

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**ELIZABETH MEDEIROS PINTO**



**OS REIS VAGABUNDOS E AS REMINISCÊNCIAS  
NO TEAR DE PENÉLOPE**

**PORTO ALEGRE**

**2010**

**ELIZABETH MEDEIROS PINTO**

**OS REIS VAGABUNDOS E AS REMINISCÊNCIAS  
NO TEAR DE PENÉLOPE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial, visando à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João Pedro de Alcântara Gil

**PORTO ALEGRE**

**2010**

**P659r** Pinto, Elizabeth Medeiros

Os reis vagabundos e as reminiscências no tear de Penélope / Elizabeth Medeiros Pinto; orientador: João Pedro de Alcântara Gil. – Porto Alegre, 2010.

100 f.

Dissertação (Mestrado). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Área: Linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2010.

1. Grupo Tear: Os reis vagabundos. 2. Teatro gaúcho. 3. Improvisação teatral. 4. Teatro: Clown. I. Gil, João Pedro de Alcântara. II. Título.

CDU: 792.028

Catálogo na Fonte --- Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou a Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## **OS REIS VAGABUNDOS E AS REMINISCÊNCIAS NO TEAR DE PENÉLOPE**

Elaborada por  
**Elizabeth Medeiros Pinto**

Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João Pedro de Alcântara Gil

Comissão Examinadora:

Profª Drª Silvana Vilodre Goellner – PPGCMH/UFRGS

Profª Drª Mirna Spritzer – PPGAC/UFRGS

Profª Drª Inês Alcaraz Marocco – PPGAC/UFRGS

Porto Alegre, 30 de Abril de 2010.



## Agradecimentos

Ao meu orientador João Pedro Gil por ter acreditado no projeto e ter me dado espaço suficiente para criar com liberdade.

Aos meus colegas de mestrado. Fomos um grupo unido tanto nas festas quanto nas crises. Todos, de uma forma ou de outra, contribuíram muito para a realização deste trabalho. Desde pequenos presentes, indicações de artigos, livros, frases, muitas trocas de *e-mails*. Um grupo para ficar na memória!

À professora Vera Bertoni pelo auxílio luxuoso de última hora.

Ao amigo e professor Ivo Bender pelo estímulo, inspiração e a generosidade de sempre.

À minha amiga e comadre Raquel Pilger pelo incentivo entusiasmado.

À queridoca Marina Lima pela trilha sonora e inspiração.

Aos entrevistados que contribuíram de forma tão gentil e decisiva para a realização desta dissertação.

E, principalmente, à minha família maravilhosa: minha companheira e “revisora” Kharla Tavares e nossa filha Victória Marina que tiveram compreensão e enorme paciência para agüentar estes últimos meses de escrita, loucura e euforia.

## **Dedicatória**

A todos os integrantes do *Grupo Tear* que criaram este inesquecível espetáculo e, principalmente à nossa grande mestra e encenadora Maria Helena Lopes.

## **O início da memória (The beginning of memory)**

(Laurie Anderson sobre trecho de *As Aves* de Aristófanes)

Antes de o mundo começar, havia apenas o céu  
Nenhuma terra, nenhum solo.  
Apenas ar e pássaros em todo lugar.  
Bilhões e bilhões de pássaros.  
Um desses pássaros era uma cotovia e um dia seu pai morreu.  
E isso realmente era um grande problema  
Por que não havia lugar onde colocar o corpo  
Pois não havia terra.  
E assim foi por cinco ou seis dias e  
Todos eles tentando pensar em o que fazer com o corpo.  
E finalmente a cotovia teve a solução:  
Ela decidiu enterrar seu pai atrás de sua própria cabeça.  
E assim foi o início da memória.  
Por que antes disso, ninguém conseguia lembrar coisa alguma.  
Eles apenas voavam constantemente em círculos.

## RESUMO

PINTO, Elizabeth Medeiros. **Os Reis Vagabundos e as reminiscências no tear de Penélope**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas – Área: Linguagem, recepção e conhecimento em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2010.

Este trabalho é o resultado do mergulho no universo da montagem e das apresentações da peça *Os Reis Vagabundos* do grupo teatral *Tear*, de 1982, rememorado pelos participantes da criação bem como pelo seu público. Esta peça é considerada um marco do teatro gaúcho e onde 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; grupo tear; improvisação; clown; memória; lixo.

## ABSTRACT

This work is consequence of the plunge into the production and the shows universe of the *Tear* group's play *The Stray Kings (Os Reis Vagabundos)*, from 1982, evocated by the creation crew as well as by its audience. This play is ponderated as a landmark of gaucho theatre where its director, Maria Helena Lopes used her main work concepts: play, improvisation, clowning and movement analysis.

Key words:

Maria Helena Lopes; Gaucho Theater; *tear* - theatrical group; improvisation; clowning; memory; trash.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O TRABALHO DE PENÉLOPE.....	17
1.1 De fora para dentro .....	30
1.2 De dentro para fora .....	40
1.3 O silêncio precede as palavras .....	50
1.4 O quarto da infância .....	52
2. AS CENAS E IMAGENS QUE FICARAM.....	58
3. AS ENTREVISTAS – <i>MAKING OF</i> .....	68
3.1 Maria Helena Lopes - O primeiro encontro .....	78
3.2 Marcando o segundo encontro .....	81
3.2.1 A entrevista .....	83
ALINHAVANDO .....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	89
REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS .....	92
ANEXO A – Os roteiros das entrevistas .....	94
ANEXO B – Cronologia e ficha técnica das peças do grupo <i>Tear</i> .....	95
ANEXO C – Curta-Biografia de Maria Helena Lopes.....	99

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca investigar a memória da peça *Os Reis Vagabundos* do Grupo *Tear*, dirigida por Maria Helena Lopes no ano de 1982. Para isto recorri a depoimentos de pessoas que participaram do processo de criação (atores, encenadora e demais profissionais envolvidos na montagem) e de algumas outras pessoas que a assistiram.

Partindo da última frase do meu artigo *Em que século, afinal, se encontra o corpo do ator gaúcho?*<sup>1</sup> (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, o levantamento de alguns exemplos deste ‘corpo’ no teatro gaúcho durante as últimas décadas.

Na medida em que surgiam atores e grupos<sup>2</sup> 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) 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 *A Crônica da Cidade Pequena*. 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 Mimo Corpóreo de Etienne Decroux, com a professora Leela Alaniz constatei ao analisar, apesar de uma forma

---

<sup>1</sup> Artigo baseado na monografia de conclusão para o curso de Especialização em Teatro Contemporâneo do DAD - UFRGS no ano de 2005.

<sup>2</sup> 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.

divagante, a trajetória que o estudo sobre o mimo fez da França até Porto Alegre, que o nome de Maria Helena era uma referência importante<sup>3</sup>.

A necessidade de fazer a presente dissertação surgiu ao perceber que, apesar da grande importância para o teatro gaúcho contemporâneo, se pesquisarmos em livros ou publicações algumas notas sobre o trabalho desta grande encenadora, nada encontraremos. Minha intenção, portanto, é contribuir para preencher esta lacuna e fazer com que um trabalho tão relevante se torne acessível para a nova geração de atores, diretores e pensadores de teatro e não acabe caindo no esquecimento.

O historiador Jacques LE GOFF nos diz em seu livro *História e Memória*, que:

(...) num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves na identidade coletiva. (2003, p. 421)

O problema “memória” ou a falta dela é um assunto de preocupação constante ultimamente em minha vida. Meu pai está com um tipo de Alzheimer e todos nós, com episódios na família ou não, tememos perder, de repente, nossos referenciais, nossas lembranças. Esta doença faz com que uma pessoa que teve uma vida cheia de fatos, realizações, de repente não se lembre de coisa alguma. Frases pela metade, gestos pela metade, palavras pela metade...

Escolhi, então, dentre as várias peças que Maria Helena encenou junto com seu grupo *Tear, Os Reis Vagabundos*, cujo tema é o dia-a-dia de um grupo de catadores de lixo e que é considerada, pela própria encenadora, como o trabalho da 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 28 anos? Eu, na verdade, pouco lembrava dela! Tinha apenas uma imagem

---

<sup>3</sup> Jacques Copeau – fundador do *Théâtre Viex Colombier* em 1913, que dava ênfase no 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 *Mimo Corporeo*. 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.



emocionante, muito viva na memória. E uma hipótese formulada, ao longo dos anos, de que esta peça foi muito importante, muito marcante para o teatro gaúcho.

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.

Marco de MARINIS nos fala sobre a necessidade da aproximação da semiótica com a história do teatro e propõe “um enfoque histórico-semiológico (ou de semiótica histórica) que chamaremos-como já o fizemos anteriormente (De Marinis, 1982a; 1982b)- „análise contextual dos feitos teatrais’.” (1997, p. 38) e cita o entendimento do Professor Franco Ruffini segundo o qual os documentos (textuais), teatrais ou não, falam apenas sobre o que já é conhecido de todos e isto explica de certa forma porque as crônicas renascentistas, por exemplo, tratavam de maneira ligeira e apressada informações que seriam de grande importância como aspectos e particularidades sobre as atuações ou os nomes dos atores, cenógrafos, encenadores. Além de fatos que serviriam para uma contextualização da época como pessoas e feitos contemporâneos.

Segundo Sandra PESAVENTO (2008) as concepções antigas de fazer história começaram a ser questionadas, no Brasil, “na virada dos anos 1980 para os 90”. No novo milênio, questiona PESAVENTO, quais seriam os atributos e o perfil de Clio, a musa da História? Ela nos responde:

Creemos que hoje, sua faceta mais recente e difundida seja aquela chamada História Cultural.

