
EM CENA: VERSATILIDADE E BOM HUMOR



José Wilker dá mostras de sua sólida formação e experiência, atuando no teatro, cinema e televisão

*José Wilker, ator de teatro, cinema e televisão. Atuou em filmes de sucesso como: **Bye bye Brasil, Dona Flor e seus dois maridos, Xica da Silva** e, mais recentemente, em **Guerra de Canudos, Pequeno dicionário amoroso**, entre outros. Na televisão suas personagens, em novelas como **Gabriela, Roque Santeiro, Corpo Santo, Fera ferida** e **A próxima vítima**, são antológicas. Ainda na TV dirige o humorístico **Sai de baixo**. Iniciou no teatro, na década de 60, em Recife, no Movimento de Cultura Popular. Já no Rio de Janeiro atuou em peças clássicas como **Ópera dos três vinténs, O arquiteto e o Imperador da Assíria, O Rei da vela** e dedicou-se, também, à direção de peças como **Odeio Hamlet, A morte e a donzela, Mephisto, Querida mamãe**. Com uma coluna fixa no **Jornal do Brasil**, escreve, semanalmente, crônicas. Publicou recentemente uma compilação delas no livro: **Como deixar um relógio emocionado**.*

Revista Comunicação & Educação: *Você, além de ator de televisão, cinema e teatro, também desenvolve outras atividades, tais como direção e produção. Como você começou? Fale de seus primeiros trabalhos.*

José Wilker: Eu comecei fazendo teatro – coloco nessa ordem: teatro, cinema e televisão – num grupo que desconhecia o que fosse teatro e que tinha se organizado para fazer um tipo de atividade que era desconhecida para o teatro, pelo menos entre nós. Trabalhávamos em Recife numa organização do Estado, que se chamava **Movimento de Cultura Popular**, que, originalmente, iria usar o teatro como suporte para a alfabetização de adultos. Auxiliávamos no processo de alfabetização e também no de politização, porque não se dissociava o ensinar a ler da formação de uma visão de mundo. Para isso não havia dramaturgia, não havia nenhuma escola. Nós tivemos que inventar e produzir textos, direção, interpretação, cenografia, figurino. Isso resultou, também, numa formação bem di-

Por:
Roseli Fígaro

ferenciada da formação padrão para atores e para o pessoal de teatro no geral.

Desde que comecei a trabalhar como ator, comecei também a trabalhar como autor, como produtor, como diretor, como cenógrafo, como iluminador e como figurinista.

Quer dizer, o teatro nunca foi uma atividade na qual eu exercesse especificamente uma única função, mas foi um aprendizado no qual eu exercia inúmeras atividades e, para mim, teatro era o exercício de várias funções.

RCE: *Esse Movimento de Cultura Popular estava ligado de alguma forma ao movimento de alfabetização vinculado ao Paulo Freire?*

Wilker: O MCP era uma organização que reunia as mais variadas tendências políticas, filosóficas dos anos 60, em Recife. Havia no MCP departamentos que iam desde alfabetização até teatro, passando por cinema, festas populares, praças de cultura e assim por diante. O Paulo Freire participava desse movimento. Talvez o MCP tenha surgido a partir da idéia do Paulo Freire, associada a uma idéia do Arraes, trazida da China ou de Cuba. Na verdade é uma experiência antiga. Uma experiência da Revolução Russa, começa com os Trens de Cultura de Maiakóvski e assim por diante. Nós pegamos isso e trouxemos para o Brasil dos anos 60.

RCE: *Esse movimento teve que re-flexo ou ligação com o movimento teatral que se desenvolvia, no mesmo período, em São Paulo e no Rio de Janeiro, com o Arena e com o Opinião?*

Wilker: O **Opinião** é posterior aos MCP's e CPC's – Centros Populares de Cultura. O **Opinião** é resultado direto do amadurecimento do CPC da UNE. Nós, inclusive, chegamos a ter sérias divergências com o **Arena** e com o CPC da UNE, porque para nós, nós éramos radicais e o CPC era sectário. Não tínhamos, por exemplo, nenhuma preocupação em encenar Dom Marcos Barbosa, no Natal, ou encenar Guerel Hold, ou encenar a **Paixão de Cristo** e o **Paga não paga**, de Augusto Boal, ou a **Revolução na América do Sul**, também do Boal, ou **O alto dos 99%**, do CPC da UNE e assim por diante. Não é que havíamos discutido e nos aprofundado sobre o assunto, mas é que, com o tempo, começamos a gostar mais de fazer teatro do que de fazer política e o CPC gostava mais de política que de teatro. Tínhamos nossas divergências porque era inconcebível para o CPC da UNE encenar Dom Marcos Barbosa, o **Auto de Natal**. Para nós, até politicamente, fazia sentido, pois achávamos que podíamos apresentar para as pessoas qualquer tipo de teatro, desde que com o mínimo de qualidade estética.

