



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

PROJETO MEMÓRIA ORAL

WALDEREZ DE BARROS

Hoje, 19 de março de 2008, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento da atriz Walderez de Barros para o Projeto Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual desse registro, Sérgio Teichner, e na condução do depoimento, Daisy Perelmutter.

Daisy Perelmutter: Bom, Walderez, para a gente dar início a este depoimento, nós gostaríamos que você nos traçasse um panorama da sua infância e adolescência interiorana nas cidades: Anil, Tatuca e Ribeirão Preto. Você diz no depoimento que, no livro *Vozes e Silêncios*, você pontilha esse cenário de uma forma muito delicada e detalhada. Gostaria que você fizesse um pouco esse percurso.

Walderez de Barros: Então, eu nasci em Ribeirão Preto, mas meu pai era... Ele trabalhava na Cia. Mogiana de Estradas de Ferro e ele era chefe de estação. Então a minha infância, até quase oito anos, eu passei em “estaçõezinhas” da Mogiana em dois lugares: Anil, que era uma estação que ficava entre Uberaba e Uberlândia, e também só tinha a estação e as fazendas vizinhas; e depois a gente foi para Tatuca, que era mais próxima de Ribeirão. E Tatuca é... Na verdade Tatuca é o nome de um fazendeiro famoso da região e ele era um dos que acoitavam o “Dioguinho”, que era aquele bandido famoso do interior. Então tinha essa fama. E lá perto, eu me lembro, que eu era criança ainda, e tinha uma casa lá, abandonada, e que diziam que era o

lugar onde o “Dioguinho” se escondia. Mas, enfim, eu passei a minha infância muito solitária nessas estaçõezinhas lá, porque eu tinha um irmão mais velho que já estudava. Então ele ficava em Ribeirão, na casa da minha avó, e eu ficava lá, sozinha. A gente se mudou para Ribeirão quando eu tinha mais ou menos oito anos porque aí também eu ia começar a estudar, e fiquei em Ribeirão até 18 anos. Aí eu queria fazer faculdade, na época ainda não havia... Só havia faculdade de medicina e odontologia – por sinal, famosas, muito boas – mas na área de humanas ainda não. E como o meu irmão já estava em São Paulo – nessas alturas ele já estava fazendo engenharia na Poli¹ – aí a gente veio para São Paulo.

Isso também é uma coisa que sempre me comove à lembrança: nós éramos muito pobres e então os meus pais não tinham condições de manter, de bancar os dois filhos aqui em São Paulo. Meu irmão trabalhava, trabalhou lá em Ribeirão, juntou um dinheirinho para poder vir. Aqui ele dava aulas para se manter e eu queria vir também fazer a mesma coisa. Mas aí meu pai, que já estava aposentado da Mogiana, resolveu que, se os dois filhos estavam aqui, eles vinham também. E botaram as malas nas costas e vieram. Quer dizer, meu pai saiu da rua onde ele morava desde que nasceu, todos os amigos, a vidinha tranquila, e veio para cá, para dar oportunidade para os filhos, para estudarem. Isso é uma lembrança que me comove muito até hoje.

E aí eu vim para fazer o vestibular para a Faculdade de Filosofia. Eu queria fazer Filosofia. Entrei na Filosofia, na Maria Antonia, ainda. E aí entra a Biblioteca já. Na verdade eu me lembro, falando da Biblioteca - a primeira vez que eu visitei a Biblioteca, eu morava ainda em Ribeirão. E eu tinha vindo de férias, para a casa de uma tia, e aí o lugar que eu mais queria conhecer em São Paulo era a Biblioteca porque eu era “rato” de biblioteca em Ribeirão, também. Como a gente era pobre, então eu não podia comprar livros, nem nada. Então eu vivia enfiada em biblioteca, principalmente biblioteca circulante – que havia uma lá em Ribeirão, também. E eu me lembro que a primeira vez que eu vim na Biblioteca eu pedi um livro, Fernando Pessoa, aquele poema dele, *O Marinheiro*, porque eu não achava lá em Ribeirão. Então foi a minha primeira visita à Biblioteca Mário de Andrade.

¹ Escola Politécnica da Universidade de São Paulo



Aí depois, mudando para cá, também a gente não tinha dinheiro para pagar um cursinho, então eu fiz algumas aulas só de História da Filosofia, porque eu não tinha muita indicação disso e o resto era Biblioteca, direto. Eu morava no Alto do Ipiranga, aí eu tomava um ônibus, descia na Praça Clóvis Bevilacqua, aí eu vinha a pé até a Biblioteca Mário de Andrade. Aí, logo depois do almoço, eu vinha e eu ficava até a hora que desse, até tarde. Então eu me preparei para a faculdade na Biblioteca. Ali formei os meus amigos, a turma... a “turma da biblioteca”.

DP: Quem era a turma, Walderez, a sua turma?

WB: Então, eu era assim, uma coisa... uma caipira do interior, que cai na Biblioteca, deslumbrada com tudo, porque naquela época não era como hoje, que mesmo as cidades do interior, como Ribeirão Preto – bom, Ribeirão Preto então nem se fala – você tem acesso a todos os bens culturais, vamos dizer assim. Naquela época era mais difícil. Então de repente eu caio em São Paulo: livros, filmes, teatro, pessoas com quem conversar, palestras... Era um mundo que se abria para mim. E isso tudo começou na Biblioteca, porque foi ali que eu conheci... havia um pessoal... porque é sempre aquela história: chegava, pedia um livro, de filosofia, principalmente História da Filosofia, que eu ia estudar lá, e de repente você vê que o livro já está ocupado, alguém já pediu. Aí você fala: “Quem é?”. E aí você fica sabendo - a pessoa também está se preparando, também vai fazer o vestibular para Filosofia. E aí eu formei uns amigos, principalmente um pessoal que tinha saído do *Roosevelt*, aquele colégio, também, que era ótimo, aqui de São Paulo, famoso na preparação dos alunos. E aí eu formei essa turminha. Havia outras turmas, como em qualquer lugar, eu acho, mas você acaba formando guetos.

Então tinha os mais velhos, os mais malditos... Nós éramos os “tolinhos”, mais jovens. E esse pessoal que eu encontrei, essa turma, a gente acabou entrando juntos na faculdade. Depois a gente se perdeu um pouco, pela vida, cada um seguindo um caminho e, há alguns anos atrás, eu reencontrei essa turma. Então foi muito divertido, muito legal. A gente tem mantido contato, tem se encontrado sempre. Cada um seguiu um rumo e acabou que, poucos, na verdade, seguiram mesmo a filosofia e se tornaram professores. Enfim, mas tudo começou lá. A minha,



vamos dizer, a minha “abertura” para cidade de São Paulo começou na Biblioteca, porque, geralmente, você estudava a tarde inteira, direto. Aí, no final da tarde, a gente parava um pouco, aí ia para o bar.

DP: Em qual bar vocês iam, Walderez?

WB: Nós éramos pobres, entendeu?

DP: Vocês não iam ao Pari Bar?

WB: Os mais riquinhos, os mais velhos iam ao Pari Bar. Eu não consigo, eu estava lembrando... Não consegui me lembrar o nome de um bar que tinha na São Luís mesmo, que também a turma frequentava, não consigo me lembrar o nome. Mas a gente ia, naquela rua do lado da Biblioteca, quer dizer, paralela à São Luís, tinha um boteco mesmo, chamado Pousada, e era lá que a gente ia. E assim - um sanduíche de mortadela, um copo de leite, que eu trocava por uma pinga, qualquer coisa assim - era tudo o mais barato possível. Mas ali, o Pousada, que era o nosso ponto mesmo. Ao Pari Bar eu fui poucas vezes, quando alguém convidava e eu sabia que ia pagar, aí eu podia ir. Mas, senão, a gente ia ao Pousada mesmo, comer uma coisa bem baratinha, um pão com manteiga, que aí eu aguentava até a hora de voltar para casa e jantar em casa.

DP: Walderez, o que você descobriu na Biblioteca? Porque, enfim, lendo já esse depoimento que você deu aí no livro do Rogério Menezes, você fala que você realmente teve uma relação sistemática na Biblioteca Municipal de Ribeirão Preto, e que você foi fazendo teu percurso de uma forma bastante autodidata. Então eu queria que você falasse um pouquinho, o que você foi descobrindo lá antes, que é essa prévia da Biblioteca Municipal de São Paulo.

WB: Porque é assim: acho que eu e a minha geração, a gente ainda tinha uma influência muito grande francesa. A gente tinha... Depois entram os Estados Unidos, acho que na geração seguinte. Se bem que através do cinema a gente já tinha isso,



mas, culturalmente, intelectualmente, nós éramos todos franceses. A gente sonhava que estava lá em Paris, na *Sorbonne*, essas coisas. E então eu, além disso, em Ribeirão Preto, eu tive uma professora de francês excelente, que as pessoas que não se interessavam por francês odiavam, porque ela era muito rígida, mas eu adorava porque ela realmente abriu as portas para mim de toda a literatura francesa. Então eu ia para a biblioteca, lá em Ribeirão ainda, ler realmente, particularmente os franceses, mas não só.

