

Tecendo os reis vagabundos com fios de memórias

Betha Medeiros [1]

Partindo da última frase do meu artigo *Em que século, afinal, se encontra o corpo do ator gaúcho?* [2] (2006, p. 21): “Este é o corpo do ator criador, o corpo expressivo, o corpo ideal que pensa e atua. Um corpo agente de sua própria arte” iniciei, mentalmente, um levantamento de alguns exemplos deste ‘corpo’ no teatro gaúcho durante as últimas décadas.

Na medida em que surgiam atores e grupos [3] que se enquadravam nesta visão de ator-criador, o nome de Maria Helena Lopes era unanimidade em se tratando de influência, referência. Ela foi professora da maioria dos atores gaúchos nos últimos 40 anos. Fez parte do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS) por quase três décadas (1967 a 1992)

Apesar da sua grande importância para o teatro gaúcho contemporâneo, se pesquisarmos em livros ou publicações algumas notas sobre o trabalho desta grande encenadora, nada encontraremos.

Escolhi, então, dentre as várias peças que Maria Helena encenou junto com seu grupo Tear, centrar meu projeto em *Os Reis Vagabundos* de 1982, cujo tema é o dia-a-dia de um grupo de catadores de lixo e que é considerada, pela própria encenadora, como o trabalho de sua vida, o qual ela levou sete anos gestando até conseguir levá-lo a público.

O que esta peça tinha, afinal, de tão especial que se destacava de todas as outras também fundamentais para o teatro gaúcho? Será que era, mesmo, tão especial assim?

Com esta questão, parti em busca de documentos escritos, fotos, reportagens, memórias em forma de depoimentos e entrevistas para tentar montar um painel, uma “colcha de retalhos” que pudesse ajudar a esclarecer a mim e, posteriormente, aos leitores deste trabalho, o porquê, realmente, de *Os Reis Vagabundos* serem lembrados até hoje.

As Entrevistas

Para as entrevistas escolhi seis pessoas que assistiram e que se propuseram a conceder seus depoimentos sobre o que recordavam da peça. Por outro lado, contatei os atores, o cenógrafo, o escriba, os músicos criadores da trilha sonora e a encenadora para me relatarem as suas lembranças sobre a montagem e encenação.

1. O trabalho de Penélope

“o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (Walter Benjamin, 1994, p. 37)

Começando, mesmo que informalmente, a questionar algumas pessoas sobre a peça, percebi que muitas delas respondiam que as lembranças sobre a peça vinham ligadas a emoções.

Ivan IZQUIERDO nos ensina que as principais regiões moduladoras da formação de memórias declarativas recebem na hora da formação das memórias, o impacto inicial de hormônios como os corticóides e a adrenalina “liberados no sangue pelo estresse ou pela emoção excessiva. É o núcleo por meio do qual estas substâncias modulam as memórias; sua ativação faz com que estas se gravem, em geral, melhor do que as outras.” (2002, p. 24)

Por outro lado, Sandra PESAVENTO nos revela que uma das preocupações presentes na História Cultural é o conceito conhecido como o das “sensibilidades”:

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo.

O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional ou das elucubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo. Às sensibilidades compete essa espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade.

A rigor, a preocupação com as sensibilidades da História Cultural trouxe para os domínios de Clio a questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida. (2008, p. 56)

Falar sobre mendigos catadores de lixo de forma poética foi algo que surpreendeu e emocionou muitas das pessoas entrevistadas.

Ciça Reckziegel lembra que não era um emocionar apenas de se deixar levar pelo sentimento: “... era um carinho e um tapa ao mesmo tempo. Te fazia usufruir a beleza mas, ao mesmo tempo, perceber a realidade.”