A mensagem eventualmente política seria melhor apreendida se bem trabalhada esteticamente. Não

bastava dizer abaixo isso, abaixo aquilo, era preciso que isso viesse de forma agradável. Íamos fazer teatro no porto, para os estivadores; e se quiséssemos atrair as atenções deles, precisávamos, primeiro, ganhar as putas; e elas estavam pouco ligando para o imperialismo ianque ou para a reforma agrária. Tinham, no entanto, uma formação religiosa, o que tornava atraente, para elas, o **Auto de Natal**; e assim os estivadores vinham junto, portanto, a eficiência política seria, eventualmente, maior.

RCE: *Como se deu sua vinda para o Rio de Janeiro e o desenrolar de sua carreira?*

Wilker: Eu vim para o Rio em 1963 fazer um curso de cinema. Um curso que todo mundo fez: Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, João Bittencourt, Joaquim Pedro, Néelson Xavier. Durou quase um ano. A intenção era adquirir uma base de formação, para voltar e instalar, em Recife, um setor do MCP dirigido para o cinema. Voltei, chegamos até a fazer dois documentários que, infelizmente, sumiram num incêndio aqui no Rio, quando eles estavam sendo processados. O incêndio destruiu o laboratório e os filmes. O primeiro projeto longa-metragem estava sendo rodado em associação com o pessoal da UNE, era **Cabra marcado para morrer**¹, do Coutinho, quando foi interrompi-

do pelo Golpe de 64. Também foi interrompido o MCP, ou melhor, foi fisicamente liquidado. Daí vim para o Rio, não tinha mais o que fazer em Recife. Vim porque achava que aqui iria encontrar as pessoas com quem convivi durante um ano. Quando cheguei descobri que aquele pessoal estava fugido ou preso, quer dizer, tão fugido quanto eu e mais preso do que eu. Tive, então, que encontrar uma forma de sobreviver aqui no Rio. Tentei algumas coisas, tipo trabalhar num banco, onde eu fiquei meio expediente; fazer pesquisa de mercado, fiquei dois ou três dias e fui demitido, porque eu mesmo preenchia as pesquisas. Finalmente, fiz uma peça de teatro chamada **Chão dos penitentes**, era sobre Juazeiro do Norte, onde nasci. Esse meu primeiro contato com o teatro, aqui no Rio, me decepcionou profundamente, porque, até então, acreditava num teatro cuja eficiência política podia comprovar, ou pelo menos achava que era comprovável. De repente, fazia teatro para uma platéia que pagava o ingresso e estava pouco ligando para aquilo que estava no palco. A peça não era essencial para ela; talvez o essencial fosse o ritual de ir ao teatro, mas não o conteúdo do espetáculo. Vivi uns três, quatro anos em crise até que finalmente resolvi deixar de ser ator. Para mim aquilo não fazia sentido. Fui estudar Sociologia na PUC-

1. **Cabra marcado para morrer**, direção de Eduardo Coutinho, filme que teve sua gravação interrompida pelo Golpe militar de 64 e todo seu material e pessoal apreendido. O diretor retoma o projeto em 1981 e narra o acontecido com aquelas pessoas.(N.E.)

RJ, até que um dia encontrei, na rua, o Rubens Corrêa, que me deu um texto para ler, apesar da minha relutância em fazer teatro. Mas, acabei lendo a peça, era **O arquiteto e o imperador da Assíria**, de Fernando Arrabal. Fiquei encantado.

Foi nesse período que descobri o encantamento pelo teatro. Descobri que ele é essencial, não pela sua eficiência política, mas pela sua eficiência para a alma; quer dizer, uma espécie de serviço social da emoção, uma ação em favor da emoção. Acho que ele é muito mais subversivo, muito mais encantador, muito mais eficiente por esse aspecto. A partir daí fiquei fazendo teatro.

peça **Hoje é dia de rock**. Foi no intervalo de um ano. Eu estava desempregado, recebi o enésimo convite da televisão e, finalmente, resolvi aceitar, para fazer uma novela chamada **Bandeira dois**, de Dias Gomes. Na época pensava em fazer uma novela e parar. Felizmente ou infelizmente, continuei na televisão até hoje.