A História Cultural corresponde, hoje, a cerca de 80% da produção historiográfica nacional, expressa não só nas publicações especializadas, sob a forma de livros e artigos científicos, como nas apresentações de trabalhos, em congressos e simpósios ou ainda nas dissertações e teses, defendidas e em andamento, nas universidades brasileiras. (2008 pp. 7-8)

MARINIS nos alerta para a permissividade em aceitar qualquer coisa como documento, em uma espécie de relativismo total. Porém, esta noção de documento “permite projetar ao espetáculo do passado um enfoque contextual sobre bases muito mais ampla e, digamos também, mais permissivas” (1997, p.54) do que as noções rígidas e tradicionais de um enquadramento histórico-filológico. MARINIS também diz ser de grande utilidade teórica o conceito de intertextualidade. O termo intertextualidade<sup>4</sup> foi desenvolvido pela especialista em semiótica Júlia KRISTEVA em 1969, a partir da noção de dialogismo que o lingüista russo Mikhail BAKHTIN criou na década de 20. E que servia, segundo MARINIS,

para designar em forma significativa o complexo e dinâmico jogo de empréstimo, citações, transposições, remissões implícitas e explícitas, diálogos à distância, referências voluntárias e involuntárias (ou, pelo menos, inconscientes), paralelismo e homologias, que enriquecem as relações entre textos de uma mesma cultura (mas também de culturas diferentes, como foi demonstrado por Lotman, falando de “policulturalidade”): um jogo que a análise deve trazer à luz e requerer realmente, como relacionante ou estrutural (textual), cada vez que as exigências interpretativas se façam necessário, incluso na ausência de provas filológicas seguras e, às vezes, francamente contra elas. (1997, p.54)

PESAVENTO nos esclarece que além de podermos realizar uma nova abordagem ou releitura das fontes tradicionais ou antigas, as documentações não-oficiais se mostram fontes quase que infinitas nos campos de pesquisa da História Cultural:

(...) crônicas de jornal, os almanaques e revistas, os livros didáticos, os romances, as poesias, os relatos de viajante, as peças teatrais, a música, os jogos infantis, os guias turísticos, todos os materiais relativos às sociabilidades dos diferentes grupos, em clubes, associações, organizações científicas e culturais. Tal documentação, riquíssima, é complementada por aquelas fontes saídas do âmbito do privado: correspondência, diários, papéis avulsos, livros de receitas. No plano das imagens, cartazes de propaganda, anúncios de publicidade, fotografias, mapas e plantas, caricaturas, charges, desenhos, pinturas, filmes cinematográficos, tudo se oferece ao historiador, que não se limita mais ao domínio das fontes textuais. Das imagens às materialidades do mundo dos objetos, o Historiador da Cultura se dispõe a fazer as coisas falarem. (2008, pp. 97-98)

---

<sup>4</sup> A raiz latina do termo intertexto se refere ao ato de tecer, ao entrelaçamento de fios.

A descoberta dos termos “dialogismo”, “intertextualidade” e a leitura do livro *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* de Umberto ECO (2005), foram fundamentais para o entendimento da abordagem que eu poderia e deveria fazer ou, ao menos, tentar: um entrelaçamento de documentos textuais, de imagens, de sons, e de fragmentos de memórias com os quais tecerei a história que me interessa contar. Por isso, recorro à inserção de imagens e de documentos digitalizados para compor o trabalho.

O título do trabalho foi baseado nessa idéia de entrelaçamento de memórias, textos e imagens, pelo do fato de o nome do grupo se chamar *Tear* e na frase de Walter BENJAMIN, incluída no primeiro capítulo: “tecido da (...) rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (1994, p. 37) em que ele compara o trabalho que realizamos ao recordar ou esquecer fatos com as tramas de Penélope, personagem mitológica que tecia a espera da volta de seu marido, o grande herói grego Ulisses que partira para lutar na Guerra de Tróia, que durou cerca de dez anos. Penélope tecia durante o dia na frente de todos e secretamente desmanchava os pontos à noite, retardando assim ao máximo o término da colcha – prazo para a escolha de um novo marido, exigência de seu pai.

Por sugestão da banca de qualificação começo este entrelaçamento já no primeiro capítulo e ao longo de seus sub-capítulos - que foram inspirados em passagens do livro *The Moving Body* de Jacques Lecoq, grande mestre de Maria Helena Lopes. À medida que ia lendo o capítulo sobre improvisação percebi que poderia fazer uma conexão entre os passos do ensinamento descrito por ele, com a longa trajetória pela qual Maria Helena conduziu seu grupo de atores. Da observação da movimentação dos moradores de rua até a entrada no universo dos *clowns*, passando pelo silêncio, a memória.

No capítulo 2 falamos sobre as cenas lembradas pelos entrevistados e que foram abordadas nos textos retirados de jornais. Não seria possível falar tanto na peça e não oferecer aos leitores, algo que desse ao menos, uma idéia do que se passava no palco.

Finalmente, no capítulo 3, apresento minhas impressões e os percalços que fatalmente passamos ao nos aventurarmos pelo universo das pesquisas; teço

comentários sobre as entrevistas, onde exponho minhas fraquezas, minhas atrapalhações, meu lado ridículo, minhas emoções, meus triunfos enfim. Como uma verdadeira e eterna aprendiz de *clown* que sou.

O que apresento nesta dissertação, é o resultado de um mergulho apaixonado no universo da montagem da peça. Construí como disse Walter BENJAMIN (1994, p. 38) sobre Proust, com a colméia da minha pouca memória, uma casa para o enxame de pensamentos, meus próprios e dos meus entrevistados.

### **A Coleta do Material**

A abordagem metodológica escolhida para realizar este mergulho no universo dos *Reis Vagabundos* foi a pesquisa qualitativa com entrevista estruturada<sup>5</sup>.

Por meio de entrevistas, indaguei quais lembranças essas pessoas tinham da peça. Procurei textos (críticas e reportagens), imagens que auxiliassem a compor junto com os depoimentos, uma análise da montagem.

Com isso, trabalhei com a história pessoal dos entrevistados, da encenadora, minha própria e, ao mesmo tempo, com a história social e cultural de Porto Alegre, cidade sede do grupo *Tear*, onde ocorreram os ensaios e estréia de *Os Reis Vagabundos* e onde reside a maior parte dos entrevistados.

Nesta coleta de material, dei-me conta do quão pouco nos preocupávamos com a preservação dos documentos. Ao ponto de, como me expôs o ator Sérgio Lulkin, participante do grupo *Tear*, enviar quase todas as fotos para a divulgação e muito poucas serem guardadas para arquivo e consulta futura. Felizmente, esta situação mudou radicalmente nas duas últimas décadas e o presente trabalho vem alinhar-se a outras dissertações e livros que possuem o mesmo intuito de começar a contar a história das artes cênicas gaúcha.

---

<sup>5</sup> Anexo A – Os roteiros das entrevistas

### **Seleção das entrevistas**

Para as entrevistas, gravadas com a utilização de uma câmera digital e um aparelho de mp3 com gravador de voz, escolhi seis pessoas que assistiram e que se propuseram a conceder seus depoimentos sobre o que recordavam da peça. Infelizmente foi impossível encontrar representantes do público comum após tantos anos. Todas as pessoas escolhidas são ligadas, de uma forma ou de outra, ao teatro. Atores, diretores, professores, escritores. São eles: Zé Adão Barbosa, Raquel Pilger, Ciça Reckziegel, Ivo Bender, Rosângela Cortinhas e Shirley Rosário.

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. Sérgio Lulkin, Nazaré Cavalcanti, Ângela Gonzaga, Clarissa Malheiros, Marco Fronchetti, Sonia Coppini, Fiapo Barth, Roberto Mallet, Fábio Mentz, Flávio Bicca Rocha, Luiz Francisco Acosta e Maria Helena Lopes.

## 1. O TRABALHO DE PENÉLOPE

Recordar constitui uma grande voluptuosidade para o homem, mas não é na medida em que a memória se mostra literal, pois poucos aceitariam viver de novo as fadigas e os sofrimentos que, no entanto, gostam de rememorar. A lembrança é a própria vida, porém tem uma qualidade diferente. (Claude Lévi-Strauss, 1988, p.67)

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 Peter Brook<sup>6</sup> definiu o mau teatro. Esta é a única imagem que me lembrava da apresentação de *Os Reis Vagabundos*.

Minha primeira intenção ao entrar para o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas era falar sobre a professora e encenadora Maria Helena Lopes. Sua importância no teatro gaúcho e no DAD, onde foi professora por quase três décadas. Porém, com o passar do tempo e das aulas, percebi que não era exatamente isso o que eu queria. Seria vasto demais e, ao mesmo tempo, não atrativo realizar uma biografia ou detalhar seu trabalho em uma linha do tempo. Embora eu considere que sua história de vida seja fonte para uma interessante análise futura.

Durante a disciplina de Dança Contemporânea, a professora Lela Queirós sugeriu vários textos para lermos. Em um deles, Christine GREINER nos lembra que a velha metáfora da memória como gavetas de lembranças prontas para serem acessadas, já não é mais adequada e cita o neurocientista Gerald Edelman, prêmio Nobel de Medicina de 1972:

De acordo com a sua “Teoria da Seleção de Grupo Neuronal” (TNGS), a memória consiste em uma capacidade de categorização pré-estabelecida, mas ao mesmo tempo passível de modificações dinâmicas. A modificação das forças sinápticas dos grupos neuronais em uma cartografia global consiste a base bioquímica da memória. Em um tal sistema, a rememoração não é estereotipada.

(...)

Como as categorias perceptivas não são imutáveis e se modificam sob o efeito de comportamentos do animal, a memória, vista por este ângulo, resulta de um processo de recategorização contínua. Por isso não pode ser

---

6 “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...” (1970, p. 8)

explicada como um arquivo em computador e nem tampouco como „coisas dentro das gavetas’ de uma cômoda. (2005, p.41)

Como o tema memória - tanto a perda como a manutenção da mesma – é um assunto recorrente na minha vida (principalmente por ter meu pai sido diagnosticado com Alzheimer recentemente) o texto me forneceu pistas certas e indicativas para achar o caminho a seguir.

Numa manhã, acordei num sobressalto com a seguinte frase na cabeça: “memória dos espectadores da peça”. Para não esquecer, resolvi escrever no primeiro papel que tinha à mão naquela hora. Porém, acrescentei quase automaticamente, a palavra *Reis* no final da frase. Mais tarde, ao acordar de fato, procurei compreender minha escolha por esta peça específica em detrimento de outras, como a própria *Crônica da Cidade Pequena*, com a qual eu tenho uma ligação forte por ter feito a operação de luz na temporada do Teatro Renascença em janeiro de 1986 e, principalmente, por ter acompanhado o grupo na viagem ao Rio de Janeiro para apresentações durante o mês de fevereiro no Teatro Glauce Rocha. A explicação inicial da escolha por *Os Reis Vagabundos* é que aqui Maria Helena conseguiu, mais do que em outra das suas peças, colocar em prática vários elementos com os quais ela trabalhava, exaustivamente, em suas aulas: jogo, máscara, *clown*, improvisação, trabalho corporal em detrimento do texto.

Parti em busca de minhas próprias memórias da peça. Tinha apenas a lembrança já descrita, do guarda-chuva e o foco de luz no palco nu e escuro. 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. Mas da trama mesmo, lembrava quase nada. Enquanto espetáculo ficou a forte sensação de ter presenciado algo mágico e extremamente importante em termos teatrais.

Walter BENJAMIN (1994, p. 37) diz que “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?”

Já Iván IZQUIERDO, um dos maiores pesquisadores do mundo na área de fisiologia da memória, nos diz em seu livro *Memória* (2002, p. 22-23) que a memória

evocada quando lembramos (ou esquecemos) coisas ligadas a nossa autobiografia, como os livros que lemos, os filmes que vimos, as peças que assistimos ou as que fizemos, é chamada de memória episódica.

Como minhas próprias memórias eram ínfimas, precisava, pois, ir à busca de mais material que auxiliasse a compor meu trabalho.