Eu realmente não tinha nenhuma condição de comprar livros e, na minha casa, também, como eram pessoas muito simples, não havia livros. Então, eu começava na biblioteca e depois eu fiquei muito amiga de uma menina cujo pai era um poeta de Ribeirão, um intelectual, e tinha na casa deles – eles eram muito simples também, só que a casa era forrada de livros. A primeira vez que eu entrei na casa da Maria Helena e conheci o “seu” Mário, o pai dela, eu não acreditava que uma casa pudesse ter tanto livro. E ele também me ajudou. Então eu devo a duas pessoas que me orientaram: minha professora e esse pai da Maria Helena, que ele realmente falava: “Não, agora você lê isso”, aí ele me dizia o que era, explicava. Através dele eu descobri os russos. Ele que me emprestou tudo de Dostoievski. Eu me lembro que *Crime e castigo* não foi o primeiro. O primeiro que eu li de Dostoievski foi *O jogador*. E eu morava em Ribeirão numa casa velha e tinha um porão embaixo e meu pai queria que a gente dormisse cedo, tinha horário para dormir, era uma coisa muito rígida. Eu esperava todo mundo ir dormir, aí eu saía, descia e ia para o porão da minha casa para ficar a noite inteira lendo. E aí, quando eu li *O jogador*, eu fiquei maluca, porque eu falei assim: “Meu Deus, eu tenho essa coisa também!”. Sabe, eu me identifiquei tanto que eu ficava morrendo de medo e aí eu falei assim: “Eu vou ser isso”. Aí, em seguida, eu li *Crime e castigo*. E eu no porão, de noite, sabe, lendo, eu fiquei enlouquecida. Então Dostoievski me virou do avesso. E principalmente, o fato de eu ler sempre ali no porão de casa, e era exatamente embaixo do quarto dos meus pais, então eu não podia fazer muito barulho, também. Era uma coisa meio assim, escondida. Mas, enfim, ali eu me lembro... no porão foram os russos, lendo um atrás do outro, principalmente Dostoievski, aí, depois, o Gorky. O Tchekhov eu vim a descobrir depois, ainda não foi em Ribeirão, foi mais aqui em São Paulo mesmo. Que mais?



DP: E seu avô? - o seu avô postigo – a história é muito bonita e acho que você paga alguns tributos a essa figura encantadora, que parece, pelo seu relato, e que pelo visto te introduziu também no mundo das ideias.

WB: Aí é “Seção Poesia” porque o meu avô, que na verdade não era o meu avô de sangue, foi o avô que eu conheci, que era o Vô Gouveia. Ele era o segundo marido da minha avó. Então, minha mãe é filha do primeiro casamento da minha avó. Minha avó, italiana, e o Vô Gouveia, obviamente, português.

E aí, o Vô, como – eu ia dizer “todo sapateiro”, mas quase todos – era meio poeta, também. Então ele tinha a sapataria dele e tinha sempre um caixotinho do lado, um banquinho onde as pessoas se sentavam. E eu desde pequenininha ia lá, sentava e ficava conversando com o Vô. E aí, atrás dele, ocupando uma parede inteira, também tinha livros. Mas eram livros – o meu avô era espírita – então ele tinha todos os livros sobre espiritismo e uma prateleira de poesias. E aí, desde pequena que eu ia lá, e ele começava a conversar, e não sei o quê, e pegava um livro para mim e lia. E quando ele lia poesia, isso eu brinco quando eu vou dar alguma aula ou palestra de interpretação e me perguntam o método, eu falo: “Não, eu uso o método ‘Vô Gouveia’”. Porque o Vô, ele que me ensinou a dizer poesia sem você usar aquela cantilena que criança usa, verso-a-verso: “Batatinha quando nasce / Esparrama pelo chão”. Não, ele lia até quando acabava o fôlego. Quando acabava o fôlego, ele respirava e continuava. Então “Batatinha quando nasce esparrama pelo chão menininha quando dorme... põe a mão no coração”. Então as pausas eram nos lugares mais esquisitos, entendeu? E isso já me dava uma noção de ruptura. Inclusive com uma leitura realista porque, quando ele parava para recuperar o fôlego, você ficava assim: “O que é que vem depois?”.

Bom, enfim, mas foi o Vô que me introduziu, e ele adorava Castro Alves. Eu ouvia e eu adorava, particularmente. Ele adorava Guerra Junqueira, porque era contra, anticlerical, e o Vô odiava padre, também, igreja... Que mais que eu...? Enfim, mas eu conheci o Fagundes Varela, o Menotti Del Picchia, o Castro Alves, principalmente, e o Guerra Junqueiro. Inclusive poetas portugueses eu conheci através dele, do Vô, e, fora os livros espíritas também, que ele lia. Mas o mais



fascinante disso tudo é que, desde pequena, eu tive a noção de que o livro, a literatura, abre o mundo para você. Eu diria que foi a minha válvula de escape, porque eu tinha uma curiosidade intelectual muito grande, eu queria saber, conhecer, aprender, porque a minha vida era muito simples, pela minha família, nós éramos pobres, então, eu não tinha acesso a viagens, a nada. Agora, de repente, eu pegava um livro e eu viajava para onde eu quisesse ir: Moscou, ia para Rússia, Paris. Eu ia para todos os lugares, e isso é uma coisa que eu aprendi muito cedo, até antes de começar a ler, ouvindo. Sabe, quando o Vô começava a ler Castro Alves para mim, eu... meu Deus!, eu estava naquele navio negreiro, eu via tudo, as imagens, tudo! Então eu tive desde cedo esta noção: o livro me leva para onde eu quiser e isso é que é fascinante. E por isso é que eu sou tarada por leitura, eu leio tudo o que cai na minha frente. Isso vem de lá.

DP: E Monteiro Lobato, quem te introduziu?

WB: Monteiro Lobato é o seguinte: eu tinha uma amiga que tinha toda a coleção do Monteiro Lobato e eu ficava louca para ler. Aí eu pedi emprestado para ela e ela falou que a mãe não deixava o livro sair de lá da casa dela. Mas ela falou que a mãe dela permitia que eu fosse lá ler. E eu ia! Ia lá e pegava o livro e ficava lá. Até que depois a mãe dela viu que realmente a minha vontade de ler era muito grande e ela acabou me emprestando. Sabe, no começo eu ia lá, pegava o Monteiro Lobato e ficava lá lendo, na casa dela. Era Maria Luísa, acho, que ela chamava. E realmente era... Eu não me lembro bem, mas era uma coleção bonita, ainda não era ilustrada, não. Eu não sei nem que edição que era essa, mas era meio antiga, capa de couro, era uma coisa meio assim... Eu entendi até, depois, as razões da mãe não querer emprestar o livro. Mas depois ela me emprestou, porque ela viu realmente que o meu interesse era muito grande, maior do que o da filha, que nem tinha lido, e eu queria ler de qualquer jeito.

DP: Walderez, com todo esse repertório que você já tinha, muito cedo, você diz que ainda assim, quando você chega na Biblioteca e encontra esses ilustrados, você se sente, de certa forma, humilhada perante essa inteligência toda que caracterizava ali



os frequentadores. O que essas pessoas todas liam a mais ou que tipo de discurso elas tinham que te assustou, de certa maneira?

WB: Quando eu vim para São Paulo... Eu tinha toda uma formação de literatura mais clássica, quer dizer, eu tinha lido os clássicos, franceses, russos, ingleses alguma coisa. Mas eu cheguei aqui e eu tive contato com a literatura moderna, que era uma coisa que eu realmente era meio besta, então eu não podia... Eu ouvia, de repente, eu ouvia um nome e eu falava: “Opa, não conheço!”. Aí eu ia lá fuçar para descobrir. E não só na literatura. Aí começou o cinema mesmo, teatro... O que era, digamos assim, a atualidade, eu não conhecia, não tinha ainda o contato, o conhecimento, principalmente dos autores mais modernos, do que estava acontecendo.

Bom, eu falei teatro, lembrei, não importa... Desviando um pouco: mas ao lado da Mario de Andrade, quer dizer, ao lado não, na entrada pela São Luiz havia a Biblioteca Circulante. Eu devo ter lido acho que quase todos os livros de lá porque, como eu morava no Alto do Ipiranga, então eu ia sempre lendo. Eu ia e voltava para casa, eu ia lendo, eu demorava uma meia hora. Então, eu ia sempre com um livrinho que eu pegava na Circulante. E eu me lembrei porque eu falei em teatro, aí eu me lembrei, porque, por exemplo, Ibsen, a Circulante acho que tinha também todas as obras do Ibsen e eu me lembro perfeitamente que eu conheci Ibsen através dos livros da circulante. Quer dizer, ouvi falar - a “turma da biblioteca” falou “Ibsen”, e eu: “Ibsen, quem é Ibsen? Ah, achei o Ibsen!”. Aí eu ia lendo até o Alto do Ipiranga. Eu não sei agora onde é que está, se existe ainda a circulante.