RCE: *Que papel a telenovela teve em sua carreira?*

Wilker: Quando comecei a fazer televisão, fazia teatro havia dez anos e não tinha sequer conta bancária, não tinha nenhuma identidade civil. Precisava alugar apartamento em nome de terceiros, porque, quando falava que eu era ator, ninguém me alugava nada. Dois dias depois de estreiar na televisão, tinha uma conta bancária e era uma pessoa reconhecida nacionalmente. Minha primeira reação foi me sentir o dono do mundo, achar que podia tudo. E isso durou aí uns dez meses, um ano. Fiquei com uma sensação de super-poder, de impunidade, de grandeza, uma bobagem monumental. Depois fui me aquietando, até porque tive a sorte de, logo em seguida, ter feito muito cinema, de qualidade e de sucesso, não por minha presença, evidentemente. Digo de qualidade porque tinha num extremo **Os Inconfidentes**, de Joaquim Pedro; e quatro anos depois, no outro extremo, **Dona Flor e seus dois maridos**, de Bruno Barreto. Neste período, também fiz teatro e ganhei muitos prêmios.



Em 1995 José Wilker interpreta Marcelo, na novela **A próxima vítima**

RCE: *O trabalho na televisão apareceu quando para você?*

Wilker: Televisão comecei a fazer por volta de 1971, justamente no intervalo entre **O arquiteto**, de Arrabal, **A mãe**, de Vit Levit, e a expectativa de fazer um outro espetáculo no Teatro Ipanema que era a

RCE: *Em 1976 você dividia as atenções dos telespectadores com Suzana Vieira na novela Anjo mau, de Cassiano Gabus Mendes, no papel do milionário Rodrigo. O que ficou daquele período da telenovela? Você acha que a telenovela mudou nesses 20 anos?*

Wilker: Olha, nem sei se a telenovela deve mudar, se é o caso de mudar. Acho que a telenovela é um fenômeno absolutamente latino e latino-americano. É uma coisa tão próxima do temperamento da gente. Ela começou no rádio nos anos 40 e são 50 e tantos anos de existência.

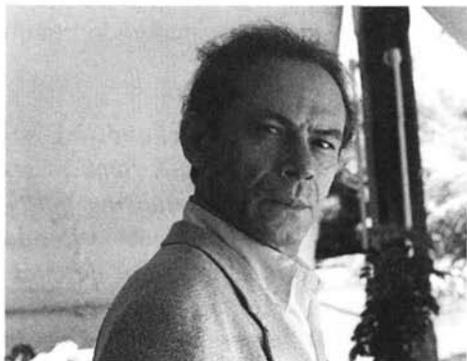
Quando comecei a fazer novela, diziam que a novela era um gênero em extinção. Já se passaram aí 25 anos e ela continua acabando, e não acaba. Claro que a novela mudou a forma de ver os conflitos, a forma de narrar visualmente as histórias. Hoje se tem um aparato técnico muito mais desenvolvido do que se tinha na década de 70.

Mas o chamado *plot*, quer dizer, o centro da trama, o que é atraente para as multidões, não se alterou minimamente de lá para cá. A novela adquiriu a força que tem hoje no Brasil, mesclando o melodrama com denúncias, às vezes de leve, às vezes pesadamente e, até hoje, é essa mesma história: a mistura de melodrama, *de quem come quem no fim*, com uma ou outra denúncia de caráter social, de forma mais ou menos explícita. Isso está

em todas as novelas, de **Gabriela ao Rei do gado**, passando por **Anjo mau**, pelo **Estúpido cupido**, **Verão vermelho**, **Selva de pedra** e assim por diante. Não consigo ver grandes alterações, além das alterações técnicas. A narrativa hoje é vista por uma ótica mais elaborada. O corte é diferente, a cenografia, o figurino, talvez as formas de atuação mas, no fundo, continuamos contando o mesmo tipo de história.

RCE: *Você acha que contar o mesmo tipo de história de modos diferentes é uma das respostas para o sucesso da telenovela brasileira no mundo todo?*

Wilker: Acho que há poucas histórias, quer dizer, os franceses, sempre muito rigorosos, acham que há cerca de 200 situações dramáticas, não mais; os americanos já chegam a um pouco mais. No fundo, toda a dramaturgia, toda a ficção pergunta quem é o culpado, quem é o responsável.



José Wilker faz a personagem Sebastião Soccó na minissérie *O fim do mundo*

RCE: *O merchandising em telenovelas tem sido uma importante*

fonte de renda para as emissoras, que já há algum tempo trabalham também com o *merchandising* social. Qual sua opinião sobre esse assunto?