Ao ler a historiadora Sandra PESAVENTO, chego a conclusão de que meu trabalho pode ser incluído no campo da pesquisa ligada à *Memória e Historiografia*, campo que “discute a escrita da História, realizando aproximações com a Memória” (2008, p. 94) e que ao entrevistar pessoas e questionar suas memórias sobre a peça, estou realizando uma *anamnese*

que vem a ser o trabalho de busca, de intenção deliberada na recuperação das lembranças. A *anamnese* é a memória voluntária na qual existe um empenho em recuperar, pelo espírito, alguma coisa que tenha ocorrido no passado. (2008, p. 95)

Conversando por telefone com o dramaturgo e professor Ivo Bender, ele lembrou-me algo muito importante: na peça havia um momento em que os atores cantavam *Estrada da Vida*. Esta música foi um grande sucesso popular no final dos anos 1970. Maria Helena me relatou ter ouvido no rádio do taxi, na época dos ensaios da peça e resolveu colocar os seus *clowns* cantando no entreato, enquanto passavam o chapéu entre o público recolhendo dinheiro, aos moldes de um espetáculo mambembe.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Dicionário Michaelis: adj. m. e f. De pouquíssimo valor, imprestável, ordinário. (Especialmente aplicado a companhias teatrais medíocres que percorrem o interior dos Estados).





Cena dos ceguinhos cantando.  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.

#### **Estrada da Vida** (José Rico)

Nesta longa estrada da vida,  
vou correndo e não posso parar.  
Na esperança de ser campeão, alcançando  
o primeiro lugar, na esperança de ser  
campeão, alcançando o primeiro lugar.

Mas o tempo cercou minha estrada e o  
cansaço me dominou minhas vistas se  
escureceram e o final da corrida chegou.

Este é o exemplo da vida,  
para quem não quer compreender:  
Nós devemos ser o que somos, ter aquilo  
que bem merecer.  
Nós devemos ser o que somos, ter aquilo  
que bem merecer.

Mas o tempo cercou minha estrada  
e o cansaço me dominou  
minhas vistas se escureceram  
e o final desta vida chegou.

Letra da música Estrada da Vida de José Rico  
Disponível em:  
<<http://letras.terra.com.br/milionario-e-jose-rico/47389>> Acesso em 20/12/2009.

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.

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: “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!”<sup>8</sup> A memória da Mirna em relação a peça vem ligada, claramente, a uma emoção. IZQUIERDO diz 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. Não mais, contudo, uma história biográfica, dos grandes vultos da História, mas muito mais biografias de gente simples, da gente sem importância, dos subalternos enquanto classe ou grupo, detentores de uma expressão cultural dita popular, passou-se a uma história de vida das pessoas humildes, na qual possam ser surpreendidos os sentimentos, as sensações, as emoções, os valores.

Esta última condição é extremamente importante para a História Cultural, pois marca a emergência da subjetividade nas preocupações do historiador. É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, idéias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos. (2008, pp. 56-57)

---

<sup>8</sup> Acabei não entrevistando Mirna Spritzer por motivos éticos, pois a convidamos para fazer parte da banca de avaliação.



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

Falar sobre mendigos catadores de lixo de forma poética foi algo que surpreendeu e emocionou muitas das pessoas entrevistadas. R. aquele PILGER (2009), por exemplo, disse: “Mas era muito emocionante! Foi uma coisa muito impactante! (...) Por eu nunca ter visto nada parecido, não imaginava assistir a aquilo. Que era possível falar de mendigos, de catadores daquele jeito!”

Já Zé Adão BARBOSA (2009) fala assim sobre o que presenciou e sentiu: “... era um espetáculo extremamente delicado! Nas próprias inter-relações! Ela falava da miséria! E é muito ‘esquizóide’ tu falar da miséria com delicadeza, com emoção!”

Ciça RECKZIEGEL (2009) 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.”

Magda LE NARD ( 1983) di z na cr ítica que f ez no j ornal D iário da T arde na ocasião da passagem do grupo por Belo Horizonte, que “Maria Helena Lopes realizou um dos mais comoventes espetáculos que já vimos.”

**Diário da Tarde**  
Belo Horizonte, sexta-feira, 21 de janeiro de 1983

**Teatro** **Magda Lenard**

**“OS REIS VAGABUNDOS” — UM CANTO AO SER HUMANO** — No projeto Mambembô, em cartaz, no Teatro Maria, até domingo, sempre às 21h, está o Grupo Tear de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) com a peça de roteiro de Maria Helena Lopes e Tear, “Os Reis Vagabundos”, também dirigida pela autora. No elenco: Marco Franchetti, Angela Gonzaga, Pedro Warren, Nazaré Cavalcanti, Sônia Copini e Sérgio Luisin. Cenário: Flávio Barth, músicos: Fábio Mendes e Flávio Bisca Rocha, iluminador: Acosta.

Um palco desnudo, povoado de objetos “pobres”, com uma ausência quase que absoluta de palavras — elas acontecem praticamente só nas letras das músicas — são as principais características que, a priori, pode se detectar em “Os Reis Vagabundos”. Acontece porém, que o espetáculo serve-se deste despojamento para colocar em cena um dos momentos mais ricos da produção mundial, a sugestiva e tradicional figura do “clown” que tem em Yves Leteron, Guitmacher, Chaplin, entre outros, os seus mais belos representantes. O cotidiano dos catadores de papéis que perambulam pelas grandes cidades é apresentado nesta montagem do novo grupo de uma forma muito ga-

feito o ser humano: pura sensibilidade, solidariedade e amor. Simplicidade, desnudamento. O ser humano é grandioso e muito rico principalmente quando em trechos, farrapos e jogado no meio do lixo. De uma beleza indescritível. É a constatação disso que nos machuca e reflete sobre a inutilidade de todo o progresso e desenvolvimento e avanços da tecnologia. De que adianta se o ser humano perde sua mais bela e irreversível característica que é a capacidade de sentir, amar e sonhar. Essa capacidade de tornar lindo e maravilhoso o mais cruel condicionamento, de tornar lírica e pura como um anjo caído do céu a mais negra e feia realidade.

Maria Helena Lopes realizou um dos mais comoventes espetáculos que já vimos. Um teatro experimental, criativo, sua criatividade e inteligência é ativada a cada instante do desenrolar das cenas, justapostas pelo talento e entrosamento impressionante de todo o elenco. Um jogo de emoção conjunta, perfeitamente captado, em perfeita união, crescendo de um para outro ator, fazendo com que se multiplicasse como um gêmeo, uma célula no interior de cada ser.

A cena da casa de Natal — inteira.



**“Os Reis Vagabundos” com o Grupo Tear de Porto Alegre, entrosamento perfeito, entre direção e atores (e estes entre si) numa criação poética e comovente exaltando a riqueza interior do ser humano**

peculiar e específica é um depoimento do próprio Grupo Tear.

A montagem recebeu elogios da crítica do Rio Grande do Sul que entendeu amplamente a visão solar do homem e medita em que tenta investigar possessivamente a sociologia de nosso tempo qualificando o espetáculo como um “divertissement” — um exercício colecionador de sensibilidade. Acharmos que estavam certos. Antes de mais nada “Os Reis Vagabundos” põe no palco (re)mostrar o verbo por que, como nos disse o Mestre Ayres da Mata Machado, é mais vivo e melhor que colocar que ele aborrecia toda a gama de sentimentos humanos, fazendo-o de forma poética por demais, bastante comovente, pois objetos “pobres” usados pelos atores, numa cabal e vivenciada de que o homem por si só, despojamento, pode ser belo e comovente. A concepção do espetáculo é justamente para mostrar toda a beleza do ser humano que está escondida, impiedada, massacrada pelo consumismo. O ser humano está se consumindo pelo consumismo. “Os Reis Vagabundos” é um canto ao ser humano.

mente improvisada e dentro do ilusionismo fantástico — é de uma beleza, uma pureza e grandente emoção. E como se de repente o ser humano se desviasse num deslumbramento que comove profundamente nos deixando atônitos.

O Grupo Tear de Porto Alegre nos apresentou uma abertura de retomada de verdadeira linguagem cênica. Também a música em todo o espetáculo é sugestiva, incidental como se “falsasse” pelos personagens que às vezes fluam em cena junto com a música. Os atores gaúchos deram uma viva demonstração de como deve ser representada uma peça. Com um entrosamento, concentração (antes e no momento do espetáculo), sensibilidade e procurando a cada momento, ligados na emoção, criar dentro da criação.

**CONCLUSÃO** — “Os Reis Vagabundos” é a técnica pura e verdadeira linguagem cênica — a mimica — aliada à criatividade e emoção (uma interação completa) tecendo a poesia ao ser humano.

E deixamos com vocês as palavras de um mendigo da ponte do Guaíba inseridas no programa do espetáculo: — “Encontro na natureza, na pobreza e na miséria a verdade perdida no inferno da sociedade organizada”.

Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Magda Lenard. Fonte: jornal Diário da Tarde Edição: 21/01/1983.

O professor e crítico Antonio HOHLFELDT (1982) em sua coluna do jornal Correio do Povo, confessa ter sido levado às lágrimas: “emocionada, como me ocorreu com a cena das bolhas de sabão, remetendo-nos irremediavelmente a memórias escondidas em nossos porões.”



Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Antonio H. Ohlfeldt. Fonte: jornal Correio do Povo Edição: 16/06/1982. (digitalizada e fornecida pelo próprio autor).

Quando da apresentação da peça em São Bernardo do Campo, durante o 1º Festival Nacional das Mulheres nas Artes, promovido por Ruth Escobar, Ullisses CRUZ escreveu:

A sensibilidade de Maria Helena Lopes, aliada à delicadeza, ingenuidade, serenidade e pureza de Ângela Gonzaga, Clarissa Malheiros, Marcos Fronchetti, Nazaré Cavalcanti, Pedro Wayne e Sérgio Lulkin, inventou *Os Reis Vagabundos*, um belo momento do teatro que o 1º Festival das Mulheres nas Artes trouxe e presente do Rio Grande do Sul para as platéias paulistas. Desacostumados que estamos aos ataques que mexem diretamente com as sensações — o teatro paulista há muito deixou de praticar isso —, a nossa primeira reação diante de *Os Reis Vagabundos* é de incredulidade. Aos poucos, porém, os personagens do espetáculo vão tomando de assalto nossas consciências e nos levam, com mãos macias e gestos carinhosos, por uma estranha viagem ao mundo da poesia simples e imaginação requintada. Maria Helena Lopes não dirigiu, simplesmente, mais um espetáculo de teatro. O que ela fez foi criar, juntamente com seus *clowns*, um momento de arrebatador lirismo, ao mesmo tempo cáustico, patético e quase sempre brilhante. (1982)

Teatro/Crítica Ulysses CRUZ

## Os Reis Vagabundos, uma farsa trágica exuberante

A sensibilidade de Maria Helena Lopes, aliada à delicadeza, ingenuidade, serenidade e pureza de Angélica Gonzaga, Clarissa Malheiros, Mários Fronchetti, Nazaré Cavalcanti, Pécio Wayne e Sérgio Salkin, inventou *Os Reis Vagabundos*, um belo momento do teatro que o I Festival Nacional das Mulheres nas Artes trouxe de presente do Rio Grande do Sul para as plateias paulistas.