E aí também foi porque eu comecei, eu me lembro que Ibsen... Não, mentira! Enfim, eu tinha lido o Shakespeare ainda em Ribeirão, mesmo o Molière, os clássicos franceses, mas o teatro moderno, depois do Ibsen, eu comecei a me interessar e eu achava na circulante esses livros. Aí depois nessa visita recente lá, recente nem tanto, mas, enfim, eu fiquei um pouco frustrada porque não tem mais nada, como assim?



DP: É que o teu diagnóstico estava correto, não era simplesmente um enfeite em relação ao passado. A ideia é que ela volte a ser... A Biblioteca Circulante vai voltar lá para a São Luís...

WB: Ah, vai voltar lá? Ótimo!

DP: É, vai voltar. Na verdade um dos objetivos do atual diretor é que ela tenha um acervo forte de teatro, até em função de todos os grupos de teatro que hoje, enfim, tem sede ali, orbitando a Biblioteca. Então existe uma demanda para isso, grande.

WB: Aí, legal! Ótimo!

DP: Walderez, eu vou te perguntar de novo sobre os nomes das pessoas com quem você dialogava na Biblioteca. Isso é importante para a gente, porque a gente vai fazendo essa rede. À medida em que a gente vai entrevistando as pessoas, isso tem efeito multiplicador. Quem eram esses interlocutores?

WB: Olha, quem se tornou grande amigo meu que eu reencontrei agora é o Ivan Jun Nakamae. Era um japonês, obviamente. O Ivan, ele depois, também, como eu..., porque eu também não terminei o curso de Filosofia, ele também não e ele se encaminhou para o jornalismo especializado e ele foi, como é que fala?... não é rural, tem um nome específico, que eu não me lembro. Enfim, rural porque ele foi um dos fundadores do Globo Rural e ele se tornou um jornalista muito conceituado nessa área. É um poeta também, tem um livro publicado aí. E esse foi um dos que eu reencontrei. Ele era o meu grande companheiro.

Tinha o Bruni. O Bruni se encaminhou para a Filosofia porque ele foi dar aula no interior. Ele continuou fazendo Filosofia, quer dizer, na área. A Maria Lúcia, que também continuou na área.

DP: A Maria Lúcia Monte?

WB: É.



DP: Antropóloga, não é?

WB: É, não é? Mas ela no começo estava ligada à Filosofia. Ela chegou a... Ela terminou a faculdade, sim. De quem a gente se... Ai, esqueci o nome agora. É duro ficar velho, viu? - a esclerose ataca. Mas não, não é isso, não. Eu sempre tive problema com nome, eu não sei dar nome aos bois...

DP: Você memoriza os textos, é muito mais difícil do que os nomes.

WB: Eu tenho uns brancos, assim, de memória, mas principalmente em relação a nomes.

DP: A Consuelo era, a Consuelo de Castro era mais nova?

WB: A Consuelo não era da minha turma.

DP: Era de outra geração.

WB: Quer dizer, ela se tornou depois, mas aí, quando eu já fui para o teatro, mas ainda não era dessa turma.

DP: Walderez, você fala sobre a Faculdade de Filosofia, que na verdade existiu um projeto seu, uma expectativa muito grande, que no fim você descobre que a Faculdade era, enfim; para você foi muito aquém das suas expectativas, que essa sua maneira de ir construindo o seu conhecimento fora acabou sendo muito mais vital do que dentro. Queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

WB: Eu analiso assim: na verdade, eu entrei na faculdade em 1960. E a Maria Antonia – a Rua Maria Antonia – fervilhava. Então, desde a Biblioteca, o saguão da Biblioteca, também, as coisas aconteciam politicamente, intelectualmente. Então a Maria Antonia também tinha essa coisa fervilhante. No Bar do Zé, ali na esquina,



quer dizer, em cada mesa você tinha uma discussão filosófica, sociológica, enfim, política, sempre. E, então, eu penso assim que aquilo que acontecia na rua era muito mais forte do que a sala de aula, quer dizer, eu acho que havia uma distância muito grande entre uma coisa e outra. Então, como o período em que eu me preparei para o vestibular estudando realmente história da filosofia, os filósofos, foi muito intenso também como estudo mesmo, porque era uma descoberta para mim. Depois na faculdade era quase que continuação... na mesma, só que indo mais fundo. Mas eu falei: “Eu quero ir fundo naquilo que está lá fora, também”. Então eu comecei a me desinteressar, em dúvida se era aquilo que eu queria mesmo, porque aquele caminho eu sabia: “Bom, se eu continuo estudando, o que eu vou fazer com Filosofia?”. Isso eu já sabia antes, quer dizer, pobre estudando filosofia vai fazer o quê? E aí eu só poderia dar aula, você não tem outro caminho. E eu não sabia se era aquilo que eu queria mesmo. E foi uma coisa que foi acontecendo, o meu desinteresse pela aula e o meu interesse cada vez maior, principalmente, com a política universitária, com aquilo que estava acontecendo na rua mesmo.

DP: E foi o momento em que você, justamente, você começa a se interessar pelo teatro e pela militância política, não é isso?

WB: Foi, porque foram coisas que ocorreram juntas. Na verdade eu fiquei conhecendo o pessoal do Oficina, principalmente o Fauzi Arap – aliás quem me apresentou foi a Maria Lúcia, que conhecia o Fauzi antes – e aí criou-se na Maria Antonia o CPC, Centro Popular de Cultura. E aí o Fauzi me convidou e eu fazia parte. E a gente fez uma criação coletiva, um espetáculo chamado *O Balanço*. E então a gente fazia a militância política usando o teatro como uma ferramenta, um instrumento. Então, as duas coisas meio que correram juntas. E o teatro era uma coisa muito distante para mim, porque eu não imaginava nem que houvesse a possibilidade... Para mim era tão distante quanto *Hollywood*: “Como chegar lá?”. E eu me lembro que quando eu já estava para prestar, em vias de prestar o vestibular, eu descobri que tinha a Escola de Arte Dramática, que até então eu não sabia. Porque aí uma amiga minha de Ribeirão que ia fazer Direito, ela ia prestar o vestibular para a São Francisco e ela me falou: “Estou com uma vontade de fazer



também a EAD, a Escola de Arte Dramática”. Eu falei: “Como? Isso existe?”. Eu não sabia e se tivesse sabido antes talvez tivesse feito, sei lá. Mas aí era tarde demais, não dava para chegar para a família e falar: “Bom, é o seguinte, vocês mudaram aqui para São Paulo por minha causa, só que eu não vou fazer mais isso não, tá? Vou mudar”. Não dava, realmente não dava. Mas aí eu descobri essa coisa do teatro, fazendo.

DP: Você assistiu muito, quando você chegou até esse momento em que você abriu todo o teu leque de referências culturais, você assistia muitas peças?

WB: É, não muitas, também, porque eu não tinha como pagar pelo ingresso. Mas a gente tinha um truque, que eu usei algumas vezes no TBC². Por exemplo, eu tinha um amigo, o Roberto, que não era da Filosofia, mas era da “turma da biblioteca” também. Mas a gente ficava esperando todo mundo entrar para começar o espetáculo. Aí a gente ia na bilheteria e falava: “Puxa vida, nós não temos dinheiro, somos pobrezinhos, deixa a gente entrar, vai? A gente quer ver a peça”. Às vezes a gente conseguia. Então a gente entrava, ficava lá no fundão, às vezes em pé, e alguns espetáculos do TBC eu assisti assim. No Arena e no Oficina sempre fazia como a gente faz até hoje. Por isso que eu acho importante fazer isso, para mim foi útil, você fazer promoção para estudante, cobrar baratinho, vender cinquenta ingressos para estudante a preço bem popular, bem barato. E eu assistia aos espetáculos do Arena e do Oficina assim - quando havia promoção para nós. Do Oficina, depois que eu conheci o Fauzi até que ficou mais fácil, aí ele me arrumava convite. No Arena também, porque ele trabalhou como ator lá. Enfim, aí já ficou mais fácil. Mas antes era o truque do pobrezinho: “Ah, somos pobrezinhos, deixa a gente entrar!”. Às vezes eles se comoviam e deixavam, a bilheteira.

DP: Walderez, quando você sai... Porque você trabalha nesse grupo amador do CPC e aí logo depois você vai para o Oficina?

