

TECENDO OS REIS VAGABUNDOS COM FIOS DE MEMÓRIAS NADA EFÊMERAS

Elizabeth Medeiros Pinto¹

Resumo

O presente trabalho é o resultado do mergulho no universo da montagem e das apresentações da peça intitulada “Os Reis Vagabundos” do grupo teatral Tear, de 1982, segundo uma leitura em rememoração do Espetáculo (2010) pelos participantes da criação bem como pelo seu público, além de documentos da época (1982-1983): programas do espetáculo e críticas publicadas em jornais. Considerada um marco do teatro gaúcho, nesta peça a sua encenadora, Maria Helena Lopes, lançou mão de seus principais conceitos de trabalho: jogo dramático, improvisação, técnicas de *clown* e análise de movimento.

Palavras-chave: Maria Helena Lopes; teatro gaúcho; teatro brasileiro; grupo tear; improvisação; *clown*; memória; lixo.

WEAVING THE STRAY KINGS WITH THREADS OF MEMORIES NOT AT ALL EPHEMERAL

Abstract

The present work is the result of diving into the universe of the production and the presentations of the play the Stray Kings of the theater group Tear, of 1982, according to a reading in recollection of the Show (2010) by the participants of the creation as well as by their audience, besides the documents of that time (1982/83): show programs and reviews published in newspapers. Considered a landmark of the gaúcho theater, in this play, its Director, Maria Helena Lopes, launched their key concepts of work: dramatic play, improvisation, clown techniques, and movement analysis.

Keywords: Maria Helena Lopes; Gaucho Theater; Brazilian theater; Tear - Theatrical Group; improvisation; clown; memory; trash.

Parti da última frase do artigo “Em que século, afinal, se encontra o corpo do ator gaúcho?”.² Este é o corpo do ator criador, o corpo expressivo, o corpo ideal que pensa e atua. Um corpo agente de sua própria arte” (2006, p. 21). Com este ponto de vista envolvendo uma elaboração conceitual persistente, iniciei um

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, 2010. Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1990) e graduação em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999), Especialização em Teoria do Teatro contemporâneo DAD/UFRGS. Atualmente é professora de teatro e educação física - Educandário São João Batista - Centro de Reabilitação. <bethamedeiros@uol.com.br>

² Artigo baseado em minha monografia de conclusão para o curso de Especialização em Teatro Contemporâneo do DAD/UFRGS no ano de 2005.

primeiro levantamento em nossa memória espectral, um levantamento de alguns exemplos deste *corpo* no teatro gaúcho durante as últimas décadas.

À medida que surgiram atores e grupos³ dentro desta 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 (de 1967 a 1992) e trabalhou incansavelmente os conceitos de jogo dramático, treinamento corporal, improvisação, máscara e *clown*.

Eu própria tive o privilégio de ser sua aluna no DAD/UFRGS entre os anos de 1981 e 1990. Em 1986 acompanhei, como operadora de luz, uma turnê do Grupo Tear ao Rio de Janeiro com a peça intitulada “A crônica da Cidade Pequena”.⁴ Testemunhei o incansável trabalho que ela compartilhava com seus atores para manter o espetáculo vivo, com ensaios quase diários, mesmo estando, a peça, já há mais de dois anos em cartaz!

Da mesma forma, em 2007, ao terminar o curso Mímo Corpóreo de Etienne Decroux, com a professora Leela Alaniz⁵ constatei ao analisar, apesar de uma forma divagante, a trajetória que o estudo sobre o mimo fez da França até Porto Alegre. Nela, o nome de Maria Helena era uma referência importante.⁶

Percebi também que, apesar da sua importância para o teatro gaúcho contemporâneo, se pesquisarmos em livros ou publicações algumas notas sobre o trabalho desta encenadora, quase 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.