Desacostumados que estamos aos atores que mexem diretamente com as sensações — o teatro paulista há muito deixou de praticar isso —, a nossa primeira reação diante de *Os Reis Vagabundos*, é de incredulidade. Aos poucos, porém, os personagens do espetáculo vão tomando de assalto nossas consciências e nos levam, com mãos macias e gestos carinhosos, por uma estranha viagem ao mundo da poesia simples e imaginação requintada. Maria Helena Lopes não dirige, simplesmente, mais um espetáculo de teatro. O que ela fez foi criar, juntamente com seus colegas, um momento de arrebatador lirismo, ao mesmo tempo caustico, patético e quase sempre brilhante.

A proposta de *Os Reis Vagabundos* não é nova. Ela tem irmãos famosos como *Yves Lebeaux*, *Chaplin*, *Marcus Föllin*, entre outros. Mas sua especificidade torna-se especial e imperdível. Tudo o que ocorre em cena é fruto de uma acurada depuração a partir do cotidiano dos cidadãos de papel que perambulam pelas grandes cidades. Mas o humanismo de Maria Helena Lopes não permite pieguismos e nem fáceis soluções. Tudo se assemelha a uma peça de Beckett em sua obsessiva busca de síntese. Ao mesmo tempo, *Os Reis Vagabundos* parece um retrato de um cotidiano avassalador que não permite a todos os seres humanos nadarem em águas claras e límpidas. Maria Helena Lopes e o TEAR não brincaram em serviço, por isso este seu momento é essencial.

O TEAR apresenta-se ainda hoje na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. Trata-se de uma apresentação extra-Festival dado o enorme interesse que o Grupo despertou a partir das sessões programadas pela organização do Festival das Mulheres em São Paulo e, no último final de semana, em São Bernardo. Aí está sua chance de experimentar alguns instantes essenciais que o teatro há muito não produzia. Difícilmente sua sensibilidade não será aguçada com as imagens deste imaginativo Grupo. Não se pode jamais esquecer o quadro final do espetáculo: naufrágio à espera de redenção, acreditando apenas numa resia de sol.

Aí vem uma inevitável revelação: nós, os seres humanos da platéia, e não os do picadeiro é que somos efetivamente os verdadeiros clones. Nossa condição de meros observadores não nos exclui ou nos coloca em posição confortável. Os *bichinhos* catadores de papel, em sua patética fragilidade, mexem fundo em nossos valores ideológicos e formais e transformam, mesmo que sem querer, a condição humana numa farsa trágica. Tudo o que emana do espetáculo é obtido pelas ações interiores dos personagens — reflexo da melhor maneira que se tem para realizar o teatro — onde nenhuma palavra é dita. Mas *Os Reis Vagabundos* é muito mais que um espetáculo de mímica. Aliás — graças a Deus — ele passa a quilômetros de distância desse rótulo. Pequenas cenas, carregadas de *non sense* e humor, combinadas com pequenas



Os Reis Vagabundos, com TEAR no Rio Grande do Sul

Mas o TEAR não realizou um espetáculo crepuscular. *Os Reis Vagabundos* é uma visão solar do homem, à medida em que tenta investigar obsessivamente a sociologia de nosso tempo, levando para o palco com meios dramáticos simples, porém de grande resultado cênico uma mistura de elementos tragicômicos, sátira política e exuberante vitalidade. Se você ama e também o teatro, não perca esse testemunho. Ele é pra sempre.

Diário do Grande ABC - 14.09.82

Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Ulysses Cruz.

Fonte: Jornal Diário do Grande ABC. Edição: 14/09/1982.

De fato é surpreendente dar-mo-nos 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 e num lugar em que muitos pensavam sobre esse assunto que hoje assombra e preocupa a todos. Pesquisando sobre o ano de 1982, o ano de estréia 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 Presidente. Dois anos nos separavam da campanha pelas *Diretas Já*, que tomou conta das ruas do País no ano de 1984 com comícios gigantescos.



Na primeira edição da Revista Veja<sup>9</sup>, de 1982, a seção *Política e Negócios* estampava a seguinte frase: “O país em marcha à ré. Crescimento econômico do Brasil em 1981, ficará nas proximidades do zero – e não se descarta que seja negativo” (1982 p. 62-63). Falava-se em pior crise econômica da história do país!



Fonte: Acervo Digital Veja – 40 anos. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>>  
Acesso em: 09 de Janeiro de 2010.

O sociólogo Maurício WALDMAN<sup>10</sup>, nos esclarece que

...o *Relatório de Desenvolvimento Humano* 2005 (elaborado pelas Nações Unidas), destacou o Brasil como um dos sete países do mundo nos quais os 10% mais ricos se apropriam da maior parte da riqueza nacional. No país esta porção a lancha 46, 9% do total, porcentagem superada unicamente pelo Chile (47%), república Centro-africana (47,7%), Guatemala e Lesoto (48,3), Suazilândia (50,2%), Botsuana (56,6%) e Namíbia (64,5%).

Paralelamente ao desemprego urbano crônico (ou “estrutural”), um diagnóstico de autoria do economista Márcio Pochmann, da Universidade Estadual de Campinas, evidencia que a fatia dos assalariados encolheu. Entre 1980 e 2004, ela passou de 64% para 54% do conjunto dos trabalhadores ocupados no país. Até 1980, de cada grupo de 10 novas ocupações 8 eram de assalariados, dos quais 7 com carteira assinada. De

<sup>9</sup> Revista Veja – Edição 696

<sup>10</sup> Sociólogo (USP), Mestre em Antropologia (USP) e Doutor em Geografia (USP), Waldman foi Coordenador do Meio Ambiente de São Bernardo do Campo (SP) e Chefe da Coleta Seletiva de Lixo de São Paulo.

lá para cá, essa proporção caiu para 4 empregos assalariados em cada 10, dos quais unicamente 2 são formais. Esse movimento foi acompanhado por significativa piora nas condições de trabalho. O avanço do desemprego foi ademais, uma das molas propulsoras de diversos fenômenos sociais e inclusive, contribuindo para explicar o aumento do número de catadores.” (2008, pp. 5 – 6)

Diante do aumento da concentração de renda nas mãos de poucos e o crescente número de desempregados, vemos o quanto *Os Reis Vagabundos* retratava em cena o que começava a se mostrar nas ruas: um número cada vez maior de miseráveis catando coisas, inclusive comida no lixo!

Para o sociólogo polonês Zigmunt BAUMAN (2007), uma das grandes conseqüências do que ele chama de “triunfo do capitalismo” é o excesso de lixo e de pessoas:

A quantidade de seres humanos tornada excessiva pelo triunfo do capitalismo global cresce inexoravelmente e agora está perto de ultrapassar a capacidade administrativa do planeta. Há uma perspectiva plausível de a modernidade capitalista (ou do capitalismo moderno) se afogar em seu próprio lixo que não consegue reassimilar ou eliminar e do qual é incapaz de se desintoxicar (há numerosos sinais da cada vez mais alta toxicidade do lixo que se acumula rapidamente).

Embora as conseqüências mórbidas do lixo industrial e doméstico para o equilíbrio ecológico e para a capacidade de reprodução do planeta venham sendo há algum tempo matéria de preocupação intensa (embora os debates tenham sido seguidos de pouca ação), ainda não chegamos perto de perceber e entender os efeitos de longo alcance das massas cada vez maiores de *pessoas desperdiçadas* no equilíbrio político e social da coexistência humana planetária. Mas é tempo de começar. Numa situação essencialmente inusitada como a nossa, nem o exame de lista de suspeitos usuais nem o recurso aos meios habituais de lidar com eles serão de muita utilidade para compreender o que está se passando – e que afeta igualmente, embora de maneiras variadas, cada habitante do planeta. (2007, p. 35)

Para a cultura brasileira o ano de 1982 também começou de forma traumática. A morte precoce da cantora gaúcha Elis Regina, já no mês de janeiro, deixou-nos perplexos e emocionados.

Mesmo estando o Brasil ainda sob o peso da ditadura militar, várias montagens apresentavam um cunho político.

O grupo *Teatro Vivo* encenou a sua versão de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, mais um grande sucesso de público e crítica da diretora Irene Brietzke, “Na



medida certa do simbólico e racional, debochado e assustador, lúdico e penetrante”, como escreveu Cláudio Heemann (2006, p. 5). Irene, como Maria Helena, era professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS na época.

Luciano Alabarse e seu grupo *Descascando o Abacaxi* levaram à cena uma das últimas peças escritas pelo dramaturgo Carlos Carvalho, *O Doce Vampiro*. Uma alegoria tupiniquim sobre o capitalismo selvagem.

O grupo teatral gaúcho mais militante, politicamente falando, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* ficou, naquele ano, realizando Oficinas Teatrais no campus universitário da UFRGS e realizou apenas uma intervenção cênica de rua, pela Paz nas Ilhas Malvinas<sup>11</sup>.

Por outro lado, a passagem do grupo carioca *Asdrúbal Trouxe o Trombone* por Porto Alegre, em 1980, estimulou o aparecimento de vários grupos formados por jovens atores que viram na criação coletiva uma forma mais livre de expressão. As peças levavam para cena temas urgentes do dia a dia dessa geração que estava entrando na idade adulta naquele momento.

A peça que ganhou os Prêmios Açorianos de Melhor Espetáculo e direção daquele ano, *Não pensa muito que dói*, do grupo *Do Jeito que Dá*, fora inicialmente um trabalho de conclusão do curso de Direção Teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Uma criação coletiva dirigida por Julio Conte e que antecedeu a montagem que acabaria virando o grande sucesso de público teatral gaúcho, *Bailei na Curva*, ainda em cartaz. Porém, obviamente, com elenco totalmente renovado.

A peça *Os Reis Vagabundos* ganhou os prêmios de melhor atriz para Ângela Gonzaga, melhor ator para Marco Fronchetti e a montagem ganhou um Prêmio Especial para Maria Helena Lopes e o grupo *Tear*.