Wilker: Como fonte de renda é indiscutível que o *merchandising* é importantíssimo, o estranho é que essa importância não tenha sido, até hoje, transformada em qualidade.

A qualidade do nosso *merchandising* é, em geral, muito ruim. Acho que se é tão importante, pois dá um retorno financeiro significativo para a empresa, seria o caso de trabalhá-lo melhor. Seria o caso de não expor nem os autores e atores, nem o produto por eles conduzido a determinadas situações ridículas, que com frequência ocorrem.

A novidade, nesse campo, é a introdução de um *merchandising* descarado no **Sai de baixo**. Aí é descarado mesmo, não se está preocupado em ser sutil ou fingir que é sutil; é despudorado, assim acho atraente.

RCE: Além do *merchandising* comercial e social, nós também temos visto o *merchandising* político, por exemplo, na novela **Rei do gado**, que além de tratar da questão da terra, divulgou propostas do governo quanto às reformas da Constituição. Qual sua opinião sobre esse tipo de abordagem?

Wilker: Eu não chamo isso de *merchandising*. Esses temas já estão, de uma certa forma, introduzidos na dramaturgia do Benedito Rui Barbosa. Não sei que tipo de *briefing*² o Benedito recebe para fazer isso, mas é parte da história. Está bem próximo do tipo de escrita de Brecht, quando aquele autor colocava opiniões pessoais, ou opiniões ideológicas sobre como levar o mundo etc., e conseguia transformá-las em drama. Acho isso legal. Vi pouco a novela, mas do que vi, me pareceu bem enquadrado.

RCE: *Você acha que a novela tem poder de persuasão política?*

Wilker: Não, poder, com **P** maiúsculo, não. A televisão como um todo, no Brasil, desempenhou um papel contraditório. Na origem, ela adquiriu força, pois vivíamos sob a ditadura e o fascínio que o audiovisual exerce foi usado pela ditadura e muito bem.

Mas, paradoxalmente, a TV criou críticos da ditadura. Ela exibiu o pior e o melhor de tudo: do cinema, da música, da dramaturgia, do esporte e, mesmo seletiva no seu jornalismo, mesmo separando os fatos para noticiar e, portanto, exercendo uma censura frente aos fatos, ela acabou criando críticos.

A TV acabou criando um país razoavelmente integrado. O trabalho de integração nacional

2. Briefing — termo inglês usado para designar informações detalhadas sobre um determinado tema, projeto ou proposta de ação.

que a televisão fez é um trabalho sem preço, impagável. Não era esta a intenção, na origem, mas, paradoxalmente, resultou assim. Então ela tem poder, mas o poder que ela tem é um poder que lhe é outorgado pelo crítico, estou falando do telespectador.

Lembro-me da época em que não se noticiava o movimento pelas eleições diretas, existente nas ruas. Nesse momento a televisão se deu conta de que tudo o que ela informava passava por um enorme descrédito, pois o movimento das ruas, não era visto na tela. Então, ela teve que assumir a rua. Daí eu achar que este é um poder compartilhado. É paradoxal porque a televisão é uma propriedade privada de uma concessão pública. A concessão pública é outorgada em nosso nome.

RCE: *Voltando ao tema da telenovela. É evidente a diferença da telenovela brasileira para a soap-opera americana, e para as novelas mexicanas e venezuelanas. Você atribui isso à influência da linguagem do cinema sobre nossos diretores e autores?*

Wilker: Não, aqui é o contrário. A televisão americana surgiu num país com um cinema muito sólido, com um cinema reconhecidamente importante; e a televisão americana imitou o cinema, imitou a ponto de, até hoje, não se usar o vídeo; eles usam o *Betacam* (formato *broadcast* de gravação para vídeo), para fazer a *soap-opera* e para os

seriados americanos. Uma boa parte da produção de primeira linha americana é feita em 35mm e o formato da televisão americana é claramente inspirado no cinema. Aqui a televisão surgiu num país com cinema frágil, com um cinema que inclusive imitava o teatro e o rádio. A televisão surgiu imitando o teatro e o rádio. A dramaturgia da telenovela veio do rádio. Muitas novelas que a televisão exibiu foram exibidas anteriormente no rádio. Houve um acidente de percurso com a telenovela que foi o seguinte: no começo dos anos 70, a **Globo** importou umas cameretas para transmitir o Carnaval, eram as *globetes*, as câmeras japonesas portáteis *I-Kegami*. Quando acabou o Carnaval elas foram para a produção de novelas. Com isso, adquiriu-se uma agilidade de narrativa que com a câmera RCA, grandona, de torre, não era possível. As RCA's trabalhavam com três lentes, um trambolhão, para transportar era um sacrifício. De repente, tinha-se uma *camereta*, livre, uma *camereta* e um vídeo. Então, a telenovela adquiriu uma agilidade de narrativa visual muito grande.