Mas o que teria eu para falar sobre esta peça que havia sido apresentada há mais de 30 anos? Na verdade, eu pouco me lembrava dela! Tinha apenas uma imagem emocionante, muito viva na memória. Uma imagem sublunar, oblíqua, de conjunto, marcada na memória pela emoção que eu mesma senti assistindo ao espetáculo. Esta imagem associada a meu conceito de ator processava uma hipótese gestada e finalmente formulada, ao longo dos anos, de que esta peça foi um horizonte para o teatro gaúcho.

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

⁴ *A Crônica da Cidade Pequena* (1984). Terceira peça do Grupo Tear, com roteiro baseado na novela “Crônica de uma morte anunciada”, de Gabriel Garcia Marques.

⁵ Atriz e professora gaúcha que estudou mímica corporal de 1997 a 2003 com Thomas Leabhart, ator e professor estadunidense e antigo assistente de Etienne Decroux. Atualmente, doutoranda na Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle.

⁶ Jacques Copeau. Fundador do Théâtre Viex Colombier, em 1913, que dava ênfase ao treinamento corporal do ator e foi mestre de Etienne Decroux que, a partir do treinamento de máscara neutra de Copeau, desenvolveu a Mímica Corporal Dramática ou *Mímo Corpóreo*. Um dos seus mais importantes alunos foi Jean-Louis Barrault, que mais tarde veio a exercer uma grande influência em Jacques Lecoq, fundador do Teatro do Movimento de quem Maria Helena Lopes foi aluna de 1978 a 1980.



Os Reis Vagabundos se aquecendo ao sol...

Fonte: arquivo grupo Tear.

O que havia nesta peça, enfim, de tão especial que se destacava entre outras 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,⁷ 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)

⁷ Escriba, função exercida pelo ator Roberto Mallet. Consistia em anotações de tudo o que acontecia (improvisações, conversas entre elenco, encenação e equipe técnica) durante os ensaios. O roteiro do espetáculo foi construído com base nestas anotações.

A imagem de um palco escuro com um foco mínimo de luz penetrando o furo de um guarda-chuva foi para mim, durante muitos anos, o grande referencial de um bom teatro. Ou seja, o contrário do “teatro morto”, como Brook⁸ definiu o mau teatro. Esta é a única imagem que me lembrava da apresentação de *Os Reis Vagabundos*. Lembrava também que a peça era conduzida por um grupo de catadores de papel com narizes de palhaços ou *clowns* e que não havia texto. Da trama mesmo, lembrava quase nada. Como espetáculo, porém, ficou a forte sensação de ter presenciado algo mágico e extremamente importante em termos teatrais.

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

A atriz e professora Mirna Spritzer, por exemplo, ao ficar sabendo que a peça *Os Reis Vagabundos* seria meu objeto de pesquisa, me disse no corredor de entrada do DAD (Departamento de Arte Dramática – UFRGS): “*Então tu tens de me entrevistar! Eu nunca esquecerei a apresentação que vi nas ruínas do Teatro São Pedro! Só de lembrar, fico toda arrepiada!*”. A memória da Mirna em relação à peça vem ligada, claramente, a uma emoção.



Apresentação de *Os Reis Vagabundos* durante a reforma do Teatro São Pedro
Fonte: Memorial do Teatro São Pedro. Foto de Antonio Pacheco, Agência RBS.

É necessário explicitar outro conceito, integrante de meu ponto de vista na realização do trabalho: o da memória; quer venha ele das ciências da mente, da análise histórica, antropológica, sociológica ou da literária, implicados na própria matéria empírica que me utilizei: testemunhos posteriores, avantajados ao tempo dos *Reis Vagabundos*, de 1982 para 2010, portanto, num passado recente.

Izquierdo (2002) 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 corticoides e a adrenalina “liberados no sangue pelo estresse ou pela emoção excessiva. É o núcleo por meio do qual

⁸ “O Teatro Morto pode ser reconhecido à primeira vista, pois significa mau teatro. É este tipo de teatro a que assistimos com mais frequência, e como está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial [...]” (BROOK, 1970, p. 8).

estas substâncias modulam as memórias; sua ativação faz com que estas se gravem, em geral, melhor do que as outras.” (IZQUIERDO, 2002, p. 24).

