailarina, dizendo: “*Querem representar comigo? Bom dia, patrão... Bom dia patrão...*”; era a brincadeira dos trocadilhos dos palhaços, enfim, é uma peça próxima do Teatro do Absurdo, mas não totalmente.

Nós nos apresentávamos em fábricas, em residências, em festas para as quais nos contratavam, ou seja, o famoso teatro a domicílio que dizem que apareceu recentemente, nós o fazíamos em 1954. Adorava fazer esse espetáculo, tem coisas lindas. Essa peça, *Uma mulher e três palhaços*, nos deu condições de construir o Teatro de Arena, que é o atual teatro Eugênio Kusnet, em São Paulo, literalmente construir, nós batemos pregos lá.

Também nos levou para o Rio de Janeiro, ao Palácio do Catete, no governo Café Filho, tivemos como público todos os ministros de Estado. Ela transformou-se em sucesso nacional. Fui capa de todas as principais revistas. No ano seguinte, havia a necessidade de tentarmos uma vida mais estável. Já estava casada com o John Herbert e,

naquela época, todos chegaram a nos convencer de que, casados e pretendendo formar uma família, não havia possibilidade de continuar trabalhando como atores. Então, nós nos mudamos para o Rio de Janeiro, porque o John Herbert conseguiu um emprego como advogado numa firma de marcas e patentes. Mas, três meses depois, nós estávamos no palco do Teatro Municipal do Rio, dirigidos por Rogério Jacob, com a peça *Lição de botânica*, de Machado de Assis. E eu já estava no terceiro mês de gravidez. Então, de lá para cá, fiz trinta espetáculos teatrais, dos quais me orgulho muito. Alguns, durante três anos, com algumas pequenas interrupções. Ter rodado o Brasil todo com três ou quatro deles como produtora. Ter levado, por exemplo, *Esperando Godot* de Samuel Beckett, com direção de Antunes Filho, para 17 capitais e 13 cidades. Bancando tudo isso e com os teatros absolutamente lotados.

Quando montamos *Esperando Godot* fiquei muito cismada porque não conseguimos teatro em São Paulo e nem no Rio de Janeiro. Propus, então, estrearmos em Brasília. Realmente me orgulho muito de ter sido eu que propus tudo, e o fiz pela primeira vez. Neste período, já estava recém-des casada, vivendo em um casarão alugado, sozinha com os meus dois filhos. Pela primeira vez na vida fui receber o meu salário, pela primeira vez escolhi que texto gostaria de fazer, pela primeira vez fui escolher a minha parceira como sócia, e aqui vai a minha grande homenagem póstuma a Lílian Lemertz, uma atriz maravilhosa e, também, ao Antunes Filho. Tenho a carta na qual ele diz querer muito ser nosso sócio, mas não aceitamos. Ele já tinha sido sócio duas vezes e queríamos realmente que ele descansasse das responsabilidades da produção. Os responsáveis pela produção éramos eu,

Marcos Franco e Lílian Lemertz. O Antunes se apaixonou pelo trabalho e, no meu entender, fez como diretor um grande espetáculo. Estávamos em 1976, 1977 e você poderia traduzir – como pelo Brasil traduziram – *Esperando Godot* por *Esperando a democracia*. Antunes Filho escreveu um artigo muito bonito para o programa da peça. Falava sobre a carnificina da Segunda Guerra Mundial, a qual se equivalia, em termos de carnificina, ao que acontecia nos porões da ditadura.

Em Brasília, na estréia, para minha grande alegria, um jornal, que ainda guardo, se referiu à peça com a manchete: *As flores e frutos de Eva*.

Inclusive, no último espetáculo do domingo, havia um tumulto muito grande na porta do teatro, feito pelos estudantes que não tinham conseguido lugar. Nós decidimos, então, liberar para que eles se sentassem no chão, conseguimos licença da segurança, e o teatro ficou realmente muito lotado. Quando a Lílian, eu, a Lélia Abramo e a Maria Ilma estávamos em cena, um *spot* estourou, aconteceu um princípio de curto-circuito e um pequeno tumulto na platéia. A Maria Ilma pegou todos os pertences do personagem que ela fazia, que era um burro de carga, e saiu de cena; a Lélia Abramo, que representava o poder, saiu para o camarim; e a Lílian e eu imediatamente demos um pulo para a frente, para a boca de cena e levantamos as mãos para o público. Lembro-me de que eu disse “Calma!, Caalmaaa!”, como personagem, todo mundo sentou e ficou calmo. Enquanto isso o Marcos Franco tirava o extintor de incêndio da parede, jogava espuma pelas escadas e subia no palco, e o nosso diretor de luz entrava em cena com a escada e dominava o problema. Quando ele tirou a escada e pas-