1.1 De fora para dentro e de dentro para fora

Em sua crítica sobre a peça, Cláudio HEEMANN [4], diz que “As figuras silenciosas que povoam o cenário são de papeleiros inspiradas nesses vagabundos que a gente encontra pelas esquinas, cercados de refugos e detritos” (2006, p. 112) e que não se trata de “um realismo político, nem de depoimento social.

Hans-Thyes LEHMANN nos revela como se pode ser político sem precisar falar diretamente sobre política:

A gente sabe que existe exploração, que existe luta de classes, que existem conflitos, que existem uma série de coisas, mas não é isso que nos falta, não é isso que a arte vai sanar. Não é um problema de informação sobre questões políticas. (...) Para mim, a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. (...) Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas. (2003, p.9)

Maria Helena Lopes trata o assunto lixo e sociedade de consumo pela via não-realista, escolhendo o meio poético, divertido e desastrado dos clowns. Opta também por não usar texto e compor sua dramaturgia a partir das ações deste grupo de clowns. Ela, porém, não partiu direto para o trabalho com os clowns. Primeiro centrou os ensaios na movimentação dos catadores de papel.

Jacques LECOQ (2001, p. 27) ensina que através do incentivo para a análise do movimento vivo permite-se que o aluno, aqui no caso o ator, crie de fora para dentro.

Clarissa Malheiros lembra que Maria Helena exigia que estivessem todos sempre alertas, focados. “... íamos detrás dos carros de lixo para ver quem levava o lixo, quando nosso tema era buscar vagabundos nas ruas e saber por onde andavam...” instigava todo o grupo a observar o que acontecia nas ruas. Não apenas os atores, mas todos os que participavam da montagem o cenógrafo Fiapo Barth lembra que trazia lixo para os ensaios:

E a Lena [Maria Helena Lopes] pediu lixo. Pediu lixo, então eu andava pela rua e andava catando lixo! Mas, claro, eu não pegava todo lixo. O lixo interessante. (...) As peças que eu tinha feito anterior a essa eram: primeira leitura de mesa, concepção de diretor... e a coisa ia por aí, né? E essa não! Essa era nada! Chegamos lá no nada. E a Lena pediu lixo.

LECOQ (2001, p. 27) diz que no primeiro ano de estudos em sua escola, são semeadas “as raízes das atuações criativas, por meio de improvisações e análise de movimentos na vida.” Acabamos de ver a análise dos movimentos dos catadores e papeleiros entendida por criação “de fora para dentro”. Agora, o trabalho do clown, considerado como criação de dentro para fora:

A busca do seu próprio clown começa ao procurar pelo lado ridículo. Diferente da *commedia dell'arte*, não há personagens pré-estabelecidos para dar suporte ao ator (Arlequim, Pantaleone etc), então ele tem que descobrir o seu clown interior. Quanto menos defensivo ele está, menos ele tenta interpretar um personagem, e quanto mais

ele se permite se surpreender por suas próprias fraquezas, mais forte seu clown aparecerá. (2001, p. 145)

Fiapo Barth fala como foi surpreendente o processo de montagem da peça:

(...) E, daí eu fui trabalhar com eles. Mas, como era de improviso, eu fui assistir aos ensaios, praticamente, a ‘vida inteira’! Acompanhei todo e foi surpreendente. Foi surpreendente, nos ensaios, o dia em que a Lena trouxe os narizes, né? Nunca tinha me passado que eles seriam ‘clowns’! Inclusive, na época eu não conhecia a palavra ‘Clown’, por que pra mim, de nariz, era palhaço! Não tinha entendido a coisa. E a gente... Já tinha sido feito experiências. (...) Laboratório, digamos, na Redenção. Então, eles saíram como mendigos e fizeram... E, mais, realista, né, tudo, tudo muito realista. E daí, um belo dia, a Lena chegou com os narizes e a coisa mudou, né? Mudou radicalmente que... Nunca tinha me passado aquilo, né? Até ali, eu estava trabalhando com um grupo ‘normal’ com... A única diferença era o improviso. Mas, pra mim, tudo estava normal ali. Até ali. Até aquele momento. Quando eles colocaram os narizes, a coisa ficou mágica!