Por outro lado, Pesavento (2008, p. 56) 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.

Falar sobre mendigos catadores de lixo de forma poética foi algo que surpreendeu e emocionou muitas das pessoas entrevistadas. A atriz Raquel Pilger, por exemplo, disse: *“Mas era muito emocionante! Foi uma coisa muito impactante! [...] Por eu nunca ter visto nada parecido, não imaginava assistir aquilo. Que era possível falar de mendigos, de catadores daquele jeito!”*.

A atriz e professora 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.”*

De fato, é surpreendente nos darmos conta de que Maria Helena Lopes montou um espetáculo falando sobre o descarte de lixo criado pela sociedade de consumo, mesmo que de forma poética, num tempo em que muito poucos pensavam sobre esse assunto que, hoje, assombra e preocupa a todos. Pesquisando sobre o ano de 1982, o ano de estreia de *Os Reis Vagabundos*, vê-se que o Brasil estava em pleno período de ditadura militar. A chamada *abertura política* já havia começado, de forma lenta e gradual, mas ainda não tínhamos eleições diretas para presidência da República. Dois anos nos separavam da campanha pelas Diretas Já, que tomou conta das ruas do país no ano de 1984 com comícios gigantescos.

1.1. De fora para dentro e de dentro para fora

Em sua crítica sobre a peça, Heemann (2006, p. 112)⁹ 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” e que não se trata de “um realismo político, nem de depoimento social”. Ao contrário, a peça retrata estes vagabundos como figuras clownescas numa trama sem texto, que misturava circo, cinema mudo, desenho animado e *commedia dell’arte*. Algo já bastante conhecido no âmbito do cinema com Chaplin, Fellini, mas quase inédito no teatro brasileiro.

Lehmann (2003, p. 9) 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 existe uma série de coisas, mas não é isso que nos falta, não é isso que a arte vai sanar.

⁹ Inicialmente feita para o jornal Zero Hora, esta crítica faz parte do livro *12 anos na primeira fila*. Trata-se de uma compilação de críticas selecionadas pelo autor.

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.

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 estes. Primeiro centrou os ensaios na movimentação dos catadores de papel.

Ao falar sobre a abordagem lírica da peça em detrimento do discurso panfletário, o dramaturgo Ivo Bender ensina que

ela lida com algo que é candente. E que vai estar sempre presente. E que eu acho que no país se acentuou muito nos últimos anos. Nos últimos anos, que eu digo, é a partir de 60, que é essa marginalização do sujeito. Eu acho que nesse sentido Os Reis Vagabundos vai na mosca. Um tiro certo. Coloca em cena, de uma maneira não panfletária, o que é muito importante. O panfleto está ausente. É uma abordagem lírica, digamos assim, de uma questão social violenta. [...] naquele panfleto que estava tão em moda na época da ditadura.

Os Reis Vagabundos foram aos presídios de Porto Alegre se apresentar para outros excluídos da sociedade de consumo. A atriz Sonia Coppini¹⁰ foi acompanhando a peça e assistiu ao espetáculo junto do público e relatou o que viu e ouviu:

Lembro da ida dos Reis aos presídios. Isso é uma coisa super marcante pra mim. Por que eu estava fora da cena. Era um momento preparativo pra eu entrar em cena. A Clarissa já não tava mais aqui.¹¹ Eram os Reis Vagabundos, os cinco Reis Vagabundos e eles foram ao presídio central e depois no Madre Pelletier. [...] Entre os comentários, um deles era sobre as bolinhas de sabão, que eles falam assim na plateia: “Sim, o cara não trabalha, o cara não estuda, o cara não faz nada, ele tem mesmo que viver de ar!” Então, tinha vários comentários sobre isso, do tipo assim: “Mas eles são... Eles vivem do lixo!”, daí o outro cutucou: “É, mas a gente também é um lixo!” Então, essas coisas assim. E, lá no Madre Pelletier, que eu achei maravilhoso... As mães ficavam lá com os filhos, né? Então tinha um espaço reservado para os filhos. E na hora em que a Tlim botava os seus farelinhos na sua frigideira e comia os farelinhos, uma mãe fica desesperada e diz assim: “Meu Deus, ela tá com fome! Filho vai lá dentro pegar aquele pão que a gente fez hoje e dá pra ela que ela tá com fome!”