CONTE revela em seu Blog, *Dispositivo Cênico*, como foi ganhar o prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo do Ano de 1982:

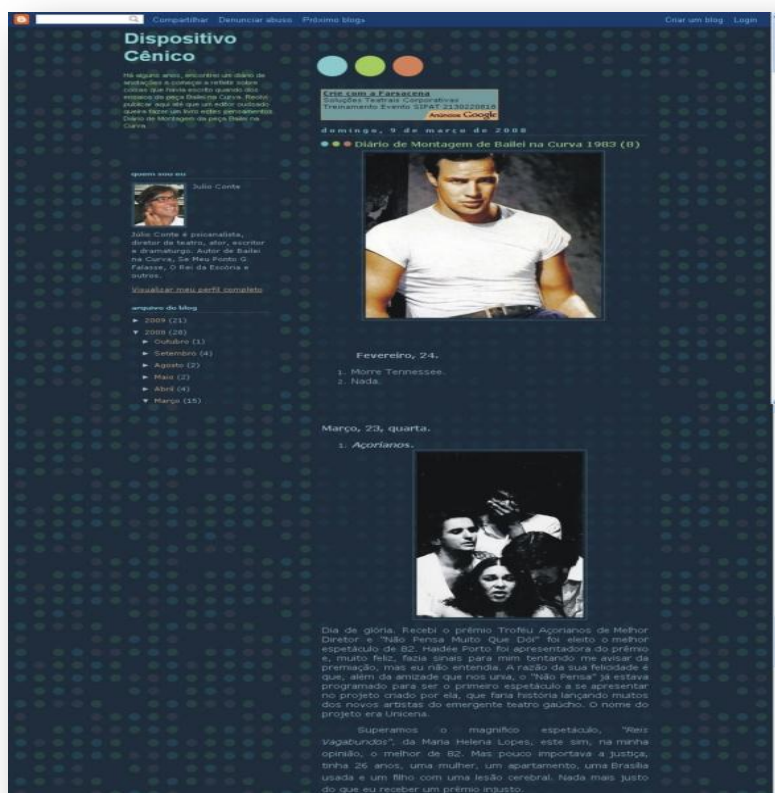
---

<sup>11</sup> Informação obtida no site do grupo. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/historia.htm#>>. Acesso em 13 de Julho de 2009.

Superamos o magnífico espetáculo, “Reis Vagabundos”, da Maria Helena Lopes, este sim, na minha opinião, o melhor de 82. Mas pouco importava a justiça, tinha 26 anos, uma mulher, um apartamento, uma Brasília usada e um filho com uma lesão cerebral. Nada mais justo do que eu receber um prêmio injusto.

Curiosamente, Flávio Bicca ROCHA um dos músicos e diretores musicais de *Os Reis Vagabundos*, também fazia parte da montagem de *Não pensa muito que dói* e falou da sua desilusão com o ‘término’ do teatro de criação coletiva:

(...) hoje em dia a individualidade é a tônica de tudo e naquela época não, tinha aquela coisa tipo: acha a tua turma pra te sentir protegido, pra te sentir vivo! E, pra mim, teatro sempre foi isso! Tanto que, quando acabou esse cáráter de grupo, de cáráter criação coletiva, pra mim foi uma decepção! Eu tinha uma coisa mais de atuar em conjunto. Sempre fui um cara que rendi muito na criação em grupo. Por que aquela força do grupo, aquela união de utopia, sei lá... De interesses, aquela coisa de aglutinar, aquela vibração me motivava. Então assim, *Horizontes*<sup>12</sup>, a música dos *Reis Vagabundos*, *Não Pensa Muito Que Dói*, as coisas que eu acho que tive o período mais criativo, era justamente em função dessa união. (2009)



Comentário de Júlio Conte sobre o Prêmio Açorianos 1982.  
Disponível em:  
<[http://dispositivocenico.blogspot.com/2008/03/diario-de-montagem-de-bailei-na-curva\\_2967.html](http://dispositivocenico.blogspot.com/2008/03/diario-de-montagem-de-bailei-na-curva_2967.html)>.  
Acesso em: 11 de Abril de 2009.

<sup>12</sup> Música composta por Flávio Bicca Rocha para a peça *Bailei na Curva*, em 1983, e que virou um sucesso tão grande quanto a própria peça.

**TEATRO**

**Prêmios Açorianos e Tibicuera**

## Os vencedores

Uma hora antes de iniciar a cerimônia de entrega dos prêmios Açorianos e Tibicuera, ontem, no Teatro Renascença, a comissão julgadora escolheu os melhores do teatro gaúcho durante a temporada de 82. As deliberações do júri foram rápidas, aparecendo logo os nomes dos vencedores. Melhor espetáculo: "Não pensa muito que dói", de Júlio César Conte; Melhor Direção: Júlio César Conte em "Não Pensa Muito Que Dói"; Melhor ator: Marco Fronchetti, por "Os Reis Vagabundos";

Melhor atriz: Angela Gonzaga, por "Os Reis Vagabundos"; Melhor ator coadjuvante: Caco Batista, em "Esperando Godot"; Melhor atriz coadjuvante: Miriam Tessler, em "O Rei da Vela"; Melhor cenografia: Java Bonanigo, por "Doce Vampiro"; Prêmio Especial: "Os Reis Vagabundos"; de Maria Helena Lopes, pelo Grupo Tear; Melhor figurino: Gilberto

Gavrosky, por "Doce Vampiro"; e Melhor música: Nelson Coelho de Castro por "Doce Vampiro".

Para o teatro infantil as escolhas foram as seguintes: Melhor espetáculo: "Chapeuzinho Amarelo", de Chico Buarque; Melhor Direção: João Pedro Gil, por "O Macaco e a Velha";

Melhor ator: Catullo Parra em "Chapeuzinho Amarelo"; Melhor atriz: Não houve premiação; Melhor ator coadjuvante: Roseline Baumann, em "As Aventuras de Tibicuera"; Melhor cenografia: Horácio e equipe por "O Macaco e a Velha"; e Prêmio Especial: Melhores acessórios cênicos de Ferré e Grupo Cem Modos para "Chapeuzinho Amarelo". No júri do prêmio Tibicuera (Teatro Infantil) atuaram Isabel Iblas, Irene Britzke e Olga Reverbel. Aldo Obino, Décio Presser e Cláudio Heermann julgaram os prêmios de teatro adulto.

24.3.83/ZH SEGUNDO CADERNO /

Os vencedores do Troféu Açorianos do ano de 1982.  
Fonte: jornal Zero Hora - Edição de 24/03/1983.

## 1.1 De fora para dentro

Ao longo de todo o mestrado, recebi muitas contribuições valiosas para o trabalho. A primeira deles foi do colega Newton Silva, cujo objeto de pesquisa é o programa da TVE-RS, *Palcos da Vida*, que foi ao ar em meados dos anos de 1980. Ele me trouxe, durante uma das primeiras aulas de Pesquisa em Artes Cênicas, uma cópia da crítica da peça, escrita pelo jornalista Cláudio Heemann<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> 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.

## Os reis vagabundos

Maria Helena Lopes dirigiu *Os reis vagabundos* com a habitual sensibilidade, bom gosto e cuidado que sabe colocar em suas encenações. É uma peça muda, um estudo de humor em forma de pantomima. As figuras silenciosas que povoam o cenário são papelinhos, inspiradas nesses vagabundos que a gente encontra pelas esquinas, cercados de refugos e detritos. Mas não se trata nem de realismo político, nem de depoimento social. O que o espetáculo propõe é a recriação do palhaço da tradição teatral européia. O Clown, engraçado e lírico, com todo o grotesco de suas aspirações à dignidade burguesa. O Clown é uma paródia do mundo do qual ele foi marginalizado. O espetáculo é uma sucessão de gangs que funcionam como motivo central das várias seqüências. Há nelas reminiscências das tradições cômicas do cinema silencioso, do circo, do *music-hall* e até de desenhos animados e histórias em quadrinhos. Todo um repertório de lazzi de uma comédia *dell'arte* a posteriori, que o elenco defende com excelente senso de equipe, o ritmo bem sustentado.

As caracterizações de Clarissa Malheiros, Nazaré Cavalcanti, Pedro Wayne e Sérgio Lulkin são muito boas. Mas Ângela Gonzaga e Marco Franchetti salientam-se dos demais. Ambos com presença de grandes comediantes, transbordando de humanidade e graça. O cenário (Fiapo Barth), os figurinos (não creditados a ninguém) e os efeitos musicais (Fábio Mentz e Flávio Bicca Rocha), estão impecáveis e colaboram com eficiência para o clima do espetáculo, através do qual a plateia é conduzida num constante estado de hilaridade e agrado. Quem se diverte com Chaplin e aprecia as comédias mudas do Gordo e do magro, não vai deixar de rir com *Os reis vagabundos*. É um divertimento com variações em termos de humorismo gestual. Reativa, de repente, os encantos e poderes da pantomima pura. Do gesto sem palavra num tempo de "Rei da vela", "Os reis vagabundos" pertencem a outro pólo cultural, mas também tem majestade. Podem ir ao teatro de Câmara sem medo. *Os reis vagabundos* é ótimo e engraçadíssimo.

01 de junho de 1982

## Os contos de Hoffmann

Sérgio Ilha e o Grupo Mutirão voltaram à ópera. Repetem experiência que já tinham posto em prática com *Rigoletto*, duas temporadas atrás. É uma sugestão/solução para a dificuldade em fazer teatro lírico. Fitas gravadas se encarregam da parte sonora, com grandes cantores, orquestras e coros internacionais cuidando da música. No palco, o elenco do Grupo Mutirão finge que canta enquanto representa a história. Sempre com muitas mudanças de figurinos, luz e cenários. A obra escolhida desta vez é, nada mais, nada menos, que *Os contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, com libreto de Jules e Pierre Barbier, inspirado nas histórias fantásticas de E. Hoffmann.

112

Doze anos na primeira fila

Missão impossível: se entrega com entusiasmo a encenação de ópe desenhando ações físicas e sentam. Todo o comportamento é operístico, mudos, todas as palavras dadas das ações da comédia do "coro". Mas os efeitos do espetáculo parar nunca

É visível a integração mostram-se cada vez mais agora. Mas as "primas don Guacira Elisabete (Giulietta seus papéis. No naipe ma (Copélius e Depertuto). S dirigir, é autor dos cenários habitual das montagens só só obtendo uma agilidade

Assim, os fãs de ópera, à parte, poderão es Burrows, Beverly Sills (a Robert Lloyd, Patricia Kenali, no Instituto Goethe, e

## Os bonecos

Quantas Porto Alegre cada dia, para cada esta vez pitoresca e surpre grupo de pessoas sentin de expressar a eterna a inusitada parece que est. Modos. O Bar do Espaço de música, paraíso perdi plataforma de lançamen

Claudio Heemann

### Crítica da peça *Os Reis Vagabundos*

Fonte: livro *12 Anos na Primeira Fila* de Cláudio Heeman.

Em sua crítica, HEEMANN, diz que "As figuras silenciosas que povoam o cenário são de papelinhos 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". 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.

Susana ESPÍNDOLA faz um alerta em sua crítica no jornal *Correio do Povo*:

Quem teme assistir a mais uma peça de denúncia social, com agressões pueris contra o sistema, contra as injustiças da distribuição de renda e contra a marginalização imposta pelo modelo econômico às classes menos favorecidas, terá uma grata surpresa. (1982)

## CRÍTICA/TEATRO

## Admiráveis vagabundos

SUSANA S. ESPINDOLA

Um vigor extraordinário, um humor refinado e um estilo absolutamente pessoal de interpretar são as marcas ressaltadas do espetáculo atualmente em cartaz no Teatro São Pedro. Com a montagem de "Os Reis Vagabundos", o Grupo Tear de Porto Alegre dá a prova irrefutável de seu talento, da capacidade de inovar a linguagem teatral contando, basicamente, com a riqueza de sua criatividade.