O cinema perdeu imensos espaços nesse tempo todo para a televisão, porque ela ocupou inteiramente o espaço do melodrama. Ao cinema restou, durante um período, a pornochanchada, durante outro, o filme histórico, aqui e ali, a imitação do filme policial norte-americano.

Só muito recentemente nos demos conta de uma necessária associação da TV com o cinema, do cinema com a TV, para se tentar encontrar uma linguagem para o cinema brasileiro. A televisão em nosso país, ao contrário da televisão mundial que só inventou o videoclipe como linguagem, acabou por encontrar sua linguagem na tele-dramaturgia.



Em *Anjo de mim* fez Bianor.

RCE: *Essa sua paixão pelo cinema começou ainda em Juazeiro do Norte?*

Wilker: Ainda hoje estava escrevendo a minha coluna no **Jornal do Brasil** e me vieram à cabeça vários assuntos. Entre eles, um me fez parar: o cinema completou 100 anos em 1996, tem um passado muito recente e qual será o seu futuro? Comecei a lembrar, então, que a primeira vez que ouvi falar de cinema foi numa missa. Íamos à missa aos domingos, minha família ia em comitiva. Um dia ouço o padre falando de cinema, avisando do perigo que significava. Uma das frases – não era exatamente essa, mas é a que eu fixei como lem-

brança – é que era inadmissível aquela exibição de privacidades, de intimidades, num espaço onde se amontoavam centenas de pessoas no escuro, era preciso evitar esse contato. Evidente, ao acabar de pedir para não fazer, tudo o que se despertou foi uma vontade imensa de ver cinema, e nós íamos – eu, meus irmãos, primos – de ônibus de Juazeiro a Fortaleza para ver cinema. Desde o primeiro filme aquilo me fascinou, porque tinha o componente de ser uma coisa proibida e me colocou diante de uma janela para um mundo sem limites. Afora isso, era uma experiência coletiva, era uma experiência que se compartilhava. Quem tinha visto o mesmo filme era privilegiado, tínhamos um mundo que era conhecido e compartilhado. A minha preocupação hoje é se isso acabou, porque, cada vez mais, o cinema deixa de ser uma experiência compartilhada para ser uma experiência solitária.

As multidões não vão mais aos cinemas, as multidões vão às videolocadoras e alugam um filme a que cada um assiste isoladamente. As pessoas não se religam pelo cinema, se separam. É a evolução. Acho que o cinema acabou, começou uma outra coisa.

O século XXI promete uma outra coisa que não é mais o cinema, é um audiovisual estranhíssimo, é consumido na solidão. Mesmo assim, continua a me fascinar imensamente. Ainda que eu também me

veja trancado numa sala sozinho com 3.500 filmes, eles são uma janela fascinante para o mundo.

RCE: *Você me lembrou muito o personagem do carteiro, no filme **O carteiro e o poeta**.*

Wilker: Tenho um problema com **O carteiro e o poeta**³. Há uns quinze anos, uma escritora especialista em literatura latino-americana, me escapa o nome dela agora, trouxe uma peça chamada **Ardente paciência**, de um autor chamado Antônio Skarmeta, era linda a peça. Começamos a ensaiar. Éramos eu, o Paulo Gracindo, o Alexandre Marques e a Andréa Beltrão. Tivemos que parar, porque o Gracindo precisou fazer uma operação de catarata e não podia continuar. Meses depois a produtora suicidou-se e o Alexandre Marques morreu de AIDS. Daí eu tirei a peça da cabeça, me ficou assim como uma coisa maldita. Tempos depois estava em Nova Iorque e alguém me aconselhou a ver **Il postino**, baseado na peça de Skarmeta, o último filme do Mario Troisi, que morreu assim que acabou de filmar. Há alguma coisa com essa peça, ela é o Macbeth dos nossos dias. Macbeth é uma personagem que a tragédia acompanha pela vida afora. Acabei indo ver o filme, mas vi com o olhar meio nessas memórias. Então, acho que preciso revê-lo, porque muito do que

esse filme teria para me contar eu não percebi.