² Teatro Brasileiro de Comédia



WB: Não, não. Aí foi que eu já conheci o Plínio. Aí a gente começou a fazer uma peça infantil e depois já... No Oficina, não. Você perguntou do Oficina, mas eu não trabalhei no Oficina, nem no Arena. A gente fazia teatro universitário no Arena, à tarde. Era tipo um festival de pessoas da faculdade que estivessem fazendo alguma coisa. Então a gente fez uma peça do Plínio lá, E aí, logo depois do teatro infantil e dessa coisa, o Plínio já estava trabalhando na Companhia da Cacilda, e aí eu fui convidada para fazer uma peça na Companhia da Cacilda. A Cacilda não estava de atriz no musical *Onde canta o sabiá*, mas o Walmor sim. E aí eu estreei profissionalmente, sem saber como nem por que, num musical, *Onde canta o sabiá*, que era do Gastão Tojeiro e era uma adaptação com músicas da década de 1930. E eu sempre fui muito tímida, naquela época também e tudo, e de repente eu me vejo em cena cantando, dançando. Eu não acreditava naquela coisa, parecia um sonho, uma fantasia: “*Hollywood, aqui!*”. Mas foi bom.

DP: E nesse momento que você... De repente o que acontece é que você está tangenciando algumas questões, de repente você já está dentro do teatro. Quando você estreou, essa sensação da estreia e do que viria pela frente, você conseguia visualizar ou foi um turbilhão?

WB: Eu nunca pensei em carreira, fazer carreira. Na verdade eu não sei ainda o que eu vou ser quando eu crescer, não tenho muita certeza, e eu nunca soube a minha vida inteira. Eu não sabia se eu ia continuar fazendo teatro, se voltava para a Filosofia, era uma coisa meio complicada. Eu sempre digo assim: que eu não escolhi fazer teatro; eu fui escolhida, porque de repente eu estava lá. E depois aí também, casei, vieram os filhos. E também era uma novidade porque eu nunca imaginei que eu ia me casar, nunca sonhei em ter filhos. Essas coisas todas foram dádivas, que foram acontecendo na minha vida. E cada uma dessas coisas que aconteciam eram tão boas que eu parava para curtir. Então, o teatro: “Oba!”. Filhos: “Oh!”. Então todo o resto perdia o interesse para aquilo que estava acontecendo naquele momento. E aí foi.



DP: Walderez, você fala sobre o encontro com o Plínio, enfim, nessas entrevistas todas que nós lemos, você diz que havia realmente uma afinidade muito grande entre vocês, e alguns interesses em comum. Queria que você contasse um pouquinho como que foi esse encontro, como é que vocês se conheceram, se essa identificação já era muito forte.

WB: Com quem?

DP: Com o Plínio Marcos.

WB: Foi, porque... Na verdade, com ele que eu entendi melhor o que era o teatro, inclusive a paixão pelo teatro e o teatro como possibilidade, mesmo, de existência. Eu tinha uma visão do teatro como literatura, uma visão anterior, e o pouco teatro que eu tinha frequentado depois de chegar em São Paulo me dava uma noção ainda de distância. Eu não conseguia fazer a junção disso tudo, e me ver lá dentro. E aí, quando eu conheci o Plínio, eu vi que tudo era fácil, bastava fazer. Essa noção eu não tinha. E fora isso a gente tinha uma “visão” – vamos dizer assim, eu odeio essa palavra, “visão de mundo”, acho horrível, mas a gente pensava da mesma maneira em relação às coisas. Fora isso, eu tinha muito fortemente em mim essa coisa intelectual. Eu era uma pessoa mais reflexiva, e o Plínio vinha inclusive de uma formação de circo, tinha uma outra formação, inclusive cultural. Havia uma palavra, que estava muito em moda na época, que era “autêntico”, a pessoa é “autêntica”. Autêntico queria dizer uma pessoa meio grosseira, popular, vulgar, eram umas coisas assim, bem idiotas. E o Plínio era um “autêntico”. Então para mim havia um choque também e, ao mesmo tempo, um interesse muito grande de ver: “Pô, tem gente que está vivendo e eu fico lendo, sabe, então vamos à luta!”. E o Plínio, acho que teve essa função milagrosa na minha vida, de me botar para viver, de sair um pouco da literatura e “vamos fazer”, e é possível, tudo é possível - é possível fazer, é possível realizar e não ficar só sonhando. Então o encontro com ele me marcou. Bom, fora a coisa do amor, da paixão, tudo, que é o que importa, mas eu acho que na minha vida o impacto que ele teve, profundo, foi esse, porque ele quase que me tira de dentro da biblioteca e me joga: “Vai para a rua, vai à luta”. E eu fui!



DP: Ele teve uma relação muito forte com a Cacilda Becker, de muito respeito e de muita troca. Você também teve, nesse período.

WB: Também.

DP: Queria que você falasse, contasse um pouquinho, da outra diva.

WB: A Cacilda era uma mulher maravilhosa. O Plínio a tinha conhecido, já tinham feito uma peça antes do *Sabiá* e eles tinham ficado realmente muito amigos. A Cacilda acolhia o Plínio na casa dela. E aí, por tabela, eu fiquei conhecendo, frequentando, saindo junto, aquela coisa. E aí – a gente estava namorando ainda – quando a gente resolveu se casar, ia casar numa segunda-feira de manhã, que era o dia de folga da Companhia. Porque naquela época a gente fazia teatro de terça a domingo: duas sessões sábado, duas sessões domingo e, às vezes, ainda tinha matinê na quinta. Então segunda-feira era o único dia de folga. Então a gente ia se casar na segunda-feira de manhã, ia lá no cartório só casar e pronto, e a Cacilda esperava um pouco que a gente convidasse para que ela e o Walmor fossem os padrinhos. Acontece que eu tinha um único irmão e o Plínio, que tem vários irmãos, mas tem uma irmã só, mulher, e eles também esperavam que fossem convidados para padrinhos. Então a gente conversou com a Cacilda, explicou, falou: “Olha, você é a madrinha do nosso coração, mas a gente tem que cumprir essa formalidade familiar”. E o meu irmão e a irmã do Plínio – que são muito queridos – foram os padrinhos de casamento. Aí a Cacilda falou: “Então” – e a gente não ia se casar na igreja, só no cartório – ela falou: “Mas então eu vou fazer o casamento de vocês lá em casa”. Aí no domingo à noite – ela morava naquele apartamento, ali ao lado do Trianon, no último andar, uma cobertura, tinha o apartamento dela e em cima tinha um espaço enorme, que inclusive ela fez um tipo de um teatrinho, lá. E aí então depois do espetáculo no domingo a gente foi para casa dela, ela fez um jantar, mas a gente, quando entrou já no apartamento, ela mandou a gente esperar e ela organizou um casamento para a gente, teatral. O Fred Kliman era o padre, ela e o Walmor os padrinhos, e eu e o Plínio entramos na “igreja” ao som de música. O Fred



casou a gente, aí ela falou: “Então agora eu sou a madrinha de fato de vocês, de casamento”. Aí a gente continuou muito amigos.

Ela era uma pessoa admirável. Em todos os sentidos, ela era admirável, além de... É a primeira pessoa com quem eu entendi o que significa ser um bicho de teatro, porque ela em cena era uma coisa tão visceral, mas tão... E assim, aparentemente, tudo errado porque ela tinha uma voz meio anasalada, meio estranha, meio na garganta, ela era magra, seca... E aquela mulher em cena, você acreditava em tudo o que ela fazia, até cantava, e você acreditava realmente que ela estava cantando. Ela tinha uma coisa animal mesmo de estar em cena e acreditar profundamente naquilo que estava fazendo, e o público acreditava. Eu me lembro que a primeira vez que eu a vi – eu ainda não a conhecia - bem antes de conhecer o Plínio, eu tinha ido com um amigo, porque tinha conseguido o ingresso para a gente ver *Em moeda corrente no país*, do Abílio, e aí foi a primeira vez que eu vi a Cacilda em cena. E eu saí do teatro – e era já no teatro dela, no Teatro Cacilda Becker, ali na Brigadeiro – eu saí do teatro urrando, gritando. Eu falei: “Que é isso, meu Deus?”. Eu não acreditava naquilo que eu tinha visto. Eu falei assim: “Isso não é teatro, eu estou vendo não uma personagem, estou vendo uma pessoa em cena”. E ela tinha um jeito, tirava os brincos, arrumava o cabelo, e era tão elétrica, e tão... Eu fiquei assim impressionada! Tanto que, depois eu vi, não me lembro mais, uma outra peça ainda antes de conhecê-la pessoalmente. Quando o Plínio, já íntimo dela, me apresentou: “Essa é a Walderez”, e não sei o quê, ela falou comigo e eu fiquei muda, calada, não conseguia nem falar “oi” para ela. Levou um tempo para eu conseguir conversar com a Cacilda, porque ela era realmente extraordinária, extraordinária!

DP: E ela parece que intercedeu várias vezes quando as peças do Plínio foram censuradas, enfim, mobilizou a classe para tentar reverter essa situação, tirou ele da prisão, fez a mediação...