O impacto inicial fica por conta da abertura do espetáculo, quando os seis personagens entram em cena, portando veias azedas e procurando estar-se. Do mesmo cenário em que se transformam as obras do Teatro São Pedro. Sem emitir uma única palavra, e valendo-se exclusivamente dos gestos e do visual para expressar o universo de sentimentos desses reis vagabundos, os atores conseguem transmitir, através do seu próprio corpo, uma mensagem universalmente compreensível. Dos oito aos 80, não há como não se sensibilizar diante desses personagens que povoam as ruas das grandes cidades.

Quem viajou a Ouro Preto na década de 70 há de lembrar Dona Olímpia, velhinha descendente de nobres que perambulava pelas ruas contando suas histórias em troca de tostões.

Pois é a nobreza de todas as donas olímpias do País que transparece nesta montagem do grupo Tear. Quem teme assistir a mais uma peça de denúncia social, com agressões pueris contra o sistema, contra as injustiças da distribuição de renda e contra a marginaliza-

ção imposta pelo modelo econômico às classes menos favorecidas, terá uma grata surpresa.

Ao invés de todos esses clichês, é utilizada a linguagem do "clown" para mostrar um certo romantismo, a poesia, a nobreza e a interpretação dada por esses pobres aos valores que caracterizam a sociedade de consumo. Em outras palavras: o jogo de poder (se eu tenho a frigideira, e você o ovo, ou nos unimos ou ninguém come!), as vaidades (por que não se enfeitar com os laços de fita que sobram dos buquês de flores?), os medos (da chuva, por exemplo) e o esnobismo (por ter achado uma caixa de papel laminado na forma de coração) e até mesmo a superioridade intelectual (ouvir música, ainda que pela imaginação) são vividos por esses reis que, com sua majestade, são soberanos vira-latas das grandes cidades.

Mas a lamentável do que a pobreza econômica é sem dúvida a pobreza intelectual. Seria lamentável que uma produção desse nível, capaz de representar com dignidade o Brasil em qualquer encontro internacional de música, ficasse reduzida a mil ou talvez dois mil assistentes. O desapoio às atividades culturais no Rio Grande do Sul não conseguiu calar o talento desses jovens atores, que com idealismo e criatividade montaram um espetáculo do nível de "Os Reis Vagabundos". É preciso fazer algo — urgentemente — antes que também eles se caleem e desistam de fazer teatro. Afinal, nós — a plateia gaúcha — seremos irreversivelmente transformados em reis vagabundos. Com letra minúscula.

CORREIO DO POVO

21.7.1982

Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Susana Espíndola. Fonte: jornal Correio do Povo. Edição: 21/07/1982

Ao falar sobre a bordagem lírica da peça e o detrimento do discurso panfletário, 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 está tão em moda na época da ditadura. (2009)

Maria Helena LOPES explica 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. (2009)

Hans-Thyges LEHMANN diz algo bastante semelhante ao escrever 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 relatou em nosso primeiro encontro, 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 percebia que o modelo comum de espetáculo “texto-cêntrico”, 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 de Luis Arthur Nunes e no DAD, junto com o Luiz Paulo Vasconcelos, ela já tinha uma vaga idéia do caminho que queria seguir - sempre ligado à improvisação. Em 1978 foi para Paris, para freqüentar a escola de Jacques Lecoq e descobre, afinal, as ferramentas para trabalhar seu processo criativo. Como partir da improvisação e chegar até a dramaturgia, como relata em entrevista concedida à Cláudia SACHS:

Eu complemento isto com o curso “Da improvisação ao texto” com Serge Martin. Eu queria criar a minha dramaturgia. O 1º ano do Lecoq foi, para mim, fundamental. Ele me deu régua e compasso para formar esse ator

que eu preciso. Esse ator que vai me dar esse material com que eu vou compor a minha dramaturgia, que passa normalmente pelo ator. (2005, p. 121).

Como já vimos, Maria Helena LOPES resolve ir por outra via, não realista, para tratar o assunto lixo e sociedade de consumo. Ela escolhe 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*:

Quando volto de lá estou pronta para fazer o trabalho que eu queria fazer, que era os catadores de lixo. Essa coisa maravilhosa da pedagogia de Lecoq “vai para a rua para aprender a vida, como é que se vive, suas pulsações, como é que as coisas acontecem”, isso eu acho de um valor incalculável. E a outra coisa que eu ouvia muito na escola dele era “se é mais interessante na rua, não vale a pena fazer no teatro”. Então quando eu volto, tenho certeza que eu não posso fazer o que eu vejo na rua - os catadores de lixo - aquela realidade eu não posso reproduzir na cena realisticamente. E também não é sobre o vagabundo em si, sobre o catador em si, mas sobre o outro lado da sociedade de consumo, o dejetivo, a coisa que é jogada fora. E aí uma parábola, aí criar por outra via falar do assunto. Deu muito certo, por isso, acho eu, foi aí que escolhi os *clowns*. Eu levei muito tempo trabalhando os *clowns*, antes de me atrever a fazer *clown*, por exemplo. E isso tem acontecido sempre, enquanto eu não incorporo, não torno meus esses conhecimentos, eu não posso mexer com eles. Nem eu posso transmitir, nem eu posso gerar criação com eles. Então é preciso introjetar profundamente esses conhecimentos, torná-los meus e aí sim, aí eu tenho a liberdade para usá-los, já transformados, evidentemente. Quando a coisa se torna tua, já tem uma transformação. (2005, p. 122)

Maria Helena, porém não partiu direto para o trabalho com os *clowns*, como disse acima. Primeiro centrou os ensaios na movimentação dos catadores de papel.

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 (2009) 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 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. Claro que eu entendi a

história, né? Que o lixo necessário era um lixo interessante. E, como arquiteto, já tinha uma concepção do que era um lixo interessante, o quê que era reciclável. E eu tinha uma coisa muito interessante na época que os moradores de rua eram mais interessantes, eram menos violentos e mais... Eles eram mais loucos! Só ia pra rua quem era louco! (2009)

Marco FRONCHETTI (2009) lembra que “um dia a gente veio para a Redenção, vestidos, catar coisas.” Como laboratório, eles foram testar esses catadores junto ao público, de forma bem realista, como diz Fiapo BARTH e recorda um dos moradores de rua que ele observou mais de perto. O „Sr. Itaú”:

Eu morava aqui na Giordano Bruno e ali o Banco Itaú era na esquina, e na marquise morava um senhor, que a gente chamava Sr. Itaú. Ele era fantástico e fazia coisas fantásticas com o lixo! Ele selecionava muito o lixo que ele pegava. Isso eu levei pra lá por que... Ele me angustiava muito, era uma figura muito triste. Ele era um homem que, provavelmente, devia ter vindo do interior. Ele devia ter sido um agricultor ou qualquer coisa assim. Era um homem de um pouco mais de idade, mas era um homem muito forte. Ele ficou muitos anos ali na rua e, o que eu via era que ele não era louco, ele tinha se recolhido numa solidão desses anos de rua, que ele não tinha mais contato com as pessoas. E, ao mesmo tempo, ele fazia coisas assim... Ele colecionava calcinhas de bebê. Calcinhas de menina bebê. Calcinha pra fralda. E ele enfiava na cabeça. Então ele enfiava uma por cima da outra e ficava aqueles babadinhos saindo pelos buracos da perna e os restos de cabelo dele saindo por ali também. E ele juntava cotonetes que ele via na rua, ele ia juntando os cotonetes e ele enfiava todos numa orelha só! Então, ele tinha um tufo de cotonetes numa orelha! E, quando paravam os caminhões de bebidas, pra entregar ali na esquina - ele juntava o lixo que ele não queria, ele limpava a rua, fazia faxina na esquina dele - ele escondia dentro do caminhão das bebidas pro caminhão levar o lixo embora e deixar limpa a esquina dele. Então, ele tinha uma série de hábitos que, quando eu ouvia o que a Lena tava fazendo, isso me vinha. Me vinha e a gente começou... Todo o grupo começou a observar as pessoas assim. A observar mais. Então, a gente tinha um universo palpável pra trazer, né? Que assim... Era uma desgraça a vida do homem, mas tinha coisas... Ah, e no outro tufo que saía tinha na outra perna da coisa esse enfiava pentes, então ele tinha pentes enfiados. Então, esses hábitos que os personagens dos Reis tinham eram bem pertinentes. E eles colecionavam... Aquelas coisas da Nazaré como os discos, né? De cada um, o que tinha no seu saquinho ou dentro das suas roupas. Era bem interessante. (2009)



Barth, por sinal, foi quem propôs à Maria Helena que a peça se passasse no lado de trás de um *outdoor* representando o outro lado da sociedade de consumo. O “lado b”, como falou a Nazaré Cavalcanti.

*Os Reis Vagabundos* foram aos presídios de Porto Alegre se apresentar para outros integrantes do “lado b”. Outros excluídos da sociedade de consumo. Sonia COPPINI foi acompanhando a peça nestas duas ocasiões. Neste período ela ainda estava de fora, se preparando para substituir Clarissa Malheiros. 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. 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 platéia: ‘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? E não tinha um espaço reservado para os filhos. E na hora em que a Tlim botava os seus farelinhos na sua frigideira e cozia 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!” (2009)



Apresentação de *Os Reis Vagabundos* no Presídio Central  
Fonte: arquivo do grupo Tear



Duas versões da cena em que Tlim come os farelos da frigideira.  
Atriz: Nazaré Cavalcanti.  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.

Como vimos, a maneira de Maria Helena conceber um espetáculo é bastante peculiar. Não partindo de um texto teatral e sim de temas que lhe chamam a atenção (como o tema já mencionado do lixo que se transformou em *Os Reis Vagabundos*) e, através do resultado das improvisações propostas aos seus atores, vai delineando e formando a dramaturgia da peça.

BARTH (2009) fala como foi, na sua visão, o início do trabalho: “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.”

Sobre sua forma de compor a dramaturgia a partir de improvisações, Maria Helena LOPES relata:

As improvisações e a dramaturgia são concomitantes. Eu não faço as improvisações separado da questão dramática, ou seja, eu tenho uma linha do que eu quero construir, eu tenho o espetáculo na cabeça, e vou trabalhando as etapas para chegar nesse todo, mas a totalidade já está na minha cabeça, eu sei onde eu quero chegar. Eu acho que isso é que é fundamental. Eu não vou primeiro improvisando para ver onde aquilo vai resultar, não. Eu tenho a linha dramática presente, e aí eu vou trabalhando as etapas: o que eu preciso para chegar nessa totalidade. (...) a idéia

dramatúrgica eu tenho desde o início, e aí eu vou experimentando os “como”, por isso é concomitante, eu vou dando para os atores os elementos que eles precisam para me devolver os aspectos que vão fazer parte dessa dramaturgia, que vão compor essa dramaturgia. (2005)

Em *Os Reis Vagabundos*, por exemplo, ela afirmava ter primeiramente o final e um miolo complicado que ela foi resolvendo com os atores em cena, improvisando, tentando, errando e tentando de novo. Com tudo isso não é de se admirar que seus espetáculos levem, às vezes, até 2 anos para estrear. Mas nem por isso pode-se dizer que estejam prontos! O espetáculo está sempre em processo (*in process*), como muitos dizem fazer atualmente.