sou tudo, voltamos para o lugar, chamamos a Maria Ilma e a Lélia Abramo, olhamos uma para a outra e dissemos: “Bom, em que pedaço nós estávamos?”. Ouvi a maior ovação que já tinha ouvido na minha vida. Aliás, tenho muitas outras histórias dessas para contar, mas eu não sei por que engrenei nessa neste momento. Foi muito gratificante aquele público estudantil, aquela platéia lotadíssima do teatro da Escola Parque, aplaudindo. Tenho muito orgulho de ter feito esse trabalho sem nenhuma ajuda oficial, com o apoio de uma empresa aérea, de uma televisão na qual havia trabalhado durante 25 anos, a *Tupi*, que nos ajudou no sentido de, nas capitais, eles nos darem prioridade quanto ao anúncio. Nós tivemos a colaboração também das secretarias de Cultura das cidades onde nos apresentamos. Fazíamos assim: segunda-feira, viajávamos e, quando chegávamos a uma capital, a Lílian e eu íamos para a Secretaria de Cultura pedir a estadia dos outros treze colegas que compunham a nossa equipe. Gosto muito de lembrar que, das dezessete capitais, praticamente dez ou onze concederam estadia. Em uma delas a experiência foi adorável. O secretário de Cultura da Paraíba, em João Pessoa, antes de conceder as estadias, disse: “Eu acho que dá, mas... gostaria de uma coisa em troca: três palestras do seu grupo para os meus grupos de teatro”. Fiquei muito feliz, porque a proposta do secretário, na verdade, para nós era um outro presente. E nós demos as três palestras no próprio teatro. Convidei a equipe toda para participar, do diretor de cena ao motorista que conduzia o caminhão com o cenário: tenho muito prazer em contar essas histórias todas. Nem Lílian Lemertz, nem eu, nem Marcos Franco, nosso produtor executivo, ficamos ricos com o sucesso desse trabalho. Nós conseguimos pagar o leite, o aluguel e a es-

cola das crianças durante os dois anos da carreira da peça, sem sufoco.

Enfim, foram trinta espetáculos teatrais, dezenove filmes, dos quais *São Paulo S/A* é um clássico, ganhou muitos prêmios; *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias, também. Foram trinta novelas, além de teleteatros, de programas especiais e de seriados. O seriado *Mulher*, que faço atualmente, é o quarto. Fiz o *Alô, doçura!* que durou dez anos, com várias interrupções, mas durou. Fiz o seriado *Confissões de Penélope*, de Sérgio Jockyman, antes dele fiz *A de Amor*, de Lauro César Muniz, e agora *Mulher*. São mais de quarenta anos de teatro, cinema e televisão, às vezes, simultaneamente.

RCE: Nos anos 60, o teatro teve um papel muito importante enquanto espaço de discussão, de crítica social. Quero que você me fale mais sobre isso e me diga qual dos meios de comunicação exerce hoje papel semelhante àquele que o teatro exerceu naquela época?

Eva: A sua pergunta é muito abrangente e abre espaço para colocar a minha maneira de pensar sobre isso. O teatro é, e será sempre, o meio de comunicação essencial para a reflexão. Sou a favor de todos os tipos de teatro. Deve existir o teatro de entretenimento simplesmente, deve existir o teatro de chanchada, o teatro mais hermético, o teatro de grandes discussões políticas, contestatório. Pois o espaço do acontecimento teatral é o mais mágico de todos. Ele é o espaço de seres humanos se comunicando diretamente. Porque, por mais tecnologia, por mais que a informática se desenvolva, por mais que Gerald Thomas coloque fumaças, os *Peters Greenaways* e os *Spielbergs* usem efeitos especiais, nada substitui um ser humano dizendo um texto, que chegará a outros seres humanos e que

tocará as emoções das pessoas, que as fará se emocionar e refletir, se divertir, se encantar, se revoltar e saírem levando muita coisa para casa. Ou seja, o espaço básico deste tipo de acontecimento, da reflexão sobre qualquer discussão é o teatro. É o espaço cênico livre, digo isso porque pode ser inclusive o espaço cênico do teatro de rua. É a mágica da representação de um ser humano fazendo de conta que é outro ser humano, contando histórias, encantando outros seres humanos diretamente. Mas, hoje a televisão é o meio de comunicação de massa mais abrangente. Quando a TV chegou, foi muito combatida e continua sendo. Os intelectuais do livro, muitas vezes, dizem: "Desculpem, eu não tenho tempo, eu não vejo". Acho que eles perdem um pouquinho, eles deveriam arranjar meia hora por semana para ver televisão. Esse meio de comunicação é absolutamente fascinante.