WB: Sim, a Cacilda... Não só o Plínio, mas muita gente, que, ou estava ameaçada, ou presa. A Cacilda botava todas as joias que tinha, casaco de pele, perfume, e ia: “Meu general, o senhor não pode fazer isso com esse menino”. E aí ela conseguiu



realmente reverter a situação de muita gente, do Plínio, inclusive, principalmente na época mais dura. A Cacilda tinha habilidade, sabe? Ela não era uma pessoa politizada, vamos dizer, mas, na época, principalmente no começo da ditadura, havia uma coisa comum a todos, que era “liberdade de expressão”. Então não importava muito, o objetivo era a gente impedir que a censura continuasse, mas continuou e piorou. Mas pelo menos no começo a gente lutava ferrenhamente. E a Cacilda usava essa habilidade, o poder de poder falar com os poderosos de igual para igual. Quer dizer, de igual para igual, não, ela estava muito acima de todos eles. Mas ela conseguiu muitas coisas. E passeatas, Cacilda na frente. Em comícios, ela estava sempre lá, defendendo a classe teatral, o teatro.

DP: Walderez, esse período, quando o regime começa a endurecer, vocês, como casal, foram bem afetados, com todas as sucessivas censuras dos espetáculos e uma vigília constante em torno dos movimentos de vocês. Eu queria que você contasse um pouco da tua experiência. Vocês já tinham filhos, como foi viver esse período? Isso também reverteu em dificuldades econômicas para sobreviver, em função da limitação toda de trabalho?

WB: É, acho que foi um período negro para todo mundo em todos os sentidos. Acho que o principal é você não poder criar. Eu tive essa experiência de ser censurada. A primeira vez foi em uma peça do Plínio que se chamava *Reportagem de um tempo mau*. E era uma peça... porque o processo era: a gente mandava o texto para censura, aguardava a liberação e depois você tinha que fazer um ensaio para censura, para eles liberarem. Mas o que acontecia na prática – o que a gente estava acostumado a fazer antes da coisa se tornar mais dura, inclusive – a gente mandava o texto, mas você já começava a ensaiar. Você ficava aguardando a resposta da censura, podia vir com alguns cortes, que a gente fazia e, nesse caso, a gente mandou o texto para ser analisado lá pela censura e a gente estava ensaiando. Só que, até às vésperas da estreia, não havia chegado ainda a resposta da censura, mas a gente sabia que ia ser proibida porque estavam começando várias peças já proibidas.



Então o Plínio tinha organizado, para a noite que seria uma pré-estreia, convidar várias pessoas importantes – importantes eu digo que tinham um peso, um nome, um peso intelectual, uma voz – entre elas, entre essas vozes, a da Cacilda, e que estariam lá, presentes, assistindo à peça e, se a peça, como de fato seria proibida, eles poderiam se manifestar, como a gente fazia na época: fazia um manifesto, todo mundo assinava, mandava. Pelo menos fazia um movimento em torno. E então a gente tinha essa data marcada para a pré-estreia, tudo organizado. Aí aconteceu que a minha mãe morreu na véspera. Mas aí, como era muito importante a gente fazer, por essas circunstâncias, eu acabei indo fazer a estreia. E não adiantou muito o sacrifício porque foi proibida mesmo. Mas era assim que era.

Depois, aí tive outras peças que já foram durante o ensaio, nem foi adiante. E depois o outro espetáculo, que foi marcante para mim, que foi o *Abajur Lilás*, com a direção do Abujamra. E aí a gente já estava com a produção pronta, a peça estava também pronta para estrear e o *Abajur* estava sendo negociado em Brasília: o Plínio tinha ido, o advogado... Então estava naquela coisa que a gente achava que poderia conseguir a liberação, com alguns cortes, o que era previsto e tudo. Mas aí no fim não houve. Houve na verdade um endurecimento ainda maior da censura na época e o *Abajur* foi proibido em vésperas de estreia. Serviu como uma bandeira: todos os teatros se uniram e fizeram manifesto que era lido antes de cada espetáculo e a partir daí, inclusive, o movimento contra a censura se intensificou e a gente usando tudo o que podia para tentar reverter a situação.

Mas o importante disso é a dor que causa quando você está com uma coisa pronta, um trabalho pronto e tiram o doce da boca da criança. É cruel, é cruel. Agora, o pior é você viver pensando: “Ah, mas isso não pode... Ah, mas isso não dá para fazer... Ah, isso não dá para fazer”. Isso também era uma coisa à qual o Plínio não se sujeitava, quer dizer: “Proibiram o *Abajur*? Mas eu vou fazer outra”. Então, isso acho que era uma postura dele e de muitos artistas, de não interromper o processo criativo porque a censura está mandando. “Não, a gente vai escrever tanto, que eles vão cansar de proibir, chega uma hora que eles dizem ‘não aguento mais, deixa eles fazerem’”. E foi o que a gente fez.



DP: E durante esse período – porque durante esse período da década de 1970 até 1975, ele escrevia – o Plínio Marcos escrevia nos jornais: na *Folha*, *Última Hora*. Teve um momento que ele deixou de escrever e, aí, enfim, é difícil a gestão de uma família com todas essas limitações. Eu lhe pergunto como é que vocês sobreviveram concretamente?

WB: A partir de um momento em que as coisas ficaram realmente muito difíceis, o Plínio começou, como ele dizia, ele voltou às origens, voltou a ser camelô. Então ele começou, ele mesmo editava os livros dele e ia vender. Fazia palestras nas escolas e levava os livros, armava a barraquinha dele e vendia os livros. Foi assim que a gente se manteve durante algum tempo, inclusive, porque eu também trabalhava, mas nem sempre dava para fazer teatro. Muitos projetos morreram antes de nascer. Então era um período difícil, mas vender os livrinhos na rua ajudou bastante a segurar a onda.

DP: Walderez, eu queria que você falasse um pouquinho, fizesse uma espécie de uma rápida genealogia dos seus trabalhos: o que você considera... Alguns trabalhos que você considera mais datados e outros que você pode chamar de clássicos, se você consegue fazer esse tipo de classificação, você como atriz, da sua experiência como atriz.

WB: É muito difícil fazer isso, não sei. Eu acho assim: há trabalhos, claro, que marcaram minha trajetória. Eu diria que, sempre assim, algumas coisas são estacas, que parece que aquilo é fundante de alguma coisa. E no meu caso, sempre são encontros com pessoas que quase que me colocam no prumo, no caminho, ou: “Não, olha, está na hora de virar para cá”. Enfim, certamente, como eu disse, o meu encontro com o Plínio foi determinante nessa trajetória e depois foram diretores com quem eu trabalhei, com quem, vamos dizer assim, eu formei parcerias: o Fauzi. O Fauzi Arap foi determinante, porque eu não tenho uma formação, como eu falei, não fiz escola. Eu tive aulas com o Eugênio Kusnet, que também foi uma pessoa muito importante para mim, porque foi com ele que eu tive a primeira noção de que podia se aprender alguma coisinha na arte de representar. Ele dava aula sobre o método



do Stanislavski. Então foi muito importante esse meu contato com o Kusnet. Então, o Fauzi, depois o meu encontro com o Jorge Tacla, com quem eu fiz vários espetáculos também. Um deles, que eu tenho um particular carinho por ele, pelo espetáculo, é o *Lago 21*. O *Lago 21* era assim: nessa época o Jorge Tacla era o dono do Teatro Procópio Ferreira e estava em cartaz *Irma Vap*, muitos e muitos... muito tempo, não sei se já fazia anos, anos da montagem, mas aqui em São Paulo. E o palco do Procópio é muito grande, então tinha o cenário da *Irma Vap* e no fundo, entre o cenário e a parede do fundo do palco havia um espaço, um corredor largo que ficava desocupado, o cenário ocupava até uma parte do palco. Então o Jorge fechou o cenário do *Irma Vap* com veludo preto e a gente fez um teatrinho ali no fundo. De um lado tinha uma arquibancada com umas poltronas – devia ter acho que cinquenta lugares, no máximo – e aí ele fez um roteiro com trechos do *Hamlet*, do Shakespeare e *A Gaivota*, do Tchekhov. *A Gaivota* já é uma homenagem do Tchekhov ao *Hamlet*, não só a relação das personagens, da Arcádina com o Treplev, mas há, durante a peça, referências. Então o Jorge fez um roteiro maravilhoso, com trechos dessas duas peças, e nós fazíamos ali, no fundo do palco. E resultou assim – e a gente fazia segunda e terça que eram os dias de... segunda, terça e quarta, se não me engano, quando não havia o espetáculo *Irma Vap* – e virou um espetáculo *cult*, virou moda. A gente conseguia enfiar quase cem pessoas lá dentro - com todo mundo espalhado pelo chão, ficavam as cinquenta poltroninhas lotadas, vendíamos com antecedência, e depois já começamos a vender “chão”. E foi um espetáculo não só muito bonito e muito forte, mas estabeleceu, para mim, uma relação com essa personagem, Arcádina – que eu virei especialista em Arcádina, porque depois eu fiz *A Gaivota*, que aí não eram só trechos, eram cenas. Depois eu fiz uma montagem d’*A Gaivota* toda, com o Marco Ricca fazendo a direção do Chiquinho Medeiros, e que a gente fez no porão do Centro Cultural, sabe, num espaço que tinha. O Serrone fez uma instalação naquele porão e a gente fez, era um espetáculo muito bonito. E depois eu fiz outra vez *A Gaivota*, aí já no Rio de Janeiro, direção do Jorge Tacla, numa montagem clássica também muito bonita.