Esta maneira de concepção de espetáculos nos remete à forma com que Pina Bausch elaborava suas coreografias, conforme nos relata José GIL em seu artigo *Movimento total: o corpo e a dança* (2005). Aparentemente, ao contrário de Maria Helena, que já inicia um projeto novo com um tema previamente estabelecido, Bausch vai lançando perguntas aos seus atores-bailarinos, cujas respostas irão compondo, durante meses de trabalho, a coreografia. Os pontos de contato entre estas duas encenadoras vêm do fato de que elas inicialmente alimentam seus atores-bailarinos com propostas. As respostas deles as ajudarão a, mais tarde, os retro-alimentarem novamente com novas propostas que terão outras respostas que gerarão outras propostas e assim, sucessivamente, até que o espetáculo esteja suficientemente alinhavado a ponto de poder ir à cena com público.

Ambas são encenadoras de fortes ideais e que conduzem seus grupos como líderes que são, mas sempre abertas a dividirem a criação de seus projetos com os demais componentes do grupo. Maria Helena, por exemplo, costuma ensaiar com o pessoal da equipe técnica. Figurinista, cenógrafo, iluminador, músicos, estão presentes desde o início do projeto criando junto com a direção e elenco.

GIL (2005) fala-nos dos paradoxos do Tanztheater de Bausch, em que os limites entre dança e teatro aparecem borrados, ou seja, não é teatro nem dança, mas são ambos e mais outras coisas como circo, cinema mudo, music-hall que Maria Helena utiliza para contar a história de seus reis vagabundos.

Constatedei ao longo das entrevistas, que Maria Helena veio de Paris já com a idéia de montar esta peça com um tema específico. Antes, porém, ela precisava

preparar o seu grupo de atores, todos muitos jovens saídos do DAD, para chegar ao ponto que ela desejava: o de desenvolver uma linguagem de *clown* com eles (ou *clownesca* como ela diz). Começou a montar *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, porém o Instituto Goethe ofereceu ao grupo o texto que acabou gerando a peça infantil *Quem manda na banda*. Com o bom resultado dessa montagem, constatou que o grupo de atores que a acompanhava estava pronto para começar o processo de construção de *Os Reis Vagabundos*.

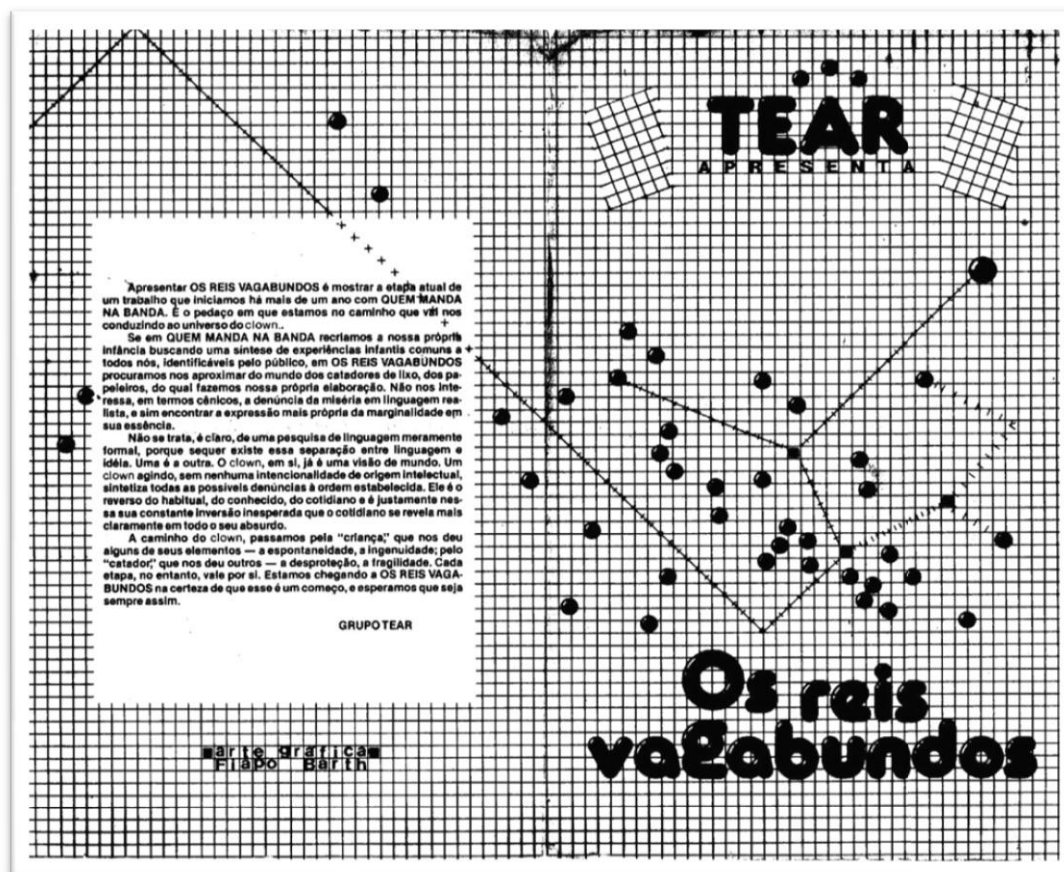
Um bom tempo depois de ter escrito o parágrafo acima, li no programa da peça, a trajetória do Grupo até a estréia, escrita por eles próprios:

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 linguagem 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 idéia. 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.



Programa da peça *Os Reis Vagabundos*  
Fonte: arquivo pessoal da atriz e prof<sup>a</sup> Mirna Spritzer

## 1.2 De dentro para fora

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.”<sup>14</sup> Vimos no sub-capítulo anterior a análise dos movimentos dos catadores e papelheiros entendida por criação “de fora para dentro”. Neste sub-capítulo falaremos do trabalho do *clown*, considerado como uma 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

<sup>14</sup> “the roots of creative acting, by means of improvisation and the analysis of movement in life.”  
(tradução nossa)

surpreender por suas próprias fraquezas, mais forte seu clown aparecerá. (2001, p. 145)<sup>15</sup>

Recorro mais uma vez à memória de Fiapo BARTH para falar sobre o processo da montagem:

(...) 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. Eles já tanto tempo lidando... E eles falavam nos ensaios, né? Eles já estavam há tanto tempo ensaiando aquilo como mendigos, que a gente veio fazer experi... 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... (2009)

Marco FRONCHETTI comenta de estarem primeiro com os personagens fortalecidos para depois passarem para as figuras *clownescas*:

A gente foi criando aquele universo, os personagens. E a última coisa foi passar para o *clown*. Então, tinha muita coisa que se fazia assim sem o jogo *clownesco*. Eram os catadores. Um dia a gente veio pra Redenção, vestidos catar coisas. Tem até umas fotos disso. E aí quando chegou o *clown*, madurão, tinha base pra fazer o *clown*. Não era só joguinho de triangulação... Não passou por isso, sabe? Quando passou pro *clown*, já estava a cena pronta. (2009)

Eu, particularmente, fiquei muito surpresa ao saber que os *clowns* foram inseridos na etapa final do trabalho, se é que existe etapa final nos trabalhos de Maria Helena, já que ela está sempre burilando seus espetáculos. Sempre imaginei que os *clowns* estivessem lá desde o início dos ensaios. Essa foi uma grande surpresa para mim. Ao saber disso, lembrei do que Nazaré CAVALCANTI falou sobre sua confiança no trabalho de Maria Helena:

---

<sup>15</sup> “Research on one’s own clown begins by looking for one’s ridiculous side. Unlike in *commedia dell’arte*, there is no pre-established character to support the actor (e.g., Harlequin, Pantalalone, etc.), so he has discover the clown part within himself. The less defensive he is, the less he tries to play a character, and the more he allows himself to be surprised by his own weaknesses, the more forcefully his clown will appear.” (tradução nossa)

Lena não é absolutamente uma pessoa que lida com o teatro e com os atores de uma maneira intelectual cognitiva. Ela é toda pelo lado do „fazer acontecer’ mesmo. Ela domina o fogo do processo. Ela te seduz com idéias, ela vai armando a coisa pra que, daqui a pouco, a coisa esteja acontecendo.(2009)

Maria Helena conheceu e estudou o trabalho de *clown*, provavelmente, em seu tempo de aprendizado na Escola de Jacques Lecoq.

O *clown* descende da tradição circense do palhaço que por sua vez, teve muita influência dos tipos cômicos do teatro greco-romano e na *commedia dell’arte*, como nos diz Luis Otávio BURNIER (2001, p. 205): “O Clown ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da Commedia dell’Arte (...) Na Commedia dell’Arte apareceram, de certa forma, resquícios das duplas de cômicos, os zanni, servos (...) cuja relação se aperfeiçoará nos *clowns*.”.



Cena do inverno  
Atores: Ângela Gonzaga e Sérgio Lulkin.  
Fonte: arquivo grupo *Tear*.

No programa da peça encontramos dois textos explicativos sobre o *clown*, escritos pelo próprio grupo *Tear*:

À primeira vista, a definição mais singular de *clown* é aquela dada por Peter Berger<sup>16</sup>, que – na sua ópera “*The Precarious Vision*” – associa o sentido cômico à escatologia\*, isto é, à crença em uma vida ultraterrena. Para Peter Berger, se o clown refuta, contesta, ridiculariza a realidade presente, é porque está convicto da superioridade da vida futura. O clown é aquele que afirma negando: desafiando a lei da gravidade, botando em dúvida todos os valores estabelecidos, esmagando os tabus da vida social, ele faz entrever a possibilidade de um mundo regido por leis que situamos ao oposto do nosso. “A essência do humorismo,” sustenta ainda Peter Lersch<sup>17</sup>, “se encontra na inclinação religiosa. Ter senso de humor significa constatar quanto todas as coisas terrenas e humanas são inferiores à medida de Deus.”

\*escatologia

1 – Tratado acerca dos excrementos, coprologia.

2 – Doutrina sobre a consumação do tempo e da história. Tratado sobre os fins últimos do homem.

Aurélio

– Tratado acerca dos excrementos; (teol) doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo

Dic.Esc. Ling Port. MEC

Se a palavra “clown” é bastante recente, o que ela designa existe desde os tempos mais remotos. Como um mesmo personagem que mudará de nome através das épocas e países, descobrindo uma faceta diferente a cada momento de sua viagem, este personagem derrisório de quem a gente troça e que troça de si mesmo, que faz rir de seus dissabores parodiando as respeitabilidades reconhecidas, sempre esteve presente no espetáculo: sua função é de nos fazer rir e ajudar a viver melhor, liberando a seriedade de sua parte de angústia.