A televisão veio para ficar, não adianta combatê-la, ela tem que ser usada, e bem usada por seres humanos pensantes. Quanto ao cinema, tenho fascínio por ele e, felizmente, está sendo retomado depois do desastre do governo Collor, sem falar no desastre da repressão e da ditadura toda. Estamos vendo uma luz grandinha no fim do túnel. Estou vendo que a produção cinematográfica nacional, que sempre foi da maior importância, já está se levantando novamente. Ambos, portanto, são um meio básico de comunicação, os quais não dispense: o cinema – a telona, e a televisão – a telinha.

RCE: Você fez *São Paulo S/A*, filme de Luís Sérgio Person, que é importantíssimo na história do cinema brasileiro. Gostaria que você falasse um pouco desse filme e da sua experiência com o cinema.

Eva: O primeiro filme que fiz chamava-se *O homem dos papagaios*, dirigido por Armando Couto, com Procópio Ferreira, Leite Velozo e Hélio Souto. Foi tudo simultâneo, o Teatro de Arena, o cinema e a televisão, tudo em 1953, quando pedi demissão do *Balé Quarto Centenário*. Quando terminamos as filmagens de *O homem dos papagaios*, o diretor e o produtor, com muito jeitinho, vieram me explicar que eles tinham que me dublar. “Mas por quê?”, perguntei. Eles me disseram: “Vamos mostrar os copioses para você”. Quando vi a minha figura e me ouvi falando, dei muita risada. Hoje em dia quando vejo algumas *estrelinhas* novas falando na televisão, lembro-me disso. Esse acontecimento, para mim, foi ótimo, porque fui imediatamente trabalhar a voz e no segundo filme não fui mais dublada. Nunca mais deixei de trabalhar a voz, que é um instrumento importantíssimo do ator. Depois tive a oportunidade de fazer, na Multifilmes, *O craque*, com direção de José Carlos Burle, é um filme sobre futebol. Tive contato com a Atlântica, com a história do cinema de chanchadas, travei conhecimento com esse tipo de filme, contracenei com Marlene, com Luís Delfino, ganhei muitos prêmios e ninguém teve que me dublar, foi o meu segundo filme. No cinema, ator dublado não concorre a prêmios. O terceiro filme foi *A sogra*, de Armando Couto, do mesmo estilo que *O homem dos papagaios*, com Procópio Ferreira também e, como foi do mesmo estilo, não chegou a me acrescentar muitas coisas. O quarto filme foi *Chico Viola não morreu*, filmamos no Rio de Janeiro e, para mim, foi uma aventura fantástica. Só tinha ido ao Rio uma vez, aos 15 anos, quando saí com a professora do balé, num navio, em turnê, dançando em todas as capitais, nos teatros monumentos do Brasil inteiro. Hoje todos esses teatros estão



Eva Wilma como Altiva, personagem da novela *A indomada*.

restaurados: o Santa Rosa, de João Pessoa, que é inteirinho de pinho de riga, está restaurado e provavelmente é o mais lindo de todos; o José de Alencar, de Fortaleza, inteiramente restaurado, maravilhoso. Felizmente, também o Arthur Azevedo de São Luís de Maranhão, totalmente restaurado. O Teatro Amazonas, em Manaus, e o Teatro São Pedro, de Porto Alegre, totalmente restaurados, graças à luta de dona Eva Sofer. Foi uma fase bonita. Então, as filmagens de *Chico Viola*, no Rio de Janeiro, foram uma experiência muito interessante. Este filme foi uma co-produção da Atlântica com uma empresa argentina, o produtor era o Carlos Manga e o diretor era o argentino Roman Vignolli Barreto. Meu personagem tinha uma boa dose de dramaticidade e acho que consegui fazê-lo bem. Já estava melhor preparada como atriz e, com *Chico Viola*, ganhei o prêmio Saci e também alguns outros prêmios. Depois disso, participei de outros dois filmes que são significativos para mim: *A ilha*, de Walter Hugo Khoury, que me deu também uma experiência fantástica. Aprendi coisas muito interessantes com o Khoury, ele é um esteta, principalmente da figura feminina. O outro filme foi *Cidade ameaçada*, do Roberto Farias. A personagem que interpretei e o