Eu estava falando da minha relação com o Jorge e dos espetáculos que eu fiz com ele, que foram determinantes acho que para minha carreira. Foram. E agora, recentemente, nos últimos anos, eu conheci o Gabriel Villela, com quem eu comecei



a trabalhar. E aí realmente foi assim uma renovação, quando você está num momento que... Eu estava fazendo muita televisão e mesmo as coisas de teatro não estavam me interessando, porque eram meio que extensão da televisão, então eu sentia que não estava tendo uma renovação e meu encontro com Gabriel foi, assim, apaixonante. Porque eu já admirava o Gabriel, por tudo o que ele fez. Eu tinha uma admiração muito grande pelo Gabriel. Mas trabalhar com ele foi... eu me senti começando. A coisa é boa quando você sente realmente que: “Isso daqui é um caminho absolutamente novo, nunca fiz nada parecido”. Eu sempre falo para ele: “Você me faz fazer, em cena, coisas que não só eu nunca tinha feito, mas como eu não imaginava que pudesse fazer”. E a gente continua nessa parceria e temos projetos para fazer juntos, se Deus quiser a gente vai conseguir fazer. Então eu acho que essas pessoas – são sempre pessoas – fincaram estacas na minha trajetória. Foram momentos que foram bem determinantes na minha trajetória como atriz.

DP: Walderez, e atores com os quais você contracenou e que você teve esse tipo de sinergia? Você consegue reconstituir quem são esses... Eu acredito que deva ser muito interessante quando você contracena com alguém que tem a mesma força ou que tenha esse tipo de interação.

WB: Geralmente é assim: o teatro é sempre uma arte coletiva, não existe... Mesmo quando você está fazendo um monólogo ainda tem gente. Então eu sempre digo que eu tive sorte. Eu não tive nenhum – como vou dizer? – nenhum espetáculo em que eu não me desse muito bem com todas as pessoas, não me sentisse bem com os meus colegas ou que eles não estivessem contribuindo para a minha interpretação, não houvesse uma troca muito grande. E eu falei até do Marco Ricca, que eu acho um grande ator, um dos nossos grandes talentos. Trabalhar com ele foi muito estimulante, também. Mas tem uma... eu vou falar, é meio que o óbvio, mas vou falar do Paulo Autran. O Paulo eu trabalhei com ele num Ibsen – o *Solness*, o *Construtor*, direção do Eduardo Tolentino e, na verdade, eu entrei substituindo para fazer a viagem. A gente viajou pelo Brasil todo com a peça, mas o Paulo, eu tinha uma visão de fora, com ele, de vê-lo em cena, e ouvia as histórias do Paulo. Agora o



Paulo tinha uma coisa assim: contracenar com ele, ele podia ser absolutamente burocrático, fazia a cena para a plateia, jogando para mim, e o público delirava – ele realmente era maravilhoso – mas quando o Paulo, realmente, não sei como dizer, mas quando ele virava o “bicho de teatro”, aquilo que eu chamo de “bicho de teatro”, era uma das coisas mais maravilhosas que existe, porque o olho muda, o tônus muda, tudo muda! E contracenar com ele era ter essa surpresa porque de vez em quando ele estava lá: “Hum, é hoje! Oba!”. Foi muito, muito legal!

Outra pessoa – e aí também eu posso dizer que foi essa pessoa estaca na minha carreira, é que eu me lembrei dos diretores e tinha me esquecido – que é a Bibi Ferreira. Bibi Ferreira foi a minha mestra, mesmo. Eu também trabalhei com ela em *Piaf*, também substituindo e também viajando com o espetáculo durante muito tempo. E a Bibi me ensinou muita coisa em relação a tempo. A Bibi tem uma precisão em relação ao tempo de comédia, o tempo da fala, a clareza da fala. Tudo é preciso, é limpo, bonito. Contracenar com ela é um deleite, sabe?, é um deleite. Depois, comigo ela foi de uma generosidade que eu nunca vi, ela me ensinou inclusive isso. Eu lembro que, como eu estava substituindo, então eu tinha ensaiado com um ensaiador. A direção era do Flávio Rangel, mas nem me lembro se ele já tinha morrido, acho que sim. O espetáculo estava em cartaz havia muito tempo, então tinha o assistente que ensaiou marca, aquelas coisas, até a Bibi vir para a gente passar a cena com ela, o espetáculo com ela uma vez, e depois estreamos. Eu me lembro que a gente estreou em Campinas. Aí depois da estreia, no final do espetáculo, ela me puxou num canto e a minha primeira cena, a minha entrada em cena, eu fazia a amiga dela, prostituta de rua, como a Piaf tinha sido, e eu entrava em cena contando para ela uma briga que tinha acontecido na rua. E a marca da Bibi, ela ficava sentada no fundo, eram praticáveis no fundo; ela ficava sentada no fundo e eu entrava e tinha que contar aquela história. Terminou a estreia ela falou: “Olha, você tem que entender o seguinte: eu sou a protagonista absoluta desse espetáculo, mas, naquela cena, você é a protagonista e eu sou a coadjuvante. Se você não fizer como protagonista, a cena não acontece”. Porque eu entrei em cena, imagina: eu estou contracenando com a Dona Bibi Ferreira, entendeu? E, se eu puder me enfiar debaixo do tapete, eu me enfio porque é aquele monstro que está ali em cena comigo; não posso nem querer aparecer: é ela, ela e ela. E ela me deu



essa lição, ela falou assim: “Não, você tem que entrar e tomar conta da cena - a cena é sua e você é a protagonista. Nessa cena eu sou coadjuvante sua e você tem que fazer a cena acontecer, com você protagonista”. Eu fiquei passada, eu falei: “Como que essa mulher está me dizendo isso?”. Foi um grande ensinamento. E ela era outra pessoa apaixonada por aquilo que faz. E eu tinha descoberto alguns lugares que anteriormente não eram piada, e eu estava começando a fazer e resultavam em piada. E ela se entusiasmou porque ela também estava fazendo a Piaf há muitos anos e ela falou: “Que bom, então a gente vai descobrir todas as piadinhas que tem no texto”. Então tinha uma cena em que a gente saía de cena juntas e, antes de sair, ela dizia uma coisa e eu dizia outra e a gente saía. Aí ela saía de cena e falava assim: “Aqui tem piada, nós vamos descobrir a piada”. A cada dia ela falava: “Então, você fala assim; eu dou um tempo, eu falo assim. Vamos ver se funciona”. Fazíamos: “Não é assim, bom, a gente muda, dá uma pausa”. Tecnicamente, a gente foi analisando as possibilidades, até o dia que a gente realmente conseguiu a piada. Eu saí de cena, e as duas: “Conseguimos, conseguimos!”. Mas isso, primeiro: o ensinamento da técnica, da precisão da palavra; e, segundo, o entusiasmo porque ela estava fazendo aquilo há anos. Para ela tanto fazia se ela fizesse de um jeito ou de outro, o trabalho já estava consagrado, o espetáculo já estava consagrado, o público amava a Bibi. Quer dizer, ela podia ir lá, assinar o ponto e acabou. Mas não, até o último momento, ela descobriu que tinha sangue novo: “Então vamos descobrir coisas, fazer coisas”. E o olhinho dela brilhava cada vez em cena que ela fazia uma coisa diferente, que surtia um efeito, e ficava aquele entusiasmo, aquela coisa. Isso foi um grande ensinamento. Com certeza, marcou profundamente a minha vida, inclusive, não só. E a Bibi tem uma fala que eu repito sempre: “Teatro é voz, teatro é voz”. Modernamente, o pessoal não sabe falar, fala tudo baixinho, pouquinho, precisa de microfone em teatrinhos até intimistas, fica difícil. Mas a Bibi é a voz: a voz ampla, bem empostada, bem articulada. Grande mestra!

DP: Walderez, você é considerada uma atriz de grandes recursos dramáticos, enfim, existe realmente uma deferência em relação aos seus talentos múltiplos como atriz. Esses recursos você foi adquirindo ao longo dessa sua trajetória?



WB: Com certeza! Com certeza! Como eu não tive essa formação de base que eu lhe falei – mas mesmo quem tem, eu acho que não é assim que funciona. Acho que em qualquer profissão, na nossa, particularmente, mas, em qualquer profissão, você aprende fazendo, é a quilometragem que conta. Agora, você aprende se você também estiver atenta e querendo aprender. É isso que eu falei: se eu vou contracenar com Bibi Ferreira, com Paulo Autran, eu tenho que ficar com o olho desse tamanho, prestando muita atenção para aprender com eles. E aprender com os meus erros, aprender fazendo, mesmo. A única maneira de você adquirir um conhecimento é o exercício da coisa, e eu aprendi assim.