RCE: *Você já atuou em vários filmes, entre eles **Dona Flor e seus dois maridos**, **Bye bye Brasil**, **Xica da Silva**. Quais outros trabalhos no cinema foram importantes para você?*

Wilker: Sem dúvida alguma, **Os Inconfidentes**, de Joaquim Pedro, **O homem da capa preta**, de Sérgio Resende e, agora, **Guerra de Canudos**, de Sérgio Resende. De uma certa maneira, fiz mais filmes que me agradaram do que me desagradaram, e os que me desagradaram eu nego que fiz.

RCE: *Como foi trabalhar numa grande produção como **Guerra de Canudos**, tratando de uma temática tão forte?*

Wilker: Olha, acho que sou um pouco irresponsável, não me abalou absolutamente em nada. Primeiro, porque nunca tenho nenhuma expectativa de fazer nenhuma personagem; segundo, eu não acredito na possibilidade, na eventualidade de você se deixar tomar pela personagem; não acredito em um ator que fica tomado pela personagem ou coisa do tipo. Quando a Marisa Leão, produtora, mulher do Sérgio Resende, diretor, me falou da possibilidade, achei que valia a pena. Canudos é uma história que deve ser contada, o Brasil não conhece o Brasil, vamos mostrar.

3. Ver sobre o assunto: MOTTER, Maria Lourdes. *O carteiro e o poeta: a força da poesia*. Comunicação & Educação. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n.8, jan./abr., 1996. p.83-89.

Então o Sérgio me mandou o roteiro, li e fui para a Bahia. Lá ouvia as informações das mais disparatadas, vindas das mais diversas fontes, que iam desde: o Conselheiro falava muito baixo, até o Conselheiro falava muito alto; ele não olhava ninguém, ele só olhava nos olhos; uma disparidade fenomenal, mas como saber, ninguém estava lá! Esse tipo de figura me é muito familiar, nasci em Juazeiro do Norte, vi essas pessoas passando na frente da minha casa, quando eu era criança, e contei com essa memória. Finalmente, fui me entender com a personagem quando vesti o Conselheiro. Fiquei durante três horas fazendo uma maquiagem, a barba, o cabelo; fazendo a caracterização, vestido com uma roupa feita pela Beth Filipequi; e a maquiagem feita pelo Martim. Ou seja, tinha que fazer uma personagem que foi vestida pela Beth e maquiada pelo Martim, escrita pelo Sérgio Resende e, no entanto, era minha. A primeira vez que olhei no espelho me senti parecendo com uma bruxa. Quando vi a figuração, o povo que morava em Junco do Salitre – aleijado, cego, pessoas muito pobres, fingindo que eram pobres, fingindo que eram eles mesmos –, tive piedade, tive raiva, tive pena, tive ternura, tive saco cheio. Tinha o incômodo do calor, da barba, da roupa, e foi aquilo tudo que me fez fazer o Conselheiro. Não me preocupei se falava baixo, alto, se estava olhando no olho ou não, me preocupei

em passar para aquelas pessoas o meu incômodo.

RCE: *Como você vê, nessa retomada da produção cinematográfica nacional, os temas históricos? Tem Lamarca, Carlota Joaquina, O Guarani, O Cangaceiro e agora Guerra de Canudos.*

Wilker: O chamado renascimento do cinema brasileiro é o renascimento do cinema da América Latina. O mesmo surto de invenção e produção que ocorre no Brasil, ocorre na Argentina, ocorre em Cuba, ocorre na Venezuela, ocorre no Peru, ocorre no México, ocorre na Espanha, para pegar mais uma língua como a nossa. Há uma certa mobilização na França, na Itália.

O cinema latino é um cinema que está tentando emergir do massacre sofrido via cinema americano, cinema americano não, via cinema de Hollywood, cinema americano é outra história. Só que nós trabalhamos com poucos recursos e isso impõe uma inventividade muito grande para se chegar ao espectador.

Por outro lado, nesses países todos, o espaço do melodrama foi ocupado pela televisão e ela o tem contado muito bem. Para o filme sobra o espaço da história, o espaço da comédia de costumes, as áreas onde somos mais fortes. A par disso, o cinema é reduto da esquerda na América Latina, sempre foi, e a esquerda quer contar o país para o país, porque está claro que o co-