¹⁰ Neste período ela ainda estava de fora, preparando-se para substituir Clarissa Malheiros, que viajou no final da primeira temporada do Teatro de Câmara.

¹¹ Ficha técnica da peça – roteiro: Maria Helena Lopes; direção: Maria Helena Lopes; elenco: Ângela Gonzaga, Nazaré Cavalcanti, Clarissa Malheiros (Sonia Coppini), Marco Fronchetti, Pedro Wayne e Sergio Lulkin; trilha sonora: Fábio Mentz e Flávio Bicca Rocha; cenografia: Fiapo Barth; iluminação: Luiz Francisco Acosta; produção: Grupo Tear, Nazaré Cavalcanti e Sergio Lulkin; registro e documentação: Roberto Mallet.



“Meu Deus, ela tá com fome! Filho vai lá dentro pegar aquele pão que a gente fez hoje e dá pra ela que ela tá com fome!”
(Presidiária do Madre Pelletier)

Atriz: Nazaré Cavalcanti

Fonte: Acervo grupo Tear

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.

A atriz Clarissa Malheiros se lembra de Maria Helena a exigia dos atores que estivessem 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.



Cena do Natal – banquete de bolhas e lixo.
Atriz: Clarissa Malheiros
Fonte: Arquivo do grupo Tear.

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. (LECOQ, 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”, porque, 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. Mudou radicalmente que... Nunca tinha me passado aquilo, né? Até ali, eu estava trabalhando com um grupo “normal”. 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 (2001, p. 146), “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.”

Os Reis Vagabundos, enfim, 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, porque 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”.

O ator, professor e diretor Roberto Mallet, que foi o ‘escriba’ do espetáculo, concorda:

Um espetáculo que tinha um caráter poético muito forte e que, praticamente, trouxe essa ideia 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.

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

Ela assistiu a 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.



“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.” (LECOQ, 2001, p. 146).

Atores: Marco Fronchetti e Sérgio Lulkin

Fonte: Arquivo do grupo Tear.

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, Clarissa Malheiros tinha uma esteirinha e que demorava bastante tempo até deitar em cima dela.

Já a diretora Shirley Rosário diz se lembrar 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 ficará 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 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 (2002, p. 32) 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.” Nossas memórias são formadas, segundo Izquierdo (2002), por cima de milhões de outras memórias e fragmentos de memórias, quase como as cidades construídas por cima e ao redor de ruínas, porque nós temos em maior quantidade, em nosso cérebro, muito mais memórias extintas ou quase extintas do que memórias inteiras! Lecoq (2001, p. 30) 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.

Pesavento (2008, p. 95) recomenda ao historiador que trabalha com a memória que leve em conta as várias mediações nesse processo:

Em primeiro lugar, o gap da temporalidade transcorrida entre a época em que teve lugar o acontecimento evocado e o momento em que se dá a evocação, ou seja, entre o tempo do vivido e o tempo do lembrado e narrado. O indivíduo que rememora amadureceu durante esse intervalo, ele reelabora o que viveu a partir do tempo transcorrido, no qual absorveu as decorrências da situação outrora experimentada. Aquele que lembra não é mais o que viveu. No seu relato há reflexão, julgamento, ressignificação do fato rememorado. Ele

incorpora não só o lembrado do plano da memória pessoal, mas também o que foi preservado ao nível de uma memória social, partilhada, ressignificada, fruto da sanção e de um trabalho coletivo.