Eu me lembro que, como eu falei, eu sempre fui tímida. Quando eu comecei – ainda com o Kusnet, naquela época – eu achava que eu não tinha voz, porque eu falava baixinho, tudo em ré, como a maioria do povo brasileiro, como eu estou falando agora, tudo lá embaixo. Então eu achava que não tinha nenhum recurso vocal. E aí eu me lembro que, conversando com o Kusnet, ele me falou assim: “Você tem que pôr a tua alma para falar, não é só a voz. Se você tiver algum problema vocal, mesmo, você vai procurar uma pessoa especializada para resolver, mas eu não acredito que você tenha. É que você tem que expandir a sua alma para a voz também se abrir”. E é claro que é um longo processo, você não faz isso de um dia para o outro, e eu aprendi fazendo. Ainda aprendo, porque, se eu fecho um aprendizado, “agora já sei tudo”, danou-se. Eu continuo aprendendo, e teatro é sempre assim.

Mas eu acho que teatro tem essa coisa porque, cada trabalho que você vai começar, mesmo que você vá fazer uma peça que você já fez – como *A Gaivota*, que eu falei que fiz várias vezes – mas, se mudou o elenco, mudou o diretor, é como se fosse um texto novo, porque vai ser uma outra leitura, uma outra visão daquele texto. Então, cada peça que eu começo a ensaiar, eu penso: “Meu Deus, será que eu vou saber fazer isso, mesmo? Será que eu vou conseguir fazer?”. Eu não tenho a menor certeza de nada e o dia que eu tiver essa certeza, morri, não acontece mais nada, porque você não sabe realmente se vai ser capaz ou não. Você tem alguns recursos que você já sabe que você pode usar, que eles funcionam. Mas você não



sabe se aqueles recursos vão ser úteis para aquela peça, para aquele espetáculo. Então a gente aprende fazendo e vai ilustrando as coisas e... sei lá!

DP: E a TV, a relação com a televisão? Enfim, também li que o Plínio Marcos tinha uma relação meio conflituosa, que não foi uma relação muito tranquila. Você tem essa relação já há muitos e muitos anos. Eu queria que você contasse um pouquinho. E como atriz, se isso é um tipo de trabalho que exige outros recursos e como você lida com esse mundo que orbita em torno da televisão e que foi ficando cada vez mais louco nos últimos, sei lá, vinte anos.

WB: Bom, eu não tenho nada a ver com o universo das celebridades, quer dizer, não tenho competência para fazer parte desse universo. E eu acho assim: o trabalho em televisão pode ser muito gratificante, também. O teatro, acho preferível, porque o teatro te possibilita trabalhar verticalmente, você aprofundar, não só a interpretação, mas a problemática, vamos dizer assim. Televisão você necessariamente vai trabalhar na horizontal, porque isso é a virtude da televisão, aquilo que ela tem. Não adianta querer ir para a televisão e ficar arrancando os cabelos, porque não está podendo aprofundar as coisas. Não, na televisão você não faz isso. Se você vai para a televisão, você vai ter que explorar aquilo que é a qualidade da televisão: estar trabalhando para milhares de pessoas, então você tem que... Vai trabalhar assim e não assim como no teatro. E não adianta chorar, nem se lamentar - é assim. Aceitou, vai e faz da melhor maneira possível. Então é gratificante você ter uma agilidade na interpretação - possibilidade até de fazer coisas que em teatro você não faria. Não sei se eu sou meio otimista, ou sei lá o quê. Mas eu não sofro, eu não quero sofrer num trabalho. O trabalho tem que me dar prazer, e a televisão me dá prazer, também. Às vezes é frustrante, porque tem dias que eu gravo trinta cenas. Obviamente que, se eu fizer uma ou duas mais ou menos, já é um ganho - o resto é o resto.

Mas eu tento colocar na minha cabeça o seguinte: porque todo mundo fala que há uma diferença muito grande de interpretação entre o teatro e a televisão, ou então o pessoal da televisão acusa a gente de “tem uma interpretação muito teatral”. Eu digo: “Gente, vamos com calma. É uma questão de bom senso”. Veja bem, eu



estou aqui, falando com você, tem uma câmera ali e tem um microfone aqui: eu não tenho a menor necessidade de empostar a minha voz, aumentar o volume da minha voz - nós estamos numa conversa intimista. Se eu estou trabalhando num teatro de cinquenta lugares, eu vou falar assim, a minha voz vai ser mais baixa, a empostação vai ser diferente. Agora, se eu vou representar em um teatro de mil lugares, eu vou projetar a minha voz, os meus gestos vão ser mais amplos, porque eu sei que eu estou em um palco imenso, com mil pessoas lá. Mesmo que eu não tenha, principalmente, que eu não tenha o abominável microfone que agora se usa – e muito – então eu tenho que me projetar, não só com a voz, mas também com o meu corpo. É diferente se eu estiver em um teatro intimista. Então, quando eu vou para televisão, eu estou como aqui - eu estou representando para uma pessoa, que é a câmera. Então eu não preciso fazer isso, nem adianta se eu fizer, porque eu estou em *close*, digamos. Por que é que eu vou ficar fazendo assim, se tem uma coisinha me olhando assim, pequenininha? Então eu vou representar pensando que eu estou em um *close*. Só que a diferença – aí é que eu enfatizo sempre – a diferença de uma pessoa que tem uma formação de teatro para uma pessoa que só faz televisão é que, quando sabe que está em *close*, o resto do corpo está morto, sabe?, não funciona. E quem tem uma formação de teatro – eu posso até saber que eu estou em *close* – mas todo o meu corpo está vibrando. Então esse *close* tem uma outra qualidade - eu não estou com gestos, com a voz empostada, mas o meu corpo está participando daquela ação, porque o corpo inteiro tem sempre que estar participando de qualquer ação. Então é uma sutil diferença. Agora, bom senso: da mesma maneira que na televisão, se eu vou fazer uma cena externa no meio de um bosque: estou geral, câmera aberta, no geral, estou... – claro, televisão sempre estou com o microfone – eu sei que lá, nesse “geralção” aberto, mesmo eu estando com o microfone, eu tenho que elevar um pouco a minha voz, eu tenho que ter uma postura corporal diferente, porque senão eu vou ser confundida com uma árvore, vai ficar tudo pequenininho. É só uma questão de bom senso, de você não exagerar nem de um lado nem de outro. E me dá prazer representar na televisão. Às vezes aborrece, mas no teatro também.



DP: Walderez, você acompanha os grupos - voltando ao teatro, agora – os grupos de teatro mais recentes, se você tem esse tipo de relação com...

WB: Não, essa é uma falha minha porque, com essa história de ficar trabalhando no Rio – o que ultimamente tenho feito e televisão grava sempre lá no Rio, venho para São Paulo sempre no fim de semana – aí dá preguiça de sair. Então eu digo sempre que eu estou desatualizada em relação, principalmente, em relação aos grupos de teatro e que me interessam muito, porque eu acho que a possibilidade de renovação do teatro parte sempre de grupos – principalmente quando estão trabalhando continuamente – são eles que têm, pelo menos, a possibilidade de renovar, sabe?, renovar tanto formalmente quanto do ponto de vista de conteúdo, com autores novos. Eu realmente confesso que eu estou desatualizada, quer dizer - eu ouço falar, eu leio a respeito, mas eu tenho visto muito pouco, menos do que eu gostaria de ver.

DP: E na literatura, Walderez, eu queria que você contasse o que você revisita com regularidade e o que você tem descoberto, novos autores. Como uma leitora contumaz, você não deve ter parado, certo?

WB: Não. Você sabe que, eu falei em Dostoiévski, e eu estou revisitando o Dostoiévski. Eu tinha em casa alguns livros, mas não toda a obra dele. Aí eu achei em um sebo – porque eu também adoro sebos, vou lá fuçar – mas eu achei uma edição das obras completas dele e aí eu comprei e estou lendo muitas coisas até que eu não tinha lido. Não tinha lido toda a obra dele. Mas eu acabei de ler *Recordação da Casa dos Mortos*, e eu tenho fascínio por Dostoiévski. E essa obra, principalmente, eu tenho dito que é importantíssimo para as pessoas de teatro lerem: a descrição que ele faz de toda – porque são memórias que ele faz da época em que ele esteve preso – e ele então descreve todos os tipos, as pessoas que estavam lá na prisão com ele. Agora, a descrição que ele faz - não só fisicamente, mas a alma daquelas pessoas - é impressionante. Então eu falo para o pessoal de teatro ler para você entender o que é a construção de um personagem, porque ele vai descrevendo e ele vai acrescentando detalhes e, de repente, está o personagem



na sua frente. E o mais importante de tudo: com profundo amor pelo ser humano, porque você não faz esse tipo de descrição se você realmente não ama o ser humano. Mesmo ele descrevendo as pessoas, assassinos ou pessoas más, mesmo, de ações más, ele tem um olhar para aquele ser humano cheio de ternura. E eu falei: “Meu Deus, ele está construindo um personagem atrás do outro e está mostrando como se constrói um personagem, como é que você vai alimentando e acrescentando detalhes e botando o personagem em ação, para você perceber como é que esse personagem age”. Isso foi uma das minhas recentes releituras. Dostoiévski é um que eu volto sempre.