próprio filme exigiram muito mais de mim. O Roberto filmou a história verídica de um bandido apelidado de Promessinha e que no filme se chamava Passarinho. E eu era a mulher desse personagem, interpretado por Reginaldo Farias. A direção do Roberto foi, para mim, um aprendizado altamente prazeroso no campo do cinema. Nós filmamos muitas noites com chuva, eram cenas dramáticas; filmamos em um plantão de polícia, de madrugada, no plantão médico, filmamos na penitenciária, lá dentro mesmo. Eram cenas fortes, consistentes e com esse filme viajei para a Europa pela segunda vez. A primeira vez tinha ido a Londres. Nessa segunda viagem, fomos representar o Brasil na Semana do Cinema Brasileiro, em Roma, com o filme *Cidade ameaçada*, e também no Festival de Cinema Latino-Americano de Santa Margarida Ligori, na Itália. Este voo foi cheio de cineastas e jamais esquecerei a figura do Almeida Salles, completamente dopado de medo de pisar no avião. Ele tinha pavor de avião, então, além de calmantes, foi um ótimo pretexto para ele esvaziar brindes e brindes de champanhe. O avião inteiro era do grupo que foi para a Semana do Cinema Brasileiro, em Roma. Foram momentos absolutamente inesquecíveis para mim, porque, além do Festival de Santa Margarida, tive o prazer de conhecer toda aquela Costa da Itália, ver outros filmes. Em Roma, nós visitamos os estúdios da *Cinecittá*. Tive o privilégio de fazer um pouco de boêmia, depois da projeção de nosso filme, junto com Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl e Luís Sérgio Person, que estavam cursando cinema em Roma.

O filme seguinte foi *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person. Quando ele propôs esse filme, me entreguei de corpo e alma ao trabalho. Era um filme que, para mim como atriz, tinha duas grandes cenas e acho que

consegui fazê-las bem. Ou seja, dentre as muitas cenas das quais participava, avaliei que havia duas que significavam grandes momentos do filme e, se eu não fizesse aquelas duas até o fundo da minha alma, não faria o trabalho do jeito que queria fazer. O resultado parece que foi bom, pois uma delas se transformou na abertura do filme. Fiz o desenho da personagem na minha cabeça, e isso bateu com a sintonia do Person. Acho que no cinema quem mais realiza é realmente o diretor, o *maestro* da obra. Parto sempre do ponto em que o texto é uma *partitura*, o diretor é um *maestro* e os atores são os *instrumentos*. O cinema pertence mais ao *maestro* e a minha sintonia com o Person foi total. Sintonizei perfeitamente também com o iluminador Ricardo Aronovich, que agora está famoso, um argentino que ficou na Europa. Ele está na *crista da onda*, é um grande artista, um grande iluminador e um grande diretor de fotografia. Para mim esse tripé é muito importante: o entrosamento do ator, com o diretor e com o diretor de fotografia.

O último filme que fiz, e já faz algum tempo, foi *Feliz ano velho*, roteiro e direção de Roberto Gervitz. Nele tive apenas uma participação importante, mas pequena: interpretei a mãe do herói da história. Meu personagem tinha um monólogo que me deu a chance de colocar a minha alma, porque era um desabafo de todos nós. Interpretava o papel de Eunice Paiva, a mãe do Marcelo Paiva, que fazia um depoimento durante um Congresso da Anistia, em pleno momento da repressão.

Era um texto maravilhoso do Marcelo, não sei até que ponto ele pegou o próprio depoimento da mãe, não sei até que ponto o

roteirista trabalhou o texto, mas me entreguei de corpo e alma inteiros, porque era um texto que falava de tudo o que nós passamos. Falava essencialmente do medo e da impotência de todos aqueles que tinham consciência das atrocidades cometidas pelo regime. Gostaria também de citar *Asa Branca, um sonho brasileiro*, anterior ao *Feliz ano velho*, dirigido por Djalma Limonje Batista e no qual ele presta uma homenagem póstuma ao seu irmão. José Possi Neto ajudou na direção de atores e coreografia, foi muito bonito. Além de tudo, tive a oportunidade de contracenar com a minha filha, que estudava na ECA, e que estava se encaminhando para o cinema. Ela queria experienciar o lado do ator no cinema, então interpretou a personagem da noiva do herói e eu seria a sogra dela. Nós contracenamos. Foi um filme bonito, falava muito de futebol, assim como *O craque*. Como se vê, tive a oportunidade de fazer dois filmes sobre futebol, um em 1954 e outro em 1985.