Segundo LECOQ, “o clown é a pessoa que fracassa, que bagunça tudo a sua volta e, fazendo isso, dá à sua plateia um senso de superioridade. Através de suas falhas ele revela profundamente sua natureza humana, que nos move e nos faz rir.” (2001, p. 146).

Enfim, Os Reis Vagabundos foi uma peça que contribuiu muito para a divulgação do trabalho de clown no teatro brasileiro. Maria Helena Lopes comenta: “Em São Paulo, é engraçado, por que quando eu passo por lá e encontro uma pessoa: “ah, eu vi Os Reis Vagabundos!” Pessoas que trabalharam o clown por causa da peça. De alguma maneira, a gente introduziu essa linguagem.”

Roberto Mallet concorda:

Um espetáculo que tinha um caráter poético muito forte e que, praticamente, trouxe essa idéia do clown, do clown ‘lecoquiano’, já pós-Lecoq. Esse clown de teatro, pro Brasil! Tem algumas pessoas que trabalham com clown em São Paulo como a Cida Almeida [5], uma baiana, que é uma das pessoas mais importantes lá em São Paulo dessa área, que me disse que se interessou pelo clown tendo visto Os Reis Vagabundos. E não é só ela! Lá em São Paulo, de vez em quando eu ouço alguém falar desse espetáculo ainda.

Marco Fronchetti revela que a atriz Angela de Castro que trabalhou com Antunes Filho em Macunaíma, ficou bastante impressionada com o espetáculo:

Ela assistiu Os Reis Vagabundos em São Paulo. Pirou, pirou, pirou e veio pra cá pra fazer o espetáculo seguinte. No início dos trabalhos da Crônica [da Cidade Pequena] ela estava aqui. Aí, como não estava indo pros clowns, ela foi embora. Agora mora em Londres e é uma “das clowns” mais famosas do mundo.

1.2 O quarto da infância

Uma questão interessante surgida nas entrevistas foi que duas pessoas citaram a cena da “ida à praia” como inesquecível: Ciça Reckziegel comenta que nesta cena, a Clarissa Malheiros tinha uma esteirinha e que demorava bastante tempo até deitar em

cima dela. Já Shirley Rosário diz lembrar-se da Ângela Gonzaga com uma esteira bem pequenina e que em sua memória, a tal esteirinha parecia ser feita de palito de fósforo!

A dúvida de quem realmente tinha a esteirinha vai ficar no ar. O importante neste caso é o fato de que, com o passar do tempo, nós podemos criar memórias falsas ou fazer uma mistura de memórias antigas com evocadas ou adquiridas no momento; mistura de memórias de vários tipos. BENJAMIN (1994, p. 37) nos dá uma pista quando nos diz que “um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” IZQUIERDO afirma que: “A repetição da evocação das diversas misturas de memórias, somadas à extinção da maioria delas, pode levar-nos à elaboração de memórias falsas.” (2002, p. 32).

LECOQ nos fala de um dos seus exercícios que trabalha intimamente com a memória: ‘O quarto de infância’ é um dos mais antigos temas de improvisação, que eu sugiro no começo do ano.

Você retorna após um longo tempo ausente e revisita seu quarto de infância. Você teve de viajar um longo trajeto, você chega até a porta e a abre. Como irá abri-la? Como irá entrar? Você descobre seu quarto: nada mudou cada objeto está no seu lugar. Mais uma vez você acha suas coisas da infância, seus brinquedos, sua mobília, sua cama. Essas imagens do passado voltam vivas novamente dentro de você, até o momento que o presente se reafirma. E você sai do quarto.