Tchekhov é outro. Os contos do Tchekhov – sou fascinada! – exatamente a mesma coisa que eu falei de Dostoiévski: esse olhar com ternura pelo ser humano. Tchekhov então é de um carinho pelos seres humanos, os pequenos seres humanos que ele descreve, é fascinante. E eu estou lendo agora a correspondência dele com o editor – saiu há um ano ou dois atrás, não sei – então toda a correspondência dele com o editor, e ele fala muito, principalmente dos contos, depois das peças também. Então tem referências à obra dele. É um livro muito interessante, também. Que mais que eu revisito?

DP: Autores brasileiros?

WB: Brasileiros, ah, sim. A minha descoberta recente, mas nem tanto, é o Milton Hatoum. Eu comprei agora, estou louca para começar a ler o último livro dele, que eu já li todos os outros. Ele é um escritor que eu admiro profundamente. Quando eu vejo que vai sair um livro dele, eu já estou lá na fila para comprar. Eu comprei agora esses dias. Na verdade eu estou guardando, eu estou ansiosa para começar a ler, mas, como é uma novela e é curta, eu devo ir hoje para o Rio, então eu vou levar, porque aí eu tenho o que ler lá. Já está lá, guardadinho. Mas eu estou lendo agora e comecei a ler até por quase imposição do Abujamra, porque eu me encontrei com ele na Livraria Cultura e ele estava comprando – já tinha lido, mas estava comprando para dar de presente – um livro que se chama *As Benevolentes*. Eu esqueci o nome do autor, e isso é imperdoável³.

³ O autor de *As Benevolentes* é Jonathan Littell



DP: É um americano, francês... franco-americano.

WB: Eu não me lembro, mas ganhou o prêmio *Goncourt*, é considerado o *Guerra e Paz* moderno. Eu estou no começo do livro, porque é um livro que eu não estou conseguindo ler como eu leio, compulsivamente, porque dá... é um soco no estômago. Você conhece o livro?

DP: Minha mãe está lendo.

WB: Tua mãe está lendo. Leia, porque é leitura obrigatória. São como se fossem as memórias de um oficial da SS⁴, e que ele conta desde a entrada dele na SS, e depois ele vai para a Rússia, quando os alemães estão invadindo a União Soviética, e ele vai contando... O interessante como literatura do livro é que ele é de uma frieza na narrativa, quer dizer, o autor dando voz a esse personagem. Porque, geralmente, qualquer leitura do Holocausto ou você tem o lado da vítima – que é sempre de uma maneira sentimental, às vezes necessariamente sentimental – ou mesmo que você tenha uma visão histórica, mas de alguma maneira demoniza um lado. E aí fica fácil, porque é muito fácil você achar o culpado. Então Hitler é o demônio: “Oba, eu estou salva”. Agora esse livro está falando assim: “Não, tudo bem, eu sou culpado, vocês não são, está bom? Então vamos lá, aconteceu assim, assim, assim”. E é de enlouquecer! Eu estou no começo do livro, delirando, sabe, mas delirando porque ele provoca em mim uma série de indagações. Eu falei: “Pô, quem fez tudo isso eram seres humanos, eu sou um ser humano, eram meus irmãos, são filhos de Deus. Como é que é? Como pôde?”. E a introdução do livro, então, é de uma agudeza, é fantástico. É isso que você tinha perguntado?

DP: É isso.

WB: Outro que eu volto sempre, que não sai da cabeceira é o Fernando Pessoa. Fernando Pessoa está na cabeceira da minha cama. Aí os poetas: Manoel de Barros, Cecília Meirelles... Enfim, uma pilha!

⁴ *Schutzstaffel*, organização paramilitar ligada ao Partido Nazista Alemão



DP: Walderez, só para gente finalizar – e a gente tem feito isso com todas as pessoas que a gente tem entrevistado – é nos ajudar, nos auxiliar, pensar caminhos para a instituição. Ela está num processo de... buscando a sua revitalização, e como você, como cidadã paulistana, como ex-frequentera, visualiza uma biblioteca pública como a Mário de Andrade, que tem essa história tão longa e tão virtuosa, como ela pode readquirir esse lugar para cidade de São Paulo?

WB: Você me falou que estão cuidando da preservação do acervo, isso é importante. Eu não sei... Na minha cabeça o que ficou da Biblioteca: era um lugar onde qualquer livro que eu quisesse ler estava lá. Eu não me lembro de ter procurado algum livro, naquela época, que eu não tivesse encontrado. Isso é fundamental: que seja a biblioteca realmente completa, que todos os autores estejam lá. Se por acaso ainda não tenha, ou não tem, que alguma informação seja dada sobre aquele autor ou por que não tem o livro, onde encontrar o livro. Isso para mim é fundamental, e a facilidade de você consultar esse acervo.

A boa notícia que você me deu é que a circulante talvez volte ali para a São Luís, e a circulante é um braço da Biblioteca que eu acho fundamental. Para mim foi de uma utilidade fantástica e acho que aperfeiçoar, inclusive, essa relação com a circulante acho fundamental.

Outra coisa, eu estou tentando me lembrar daquilo que foi útil para mim naquela época ou do que faltou. Então, por exemplo: acontecimentos na Biblioteca. Isso também acontecia muito. A gente tinha... Naquele saguão eu tinha informação de tudo o que estava acontecendo na área cultural em São Paulo. Se eu estivesse ali, eu me informava de uma sessão especial de cinema que estava acontecendo. Não só das coisas que estavam acontecendo na Biblioteca, mas que estavam acontecendo em São Paulo: lançamento de um livro não sei onde, estreia de uma peça, palestra de não sei quem – essa informação eu sempre tinha ali no saguão, ou tinha um cartaz, alguma informação tinha. Isso torna o lugar vivo, porque não faz referência só às coisas internas, mas abre para fora e traz as coisas de fora ali para dentro também.



Uma coisa que eu gostava muito – uma coisa não, uma pessoa – eram os funcionários, essa é uma referência que eu quero fazer também. É a mesma coisa que você entrar numa livraria de gente que gosta de livros, e que conhece, e que você pergunta sobre um livro de um autor, ele sabe quem é o autor – não é que ele sabe a prateleira onde está o livro – ele conhece aquele autor, ele tem informação para te dar, e é a mesma coisa na biblioteca. Eu não me lembro mais dos nomes, evidentemente, mas havia uma senhora que ficava na mesa, ali, fiscalizando toda a sala, ela era uma profunda conhecedora. Quando você perguntava alguma coisa: “Com quem está o livro?”, ela sabia do que se tratava... já sabia – como eu ia todos os dias lá – então você chega e ela já sabe que livro que você está interessada: “Olha, aquele livro que você pega sempre vai desocupar daqui a pouco, você quer que eu te traga?”. Enfim, é um interesse pelo que está acontecendo, funcionários especializados e amorosos também é fundamental para você tornar um lugar vivo, uma coisa que não é aquela coisa fria, que você vai lá, pega o livro, lê, devolve e vai embora. Parece que tem uma troca muito importante. Que eu me lembre, das coisas que foram importantes para mim naquela época era isso: era a Biblioteca, era um centro irradiador e ali: “Não tenho aonde ir, não tenho um programa, vou até a Biblioteca”. No saguão, ou eu encontro uma pessoa, ou eu olho um cartaz, aí eu vejo: “Ah, tem não sei o quê! Então eu vou para tal lugar”. Funcionava assim e eu acho que é muito bom. Então se puder trazer de volta tudo isso e fazer acontecer as coisas lá - palestras, leituras, de tudo: de peças, mesmo de livros que estão sendo lançados, você fazer não simplesmente o lançamento de um livro, não só dos livros novos, que estão sendo lançados, modernos, mas dos clássicos também. Leitura eu acho que é uma coisa muito estimulante, muito importante de se fazer.

DP: No auditório você lembra de eventos que você tenha participado, Walderez, lá no auditório da Biblioteca?

WB: Não me lembro. Gozado, porque eu não tenho memória do auditório. Provavelmente sim, principalmente palestras, mas eu não tenho muita memória disso. Eu tenho memória muito mais, na minha vivência, ali no saguão: dali, das pessoas, das conversas, dos acontecimentos dali. Havia sim, eu sei, palestras, e



com certeza eu devo ter assistido. Mas eu não tenho uma memória muito viva disso. É isso.

DP: Querida, eu queria te agradecer muitíssimo, em nome da Biblioteca, pela tua disponibilidade, pela tua generosidade aqui conosco, pelos relatos todos que você nos trouxe. Muito obrigada!

WB: Eu é que agradeço. Essa é uma memória que é muito grata para mim – lembrar que ele foi realmente um dos melhores períodos da minha vida – eu gosto de falar a respeito.

DP: Obrigada!