Lehman (2007) diz, citando Halbwachs,¹² que a memória coletiva é composta pela soma de memórias individuais. A memória coletiva é fundamental para a formação da memória individual, dando “forma, lugar, profundidade e sentido às lembranças individuais. Algo como o provimento afetivo de experiências coletivas é então necessário para que a história pessoal – a lembrança e a experiência de um passado – possa ganhar forma.” (LEHMAN, 2007, p. 317).



Cena dos ceguinhos cantando e recolhendo dinheiro da plateia. No parque da Usina do Gasômetro.

Atores: Ângela Gonzaga, Pedro Wayne, Nazaré Cavalcanti e Sérgio Lulkin.

Por ter influenciado tantos profissionais de teatro de forma direta e indireta, o espetáculo *Os Reis Vagabundos* já faz parte, de alguma forma, da memória coletiva dos atores não só regionais, mas também em nível nacional. Alguns colegas que ficaram sabendo que a peça seria o meu objeto de estudo falaram lamentar não terem podido assisti-la, pois ouviram dizer do quanto era linda a montagem ou que o trabalho dos atores era excelente, ou ainda que era impressionante ver *clowns* em cena, ou também porque o espetáculo não tinha falas!

Na *fanpage* que criei no Facebook em 2012, em homenagem aos 30 anos de montagem da peça, algumas pessoas que não tiveram o privilégio de assistir ao espetáculo deixaram seus depoimentos.

O ator e diretor Adriano Basegio assim se expressa: “*Não assisti [aos] Reis Vagabundos, sou daqueles que irá ficar escutando eternamente a conversa de quem viu, esticando a orelha para saber sempre um pouquinho mais deste trabalho que fez história. Sempre com a nostálgica sensação de ter perdido a melhor parte do bolo. Com teu trabalho aqui, parece que deixaram uma mordidinha pra mim e eu me delicieei como uma criança. Obrigado.*”

¹² Maurice Halbwachs (1877-1945), filósofo francês cuja obra principal é o estudo do conceito de memória coletiva.

A atriz Janaina Kremer completa: “*Eu também tenho essa sensação, Adriano. Já ouvi tanto falar que às vezes tenho a impressão de que vi...*”.

1.3. Notas sobre o processo criativo da peça

Maria Helena Lopes me relatou ser uma pessoa muito curiosa e, desde criança, apreciadora da experimentação. Já desde o tempo em que fazia suas primeiras incursões na preparação corporal de atores ela percebia que o modelo comum de espetáculo *textocêntrico*, com ensaios de mesa e com os atores primeiro decorando o texto e só depois se preocupando com o corpo, era muito limitante e deixava os atores travados, engessados.

Quando em 1969 começou a dar aulas de expressão corporal e a dirigir alguns espetáculos no Grupo Província, ao lado do diretor e professor Luis Arthur Nunes e no DAD, junto com o também diretor e professor Luiz Paulo Vasconcelos, ela já tinha uma vaga ideia do caminho que queria seguir – sempre ligado à improvisação. Em 1978 foi a Paris para frequentar a escola de Jacques Lecoq e descobriu, afinal, as ferramentas para trabalhar seu processo criativo. Lecoq descobre, então, as ferramentas para trabalhar seu processo criativo, como partir da improvisação e chegar até a dramaturgia. Disse ainda que levou bastante tempo para encontrar a maneira de fazer Os Reis:

Mesmo antes de ter ouvido o Lecoq dizer uma coisa que era muito clara: que tu não podias reproduzir a realidade [em cena]. Pode, mas ela vai ser sempre menos forte do que se tu reinterpretar essa realidade. Encontrar um caminho pra mostrá-la de outra maneira. O que eu vejo na rua é tão mais forte do que qualquer coisa realista que eu possa por [em cena]. Mesmo porque a realidade já está transfigurada! Já tem uma simbologia, uma coisa lá que empresta o caráter artístico.