nhecimento da História é uma alavanca para alterações necessárias no futuro. De qualquer maneira, o renascimento do cinema também pode ser explicado pela alteração na economia dos países da América Latina. Era impossível pensar em cinema nos anos de inflação, porque a mentalidade dominante era aquela de fazer com o dinheiro, dinheiro, antes que ele acabasse. O cinema é uma coisa que é produzida hoje para, talvez, daqui um ano, fazer sucesso ou não. Acrescente a isso um fato bem terceiro-mundista: pois ninguém quer fazer nada nesses países, no Brasil principalmente, que não signifique um bom resultado amanhã. Quando se fala em planejar para cinco anos, dez anos, vinte anos, você não vai encontrar nenhum capitalista brasileiro que aceite isso. Eles sempre vão achar que é coisa de americano, coisa de europeu. Aqui, mesmo tendo havido uma alteração significativa com esse relativo controle da inflação, ainda está instalada a mentalidade *de quando é que sai o meu*, e tem que ser ontem. Ninguém está disposto a esperar cinco anos para ver o resultado. Mas, mesmo assim, está se plantando agora, e o cinema é uma coisa para depois, sempre é lento.

RCE: *Quais são os filmes mais importantes na atual produção nacional?*

Wilker: Olha, tem uma boa produção nacional. Alguns filmes são muito importantes, com seus limi-

tes, é claro. Por exemplo, **Pequeno dicionário amoroso**, da Sandra Werneck. É um filme muito importante, porque é um filme absolutamente despretensioso, é um filme *simplice*, dá o seu recado e faz sua declaração de amor ao espectador, ao cinema. Gosto desse tipo de filme que não me complica, que só exige de mim a paixão mesmo, quer dizer, a minha adesão, mais nada. Tem **Guerra de Canudos**, acho muito importante, pelo tamanho, pela quantidade de trabalho que ele envolveu. **O homem nu**, do Hugo Carvana, é um filme importante por trazer de volta à tela a comédia de costumes, urbana, carioca.

Afora isso, vamos pela quantidade que já é um sinal, o Brasil, finalmente, tem 46 filmes prontos para pôr na tela. Acho isso genial, tudo bem que dos 46, 40 sejam ruins, sejam filmes abaixo da crítica, o que eu acho pouco provável, mas, ainda assim, temos mais de dez por cento de bons filmes nessa safra, é genial. Para quem saiu do nada, para quem estava produzindo zero, só o fato de poder retomar esta quantidade de produções para a tela grande em 35mm já é altamente auspicioso.

RCE: *Que lugar o teatro ocupa em sua vida atualmente?*

Wilker: O teatro anda um pouco esquecido na minha cabeça. Estou fazendo um esforço para me reeducar como ator de teatro, tanto que

abri mão de uma porção de filmes para fazer, em 97, **A gaivota**, com a Fernanda Montenegro, justamente para me reaproximar, porque andei, mesmo tendo feito teatro recentemente, com uma certa preguiça com relação a ele.

RCE: *Você tem dirigido?*

Wilker: Eu tenho dirigido mais que representado. Dirigi **Mefisto**, de Mnouchkine, dirigi **A morte e a donzela**, do Ariel Dorfman, dirigi **Algema do ódio**, uma adaptação, do Miguel Falabella e minha, de um texto americano chamado **Quiet on the set**, que é sobre televisão. **Odeio Hamlet**, do Paul Rudnik; **Querida mamãe**, da Maria Adelaide, isso num período de três, quatro anos.



Em **Salsa e Merengue** José Wilker faz Urbano.

RCE: *Sai de baixo é a sua primeira experiência com humorísticos na televisão?*

Wilker: Com humorístico, sim. Antes eu só havia dirigido telenovelas. Dirigi o departamento de teledramaturgia da **Manchete** durante dois anos; fiz **Carmem**, **Corpo Santo**, **Helena** e terminei duas no-

velas que estavam no ar na época. Na **Globo** dirigi **Louco amor e Transas e caretas**.

Não quero mais dirigir novela. É um trabalho braçal, é um trabalho de estivador, você trabalha 24 horas por dia, sete dias por semana, acaba com a sua vida pessoal e nem sempre, a menos que você pague o alto preço da sua saúde, você consegue o resultado que anseia, porque é muito trabalho. São dois longa-metragens por semana. O **Sai de baixo** é divertido. Vou lá, trabalho um dia por semana, depois fico seis horas na edição. Lá eu brinco, me divirto e, também, parece muito com o teatro. **Sai de baixo** é como uma peça de teatro. É feita num palco, direto, ensaiamos à tarde, e fazemos à noite. É um espetáculo de teatro. Na edição colocamos um pouco de linguagem de televisão, mas o grande achado é manter a linguagem de teatro, mesmo na televisão. Acho que isso é até um dos motivos do êxito do programa.