RCE: E a sua experiência com *Alô, doçura!*? Durante dez anos você protagonizou esse seriado. A que você atribui tanto sucesso, que importância você acha que teve esse programa para a consolidação de uma teledramaturgia brasileira?

Eva: Foi o primeiro seriado da TV. Naquela época ainda não se fazia novela, se fazia teleteatro ao vivo e ele começou ao vivo também. Foi o precursor do seriado e, portanto, o precursor da teledramaturgia que se encaminharia para a telenovela. O grande segredo do sucesso de *Alô, doçura!* além do talento do criador da idéia, Otávio Gabus Mendes, pai do Cassiano, talentosíssimo diretor Cassiano Gabus Mendes, que redigia, dirigia, ensaiava e criava também os efeitos da música, os efeitos sonoros, o



Na primeira parte de *O rei do gado*, Eva Wilma interpretou Marieta Berdinazzi.

grande segredo era a existência sempre de personagens diferentes, isso não cansava o público. Apesar de os personagens serem diferentes, eram sempre interpretados pelos mesmos atores e o público foi adquirindo uma certa empatia por nós. Quando o programa começou não era o John Herbert que fazia, era o Mário Sérgio, um ator de cinema bastante conhecido, infelizmente precocemente falecido. Mas ele está na história do nosso cinema com uma filmografia importante. Com ele aprendi bastante, ele tinha a gentileza de decorar textos, à tarde, em minha casa. Nós precisávamos estudar juntos. O Cassiano era extremamente exigente, detalhista; era necessário muita precisão nos cortes, pois o programa era ao vivo, e tinha efeito interessantíssimo de hu-

mor. Esses eram os motivos do grande sucesso. Quando o Mário Sérgio teve que viajar para fora do país, o Cassiano convidou John Herbert. O John Herbert já costumava freqüentar os estúdios, porque nós estávamos começando a namorar. Quando o público descobriu que os dois atores eram namorados, depois ficaram noivos e, ainda por cima, se casaram e o programa continuava no ar, isso se tornou um atrativo a mais. As histórias também eram muito engraçadas. Ele foi precursor do seriado, porque passou a ser feito duas vezes por semana. Uma vez por semana fazia no Rio e outra, ao vivo, em São Paulo. Toda a semana fazíamos a ponte-aérea e eu estava grávida do meu filho, isso em 1958. Era a típica vida de malabarista do ator brasileiro que quer sobreviver de sua profissão.

RCE: Quando você começou a fazer telenovela? Queria que você contasse como foi esse tipo de trabalho nos anos 70 e como é hoje. E se é possível se analisar e classificar a telenovela por períodos, por décadas?

Eva: Acho que cada autor tem um estilo e são estilos muito, muito pessoais. O estilo de Aguinaldo Silva e de Ricardo Linhares, por exemplo, pode ser analisado na novela que estão assinando, *Meu bem querer*. Nesta novela a brincadeira nordestina com romance, com vítima, com ironia fala de um pedaço desse Brasil tão diversificado. Não sei se é possível codificar por décadas, acho que é possível codificar por estilo de autores, muito mais do que pela história da década.

Tenho um conceito muito pessoal sobre novela. Quando fiz um grande sucesso em novela com a primeira versão de *Mulheres de areia*, fui descansar na casa de uma prima, e o filhinho dela de quatro ou cinco anos de idade, no terceiro dia de mi-

nha estadia, depois de ficar me olhando estarecido, se atreveu a perguntar para a mãe: “Mas, mamãe, você não falou para mim que o Batman não existe? Como é que ela existe?”. Ou seja, para ele eu era Batman.

A novela vem evidentemente dos folhetins de Dostoiévski e continua sendo uma mistura de conto de fada com os grandes romances que atravessam gerações; gosto de citar *Vinhas da ira*, de John Steinbeck, e as obras de Graciliano Ramos – que maravilha seria se alguém adaptasse Graciliano para novela. Uma mistura, portanto, de conto de fada, com grande romance e história em quadrinhos. E com o estilo de cada autor, e um estilo muito definido, como por exemplo o Sílvio de Abreu, que tem um estilo muito próprio. Acho que é, digamos assim, quase uma concepção. Sempre me queixo de que novela não tem quase direção. Se o diretor geral sintonizar – porque tem aquela coisa terrível da hiper, superprodução – com o estilo de concepção do autor, e se o autor tem talento, estamos feitos. Codificaria por aí, e não pelas décadas.