Afirmou, também, ter primeiramente o final e um miolo complicado que ela foi resolvendo com os atores em cena, improvisando, tentando, errando e tentando novamente. Com tudo isso não é de se admirar que seus espetáculos levassem, às vezes, até dois anos para estrear. Mas nem por isso pode-se dizer que estivessem prontos! Os espetáculos estavam sempre em processo (*in process*), como muitos dizem fazer atualmente.

Outra característica importante do seu processo criativo – inovador para época – foi ensaiar com o pessoal da equipe técnica. Figurinista, cenógrafo, iluminador, músicos, estavam presentes desde o início do projeto criando junto com a direção e elenco.

Aqui, acho interessante mostrar o texto do programa da peça. A trajetória do grupo até a estreia, escrita por eles próprios:

Apresentar OS REIS VAGABUNDOS é mostrar a etapa atual de um trabalho que iniciamos há mais de um ano com QUEM MANDA NA BANDA. É o pedaço em que estamos no caminho que vai nos conduzindo ao universo do clown.

Se em QUEM MANDA NA BANDA recriamos a nossa própria infância buscando uma síntese de experiências infantis comuns a todos nós, identificáveis pelo público, em OS REIS VAGABUNDOS procuramos nos aproximar do mundo dos catadores de lixo, dos papeleiros, do qual fazemos nossa própria elaboração. Não nos interessa, em termos cênicos, a denúncia da miséria em lingua-

gem realista, e sim encontrar a expressão mais própria da marginalidade em sua essência.

Não se trata, é claro, de uma pesquisa de linguagem meramente formal, porque sequer existe essa separação entre linguagem e ideia. Uma é a outra. O clown, em si, já é uma visão de mundo. Um clown agindo, sem nenhuma intencionalidade de origem intelectual, sintetiza todas as possíveis denúncias à ordem estabelecida. Ele é o reverso do habitual, do conhecido, do cotidiano e é justamente nessa sua constante inversão inesperada que o cotidiano se revela mais claramente em todo o seu absurdo.

A caminho do clown, passamos pela “criança”, que nos deu alguns elementos – a espontaneidade, a ingenuidade: pelo “catador”, que nos deu outros – a desproteção a fragilidade. Cada etapa, no entanto, vale por si, estamos chegando a OS REIS VAGABUNDOS na certeza de que esse é um começo, e esperamos que seja sempre assim.



Cartaz original da primeira temporada.

Fonte: arquivo pessoal do músico Flávio Bicca.

2. 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

recordações, a cada entrevista, a cada imagem, a cada documento coletado, todos eram peças de um quebra-cabeça a se encaixarem permitindo-me apreciar não só a “preciosidade” do resultado, a peça apresentada, mas também a “preciosidade” de seu processo, de sua criação, desde seu embrião.

Surge 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, levou 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.

Para mim e para a maioria das pessoas entrevistadas, esta peça se transformou num sinônimo de qualidade. Um ideal a atingir tanto ao fazer teatro quanto ao assisti-lo. É impossível assistir trabalhos de *clown* sem imediatamente comparar com o que se tornou – para muitos – o clown ideal, aquele apresentado em *Os Reis Vagabundos* e que acabou influenciando tantos atores e encenadores a se interessarem em participar por cursos de *clown* país a fora.

Durante um seminário, surgiu a hipótese de que diante da forte emoção sentida na apresentação do clipe com algumas fotos e a música, a peça, na verdade, não acabara. Assim, após todo esse tempo de pesquisa 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 nos emocionando, persistentes e provocantes.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- 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: Routledge, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: SALA PRETA. *Revista do Departamento de Artes Cênicas*, São Paulo: ECA/USP, n. 3, 2003.
- _____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MEDEIROS, Betha. Em que século, afinal, se encontra o corpo do ator gaúcho? In: *CENA*. Porto Alegre: n. 5, p. 21-29, dezembro, 2006.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.