O tema não é o quarto de minha infância, mas o quarto da infância, que você atua na redescoberta. A dinâmica da memória é mais importante que a memória em si. O que acontece quando você se sente confrontado com o lugar que você pensa está descobrindo pela primeira vez? De repente, a memória é provocada: ‘Eu já vi isso antes!’ Você está numa imagem do presente e de repente uma imagem do passado surge. Fora da interação dessas duas imagens vem a improvisação. Naturalmente, qualquer um que improvisa desenha em sua própria memória, mas aquela memória também pode ser imaginária. (2001, p.30)

Alinhavando

Ao pensar em uma finalização para este trabalho, revi minhas perguntas iniciais: O que esta peça tinha, afinal, de tão especial que se destacava de todas as outras, também fundamentais para o teatro gaúcho? Será que era mesmo, tão especial assim?

Nesta busca pelas memórias alheias no intuito de preencher o vazio de detalhes das minhas próprias, a cada entrevista, a cada imagem, a cada documento coletado, era como se as peças de um grande quebra-cabeças fossem se encaixando e me permitindo constatar a grandeza não só do resultado – a peça em cartaz – mas do processo como um todo, desde o embrião do projeto, quando Maria Helena Lopes começou a pesquisar o tema “lixo”, durante o período em que frequentou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, passando pela montagem do grupo Tear; pelo treinamento dos atores, pela observação dos grupos de catadores, pela montagem do roteiro baseado nas improvisações e o treinamento de clown. Um longo processo que, para Maria Helena, durou sete anos para ficar pronto. Pronto, mas nunca acabado. Sempre em transformação, pois a peça se alimentava do que acontecia no

mundo externo, o público. Apenas esta descrição já bastaria para diferenciar a peça da grande maioria de outras peças que entram em cartaz todos os dias nas casas de espetáculo mundo afora.

Durante a apresentação para a banca de qualificação do mestrado, surgiu a hipótese de que diante da forte emoção sentida na apresentação do clip com algumas fotos e a música, a peça na verdade, não acabara. Pois, depois de todo esse tempo de pesquisas e entrevistas pude constatar que ela está sim, bem viva na memória e na emoção de muitas pessoas, contrariando o conceito de efemeridade da atuação teatral, pois enquanto nossa atenção for despertada por um morador de rua e suas precárias e “criativas” moradias, enquanto nos preocuparmos com o lixo e o descarte, Os Reis Vagabundos estarão bem vivos em nossa memória e em nosso coração nos emocionando e não nos permitindo acomodações.

Referências

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HEEMANN, Cláudio. 12 Anos na Primeira Fila. Porto Alegre: Alcance, 2006.

IZQUIERDO, Ivan. Memória. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LECOQ, Jacques, CARASSO, Jean-Gabriel e LALLIAS, Jean-Claude. The Moving Body – Teaching Creative Theatre. New York: Ed. Routledge, 2001.

MEDEIROS, Betha. Em Que Século, Afinal, Se Encontra o Corpo do Ator Gaúcho? In: CENA. Porto Alegre: n°5, p.21-29, dez., 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

[1] Betha Medeiros (Elizabeth Medeiros Pinto) é graduada em Artes Cênicas – DAD/UFRGS (1990) e em Educação Física – ESEF/UFRGS (1999). É Mestre em Artes Cênicas – PPGAC/UFRGS (2010)

[2] Artigo baseado na monografia de conclusão para o curso de Especialização em Teatro Contemporâneo do DAD - UFRGS no ano de 2005.

[3] Tatiana Cardoso, Jezebel de Carli, U.T.A. (Usina do Trabalho do Ator), Sérgio Lulkin, Cibele Sastre, Daniela Carmona, Nora Prado, Marco Fronchetti, Marcelo Fagundes, etc.

[4] Inicialmente feita para o Jornal Zero Hora, esta crítica faz parte do livro 12 Anos na Primeira Fila – uma compilação de críticas selecionadas pelo autor.

[5] Integrante do Grupo Clã - Estúdio das Artes Cômicas.