RCE: Com relação à produção, você estava dizendo da superprodução de hoje, como era isso nos anos 70? E o trabalho do ator?

Eva: A dramaturgia se salvava sempre. Tudo tinha que ser muito mais simples, o cenário, por exemplo, era mais criativo. Num cantinho, digamos assim, criando a parede, criando a mesa, criando com a iluminação, fazia-se o ambiente para uma grande cena. E uma grande cena era o que ela era dramaturgicamente. Hoje em dia, muitas vezes a suntuosidade e o número de cenários parece substituir em importância a dramaturgia. Isso vem em detrimento da qualidade. Porque a novela é antes de mais nada dramaturgia. Perde também, porque o

produtor joga um número de cenas no computador e diz que têm que ser feitas. Não dá tempo para nada, muitas vezes os atores não estão nem se olhando e muitas, muitas vezes, não foram poucas, as cenas se passam com o diretor aos berros. A pressa é tanta, os teipes que têm que ser feitos por semana são tantos, que costumo dizer que é um varejão... Você sabe o que é um varejão? Aquilo que você vê na Praça da Sé, com os camelôs, digamos assim. Varejão do ponto de vista de interpretação. Os atores mais jovens saem prejudicados, só se saem bem aqueles que se agarram nos atores mais experientes. Essa velocidade se dá pela suntuosidade do cenário e pelo monopólio da emissora. Não tem mercado de trabalho, então o autor acaba escalando quarenta personagens, o que dá para entender, pois ele quer colocar esse pessoal para trabalhar. Viu o que está acontecendo? O *SBT* está despedindo todo mundo. Uma emissora que ganhou uma concessão que jamais deveria ter ganho, porque ela não tem um homem de comunicações, é um homem do baú da felicidade, é outra coisa, e agora isso está ficando claro. A outra emissora, a *Bandeirantes*, está tentando e nós não sabemos se vai conseguir. Não tem mercado, é muito cruel, e a televisão é a única vitrine que o ator tem para mostrar o seu trabalho e dá pelo menos seis meses de salário, mesmo que seja pequeno.

RCE: Bom, falando mais uma vez de telenovela, qual é a relação que se pode estabelecer entre a telenovela e a agenda temática da sociedade?

Eva: Isso depende da concepção do autor. Essa relação com a realidade acontece em novelas de Lauro César Muniz, autor que gosta de discutir questões sociais e políticas, e sabe fazer um grande romance,

como já fez várias vezes, *O casarão* e *Roda de fogo*, por exemplo. Nestas novelas, além de ele discutir questões políticas, pôde repassar um pedaço de nossa História, na medida em que, naquele momento, houve abertura para isso. Ele gosta também de trabalhar com assuntos da atualidade e a novela permite isso, porque é uma obra aberta. Mas é o estilo particular dele. O Manuel Carlos tem um outro estilo, ele é mais romântico. Sílvia de Abreu é um autor, no meu entender, gênio do humor. Ele tem a preocupação de colocar o humor e a brincadeira nos seus textos, dando destaque ao entretenimento. Para mim a novela é um romance, misturado com conto de fada e com história em quadrinhos. Tem que prender o telespectador, o público tem que ficar aguardando o próximo capítulo, como no folhetim. É isso. Agora depende do estilo de cada autor. Acho que é muito raro e muito difícil um autor poder colocar a crítica social no texto. Talvez a melhor maneira de se fazer isso seja brincando, como se vê nos programas de humor em que a crítica social e política aparecem com muita competência.

RCE: O seriado *Mulher* que você faz atualmente trata de temas relativos às preocupações das mulheres. Que paralelo se pode traçar entre os temas propostos por *Mulher* e os temas abordados, no final dos anos 70, pelo seriado *Malu Mulher*? Você acha que a mulher brasileira mudou nesse período?

Eva: Lógico que a mulher brasileira evoluiu de lá para cá, evidente. E vamos continuar evoluindo, ainda temos muitas conquistas a fazer. De *Malu Mulher* para cá são quase 20 anos de evolução, muitas mudanças aconteceram. E essas mudanças podem ser sentidas e vistas nos temas

abordados pela série *Mulher*. Mas, em relação à programação que dialoga com os avanços da sociedade, acho que vale a pena discutir nesse contexto, acima de tudo, a disputa pela audiência na TV aberta. Estamos vivendo nos últimos um ano e meio, talvez dois anos, uma verdadeira guerra para ver que emissora rebaixa mais o nível de sua programação. Chegamos ao ponto de se levantar até a discussão sobre se a sociedade deveria ou não retomar uma certa censura ou, pelo menos, algum tipo de protesto contra isso. Como é que nós vamos proibir alguém de ligar o botão em determinado horário?, vai ficar um inferno a casa das pessoas. Por isso, acho que *Mulher* representa o contrário: é um programa que levantou o nível. Foi uma grande ousadia de uma empresa de televisão, que é uma das maiores empresas de comunicação do mundo, mesmo sendo um monopólio, entrar na guerra ousando levantar o nível. Acho que é essa a grande importância de *Mulher*.