RCE: *Sai de baixo está recuperando a experiência da Família trapo, programa dos anos 60?*

Wilker: A experiência ao vivo no palco é uma reedição, na televisão. Como dizia o Chacrinha, nada se cria, tudo se copia. Mas, o tipo de dramaturgia do **Sai de baixo** seria impossível na época da **Família trapo**. Vejo o programa no sábado, porque a produção manda para minha casa o cassete, com o programa sonorizado e editado. Se eu quiser fazer algum corte ou mudar

alguma coisa ainda está em tempo. E minha tia está aqui em casa, passando umas férias, e vi o programa com ela e com minhas duas irmãs; ela nunca tinha visto o **Sai de baixo** e ficou o programa inteiro assim: *ich, ich, meu Deus do céu!* Num susto só, se divertindo, mas o tempo inteiro com exclamações: *pode?, e agora pode?*

RCE: *O que você pensa da tradicional afirmação de produtores de entretenimento: "a televisão mostra o que o público quer ver"?*

Wilker: A televisão mostra o que ela quer mostrar em geral. Em primeira instância diria que ela impõe o que quer mostrar mascarado de ser aquilo que o povo quer; num segundo estágio, ela acaba exibindo, em determinadas faixas de horário, aquilo que o povo quer. Mas é bem dividido. É tudo muito sonso. Acho a televisão muito sonsa.

RCE: *A televisão e os demais meios de comunicação têm, na sua opinião, algum papel social a cumprir?*

Wilker: É complicado. Acho que existe uma crítica da televisão que exige demais dela.

A televisão é um paradoxo, é uma concessão pública e uma propriedade privada. Como concessão pública ela deveria ser um serviço social, mas é propriedade privada que tem que dar lucro.

Então, ela joga com dois tipos de peso e medida. No entanto, avalia-

se a televisão a partir só de um ponto de vista, ou seja, querer que a televisão seja a **TV Cultura**, e a televisão, para sobreviver, não pode ser a **TV Cultura**. Ela é lazer, ela é *entertainment*, ela é *show business*, mas ela é também cultura, quer dizer, é complicada essa relação.

RCE: *Hoje, como é que você estabelecerá esse pêndulo televisão/cultura?*

Wilker: A televisão vive nessa corda bamba, porque ela faz o **Globo rural**, o **Telecurso**, a Santa Missa em seu lar, tem o **Globo serviço**, o **Globo repórter**. Tenta ser interativa, respeitando o atendimento ao telespectador, com o **Intercine**, com o **Você decide**. Mas é paradoxal, porque ela vai da Santa Missa à sessão pornô.

RCE: *Você acaba de lançar o livro de crônicas e críticas de cinema, Como deixar um relógio emocionado. Você tem algum outro trabalho ou projeto de publicação?*

Wilker: A editora disse que eu deveria escrever um romance. Não me sinto qualificado para tal, posso até saber as palavras, mas não tenho paciência, não tenho a disciplina necessária para escrever um romance. Atualmente, estou pensando se valeria a pena colocar em ordem uma série de experiências que vivi em teatro, como ator, como autor e como diretor e, creio, podem ter alguma utilidade para quem vai estudar teatro. Mas não sei para quando é isso.

RCE: *Quais são os seus projetos para 97 na televisão, no cinema e no teatro?*

Wilker: Na televisão, vou continuar dirigindo o **Sai de baixo**. Talvez faça uma ou outra participação em **A indomada**. Vou filmar. Tenho uns quatro, cinco filmes para

fazer. No teatro tem **A gaivota** com a Fernanda Montenegro. Vou continuar a escrever para o **Jornal do Brasil**, a fazer o programa do **Telecine**, a escrever para revista da **Net**; tem uma outra revista que quer que eu escreva, também sobre cinema, mas não sei se vou ter tempo.

Resumo: José Wilker fala do início de sua carreira como ator de teatro, em Recife; de sua paixão pelo cinema; e das diversas produções em que atua nessa nova fase do cinema nacional. Afirma que a telenovela não está em crise e que a televisão brasileira expressa a contradição de ser concessão pública e buscar o lucro para existir enquanto empresa.

Palavras-chave: José Wilker, teatro, cinema, televisão, ator

Abstract: José Wilker talks about the beginning of his career as a theater actor in Recife; about his passion for cinema and about the various productions in which he takes part in this new phase of Brazilian motion picture production. He states that TV soap-operas are not undergoing a crisis, and that Brazilian television is an expression of the contradiction of being at the same time a public concession and a profit-seeking enterprise.

Key-words: José Wilker, theater, cinema, television, actor