Queria até dizer que, desde que comecei a trabalhar, tento compreender a televisão, ou seja, desde 1953 penso que a TV aberta subestima a inteligência do público. Porque o público pode ser subnutrido, tudo aquilo que nós sabemos, mas burro ele não é. Subestima-se mesmo e nivela-se por baixo. Acho que o grande papel do ator e ao qual sempre me propus, embora não queira que pareça pretensioso de minha parte, é de sempre lutar dentro da televisão para a melhoria da qualidade da programação. Durante toda a minha carreira na televisão lutei para isso, e acho que contribuí para elevar o seu nível.

O programa *Mulher* tem um grande alcance no país, maior do se possa imagi-

nar, de ajuda à mulher no Brasil inteiro. Mesmo nos rincões mais distantes, onde nem há posto de saúde público, já imaginou os problemas para os quais se pode alertar e prevenir, a partir dos temas dramatizados em *Mulher*? Aliás, aqui mesmo, acabei de ir ao lançamento do livro de minha amiga Leilah Assunção, aliás um livro fascinante. É um livro dos bilhetes dela para a filha adolescente. E essa jovem me disse coisas importantes sobre o programa, o qual ela não perde e que tenho ouvido também de outras jovens de 14, 15 anos, filhas de amigas minhas. Elas estão empenhadas em perceber, em aprender; acho que é um programa que presta um serviço muito grande, sim.

RCE: Como você pensa a relação dos meios de comunicação, principalmente a televisão, com o conjunto da sociedade, ou seja, com a cultura, com a política e o direito à cidadania?

Eva: É o meio de comunicação mais importante para contribuir com isso.

RCE: Você acha que é possível aprender com a televisão?

Eva: Acho sim. É possível, lentamente, junto com a política, a partir de alguma eficiência por parte dos homens que estão no poder, ao acionarem mecanismos para ajudar o público a separar melhor o joio do trigo, propiciando-lhe mais interesse por programações da *TV Cultura* e da *TV Futura*, por exemplo. A *TV Futura* já tem, comprovadamente, um serviço prestado da maior importância. Mas na TV aberta é complicadíssimo, ela está voltada mais para o entretenimento do que para cumprir essas funções. Mas interfere. De certa maneira está sempre interferindo, até subliminarmente. Interfere melhor ainda nos programas de humor, quando eles criticam situações sociais e políticas.

RCE: Você acha que há expectativa de trabalho para o ator na televisão aberta, diante do crescimento da televisão por assinatura?

Eva: A oportunidade de o artista trabalhar na televisão não depende só da televisão aberta, depende muito mais das medidas que os homens de poder podem tomar. Como por exemplo: já foi discutida a obrigatoriedade da programação ao vivo, isso está na Constituição de 1988, e nunca foi colocado em prática. Então, é preciso que a televisão aberta de todas as empresas de comunicação desenvolvam o trabalho de teledramaturgia, por exemplo, acreditem e invistam, mas elas também precisam do apoio dos homens do poder para isso.

RCE: As TVs regionais deveriam tentar?

Eva: Exatamente, pois temos uma cultura bastante diversificada e talentos importantes, talentos reconhecidos e premiados até na Europa. Através da televisão, eles deveriam ser conhecidos e prestigiados no Brasil inteiro. Acho que esses muitos *brasis* teriam que se unir. Mas sobre a questão regional e os problemas do Brasil, tenho também uma opinião muito minha, parece utópica, mas vou mantê-la. Vou morrer acreditando nas utopias, não tenho muitas esperanças de solução para o nosso país, apesar de ser sempre otimista. Tenho uma convicção de que um país do tamanho do nosso teria que ser transformado, não sei de que maneira, ouvi dizer que a única maneira seria com a revolução, mas para mim teria que ser transformado em confederações autônomas. Os latifundiários todos ficariam na sua região e se matariam uns aos outros e ponto final, entendeu? O problema seria só deles. Nós teríamos que deixar talvez, em Brasília, um grupo de cidadãos



Nelson de Rago/Divulgação Rede Globo

Como a Dra. Marta, no seriado *Mulher*, Eva Wilma inspira confiança e acredita estar ajudando a elevar o nível de qualidade da programação de TV.

eminentes, só como coordenadores. Acredito que esta seria a solução para o país. Aí, sim, cada região se resolveria e o povo poderia cobrar, e cobrariam mesmo.

RCE: O que você pensa da produção da teledramaturgia do Brasil em relação à produção estrangeira, principalmente a norte-americana?

Eva: Sempre achei que a gente compra o lixo do mundo, aquilo que já rendeu e que já deu tudo que tinha para dar. É o lixo do mundo! Portanto, quando tentamos vender algo para fora é uma atitude revolucionária.

O grande problema do cinema brasileiro está com os exibidores, porque fica de graça exibir o lixo do mundo. Penso que a exibição devia ser regulamentada pelos homens do governo. Assim como deveriam ser regulamentados por faixa etária os filmes violentos e cada vez mais violentos, que se vê na TV e também no cinema.

RCE: Quais são os seus projetos para o futuro?

Eva: Tenho muitos... *Mulher* deverá seguir em frente. Já tive uma reunião e *Mulher* deve recomeçar as gravações para 99. Deverei quebrar uma promessa, que já tinha feito a mim mesma: nunca mais fazer simultaneamente o trabalho de televisão com o trabalho de teatro. Mas, deverei estreitar um trabalho teatral em São Paulo, ainda no primeiro semestre. Tenho projeto de continuar evoluindo como atriz e é por isso que quebrei minha promessa. Chega um certo tempo em que sinto que, se fico só sendo cortada no *close* e falando baixinho, paro de evoluir. Tem aí um autor que eu pre-

ciso destrinçar e tentar fazê-lo no teatro, o que poderá me ajudar a continuar evoluindo como atriz. Devo continuar sendo uma *matriarcona* meio *coruja*, adoro meu ninho, meus filhos, enteados, netos, integrar a família toda. Devo continuar sendo uma avó sirigaita, assim, bem alegre com meus netos, pegando o lado lúdico do ator, é tão bom recordar isso! Espero o nosso trabalho com saúde. E espero continuar essa fase que adoro chamar de adolescência da *evellescência*, aproveitando-a como a melhor idade. Espero também que apareça algum convite para cinema, mais ou menos parecido com que a Fernanda Montenegro fez em *Central do Brasil*, quem sabe... por aí...

Resumo: Entrevista com Eva Wilma trata da trajetória profissional dessa atriz que, desde a década de 50, trabalha no teatro, no cinema e na televisão. Eva Wilma trabalhou ao lado de José Renato, fundador do *Teatro de Arena*; ao lado de Cassiano Gabus Mendes, em *Alô, doçura!*, primeiro seriado da TV brasileira, pela TV Tupi, que, ao longo de seus dez anos, se tornou um dos precursores de nossa teledramaturgia. No cinema, ganhou muitos prêmios em trabalhos importantes como: *Chico Viola não morreu*, *São Paulo S/A*, *Cidade ameaçada*, entre outros. Como artista e como cidadã, tem clareza do papel importante que jogam os meios de comunicação na conquista do direito à cidadania e fala sobre a necessidade de a TV aberta encarar o desafio da disputa pela audiência, melhorando a qualidade da programação, a exemplo do que significa o seu novo seriado *Mulher* para o público jovem e feminino.

Palavras-chave: Eva Wilma, atriz, televisão, cinema, teatro

Abstract: This interview with Eva Wilma deals with this actress' professional trajectory. Since the 50's, Eva Wilma has worked in the theatre, cinema and television. The actress worked alongside José Renato, founder of the *Teatro de Arena*; Cassiano Gabus Mendes, in *Alô, doçura!*, the first series for the Brazilian TV, aired by TV Tupi, which throughout the ten years it was on the air, became one of the precursors of our teledramaturgy. In the cinema, she was awarded many prizes for her performances in important work, such as in: *Chico Viola não morreu*, *São Paulo S/A*, *Cidade ameaçada*, among others. As an artist and as a citizen, she is well aware of the important role the means of mass communication have in the right to citizenship. In the article she talks about the need for open TV to face the challenge in the dispute for audience, improving the quality of the programming, an example of which is her new series, called *Mulher* (Woman) for the young and female public.

Key words: Eva Wilma, actress, television, cinema, theatre