---

<sup>16</sup> Sociólogo e teólogo luterano austro-americano.

<sup>17</sup> Não achei referência alguma sobre esta pessoa.



A primeira vista, a definição mais singular de clown é aquela dada por Peter Berger, que — na sua obra "The Precarious Vision" — associa o sentido do cômico à escatologia, isto é, à crença em uma vida ultraterrena. Para Peter Berger, se o clown refuta, contesta, ridiculariza a realidade presente, é porque está convicto da superioridade da vida futura. O clown é aquele que afirma negando; desafiando a lei da gravidade, botando em dúvida todos os valores estabelecidos, esmagando os tabus da vida social, ele faz entrever a possibilidade de um mundo regido por leis que situamos ao oposto do nosso. "A essência do humorismo," sustenta ainda Peter Lersch, "se encontra na inclinação religiosa. Ter senso de humor significa constatar quanto todas as coisas terrenas e humanas são inferiores à medida de Deus."

**escatologia**  
 — Tratado acerca dos excrementos, coprologia.  
 Doutrina sobre a conservação do tempo e da história. Tratado sobre os fins últimos do homem.  
 — Tratado acerca dos sacramentos; (teol) doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo.  
 Aurélio  
 Dic. Esc. Ling. PORT. MEC

**AGRADECEMOS DE FORMA ESPECIAL A**  
 Nair Dagostini, Helvia Juchena, Reverendo Bettencourt, Cezar Marques Pacheco, Nazare Cavalcanti, Geraldo A. Vitoria, Paschoa, Fernando Bertazzo, Silberton, Departamento de Arte Dramática-UFPECS

# Os reis vagabundos

roteiro de Maria Helena Lopes e TEAR

■ elenco	Andréa Gonzaga Clarissa Malheiros Marco Franchetti Nazare Cavalcanti Pedro Wayne Sergio Luikin
■ música	Fabio Mentz
■ iluminação	Flavio Bicca Rocha
■ cenário	Flávio Barth
■ divulgação	Lance-Livre
■ escrita	Roberto Mallet
■ produção	Nazare Cavalcanti Sergio Luikin
■ direção	Maria Helena Lopes
■ Produção da peça	Roberto Mallet Sonia Coppini

Se a palavra "clown" é bastante recente, o que ela designa existe desde os tempos mais remotos. Como um mesmo personagem que mudara de nome através das épocas e países, descobrindo uma faceta diferente a cada momento de sua viagem, esse personagem derrisorio de quem a gente troca e que troca de si mesmo, que faz rir de seus dissabores parodiando as respeitabilidades reconhecidas, sempre esteve presente no espetáculo: sua função é de nos fazer rir e ajudar a viver melhor, liberando a seriedade de sua parte de angústia.

"Encontro na natureza, na pobreza e na miséria a verdade perdida no inferno da sociedade organizada."  
 (mensagem do ponte do Gueba)

Programa da peça *Os Reis Vagabundos*  
 Fonte: arquivo pessoal da atriz e prof<sup>a</sup> Mirna Spritzer

O trabalho de *clown* é tão desafiador e revelador que requer que o ator, ao iniciar seu treinamento, já tenha construído uma “experiência de vida”, como diz Jacques LECOQ. Por este motivo, em sua escola o trabalho de *clown* acontece ao final dos dois anos de duração do curso.

Na tradição circense, os *clowns* são geralmente desempenhados entre os artistas mais velhos. Os mais jovens estão trabalhando em proezas tipo corda bamba, trapézio ou exercícios de equilíbrio que os mais velhos não conseguem mais controlar, então se tornam palhaços, expressando sua maturidade, sua sabedoria! (2001, p. 150)<sup>18</sup>

Segundo LECOQ, “o clown é a pessoa que fracassa, que bagunça tudo a sua volta e, fazendo isso, dá à sua platéia um senso de superioridade. Através de suas falhas ele revela profundamente sua natureza humana, que nos move e nos faz rir.” (2001, p. 146). Mas ele também não pode fracassar sempre, senão seria um personagem trágico. O trabalho do *clown*, então, se delinea entre o fracasso e a façanha. Se pedirmos, por exemplo, para um *clown* realizar uma acrobacia simples como um rolinho para frente (cambalhota) ele pode até tentar, mas fracassará. Porém, se alguém lhe der um chute no traseiro, ele é capaz de fazer até um salto mortal sem dar-se conta. Isso é uma façanha. E o público rirá em ambas as situações.

O *clown* mais do que qualquer outro personagem teatral precisa da reação do público para atuar. Ele tem que reagir ao mundo exterior, como nos diz LECOQ:

Diferente dos personagens de teatro, o contato do clown com seu público é imediato, ele toma vida ao atuar (jogar) com as pessoas que estão olhando pra ele. Não é possível ser clown *para* o público; você está atuando *com* o seu público. Assim que o clown entra em cena, ele estabelece contato com todas as pessoas fazendo que a sua platéia e suas reações influenciem sua atuação. Esse é um importante exercício para o treinamento do ator por que ele possibilita-o a experimentar um forte, vivo relacionamento com a platéia. Se o clown não toma conhecimento das reações da platéia, ele poderia se prender no próprio „fracasso’ e terminaria numa ala psiquiátrica. (2001, p. 147)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> “In the circus tradition, the clowns are usually drawn from among the older artists. The young ones are working on such exploits as tightrope walking, trapeze or balancing acts which the older ones can no longer manage, so they become clowns, expressing their maturity, their wisdom!” (tradução nossa)

<sup>19</sup> “Unlike theatre characters, the contact the clown has with his public is immediate, he comes to life by playing with the people who are looking at him. It is not possible to be a clown *for* an audience; you play *with* your audience. As the clown comes on stage, he establishes contact with all the people making up his audience and their reactions influence his playing. This is an important exercise for the trainee actor because it enables him to experience a strong, lively relationship with an audience. If the

Sonia COPPINI lembra que entrou para o grupo substituindo Clarissa Malheiros e que sua personagem Miqui, inicialmente, tinha que reproduzir marcas criadas pela personagem de Malheiros, a Vitória, mas que, aos poucos, durante as apresentações, foi criando suas próprias marcações. Em frente ao público! Ela relatou algumas situações em que as circunstâncias fizeram com que ela tivesse de improvisar em cena:

O Bock e a Miqui sentavam no latão e iam aspirar o aerolin, que eles começavam a viajar... Naquele momento tinha a... Inicialmente, a Miqui deveria sentar no latão... E ela sentou e o latão rolou e ela foi indo e deslizando e parou sentada no meio da cena e eu falei e ago... Eu falei!...Tive um lapso assim: e agora? E daí, foi a primeira vez assim que, a Miqui tava numa situação que era só dela. Daí então, o que ela fez? Ela ficou sentada, super bem instalada no meio da cena tipo eu sou a rainha, não aconteceu e o mundo é meu. E a platéia veio abaixo! Por que era assim... Esta era a primeira oportunidade que eu como atriz estava tendo, mas era na cena mesmo! Não tinha sido num ensaio. Era no meio da cena! E eu olhei pro Bock e o Marco tava lá se matando de rir e ele então tinha que disfarçar e a Miqui não levantava e o Bock tentava puxar e a Miqui lá instalada que nem... Então isso é um momento muito legal. (...) No outro dia aquilo não aconteceu. Aí a Lena me perguntou: “mas por que não aconteceu o rolo do latão, por que não aconteceu o...” Aí eu falei: aquilo foi ontem, foi sem querer! E ela: „foi sem querer, mas foi jogado. Faz parte!” Então assim, pequenos elementos foram acontecendo durante a cena, de transformação, então a Mik foi colocando as suas coisinhas lá, né? (...) Numa temporada que a gente tava fazendo no SESC Pompéia, foi um balão da platéia que entrou na cena. E tava lá todo mundo na cena e o balão começou a entrar e não teve como ignorar que tinha outro elemento em cena. E daí a Miqui quis botar o balão dentro do isopor que ela carregava assim feito bolsinha. Ela tinha um isopor e quis colocar lá dentro da bolsinha dela, esse balcão e daí a Ildalina Rosa viu aquilo e ficou... Daí foi a Angela que começou a rir e daí todo aquele auê com o balão. (2009)

Clarissa MALHEIROS fala do aprendizado de manter-se alerta ao mundo exterior:

Lembro da Lena lutando para que tomássemos consciência de que era estar alerta, usando uma metodologia espontânea como quando agarrava um pedaço de madeira e sem que nos déssemos conta nos surpreendia com um estrondo tremendo para ver se reagíamos à provocação! (2009)

Maria Helena estava seguindo os ensinamentos de LECOQ (2001 p. 30) que diz que uma atuação verdadeira só se faz na reação de um para o outro. “Eles têm que entender esse fato essencial: reagir é se lançar nas sugestões vindas do mundo

---

clown took no notice of audience reactions, he would become trapped in his „flop’ and would end up in a psychiatric ward.” (tradução nossa)

externo. O mundo interior é revelado através de reações das provocações do mundo lá fora.”

Ângela GONZAGA lembra alguns episódios fora de cena envolvendo os *clowns*. Provavelmente ocorridos durante os ensaios diários de manutenção da peça. E ela nos revela que o seu *clown*, dentro de sua ingenuidade quase infantil, conseguia ser mais corajoso do que ela própria:

Ninguém enfrentava a Maria Helena Lopes. (...) Como eu não tinha coragem de enfrentar, como todos, o meu personagem enfrentava. A Hilda enfrentava. Então nós íamos correndo. Nunca vou esquecer disso. Também são algumas das minhas lembranças, no Rio de Janeiro, num teatro no Rio de Janeiro que a gente foi fazer uma temporada. Nós corríamos. Eu corria na frente, ia lá e dizia um desaforo infantilizado pra Lena, que era assim... Sei lá, agora me falta a palavra. Era uma única palavra. Então eu ia lá, dizia aquilo e nós corríamos pra nos esconder. Todos os personagens! Mas aquilo era um enfrentamento! E eles iam todos atrás de mim e aí a gente largava aquela palavra, corria e se escondia. Então o meu personagem às vezes respondia pra ela também! Que era assim, a coisa de outro mundo! Por que não era conversar com ela. Era responder pra ela! E enfrentar e daí todos ficavam lá atrás. (2009)

Não apenas a linguagem do *clown* requer um trabalho árduo para ser aprendido, mas os *clowns* em si, são também bastante persistentes “e não te deixam em paz até que lhes dê o espaço que necessitam para viver”, como disse Clarissa MALHEIROS (2009).

Marco FRONCHETTI (2009) fala quase em tom de desabafo: “Bom, eu acho que nunca me livre direito daquele *clown*. De vez em quando eu vejo umas coisas minhas e digo: ai olha lá aquela peste ali!”

Já Nazaré CAVALCANTI, surpreendentemente, revela achar que ela, em *Os Reis Vagabundos*, não tinha ainda o seu verdadeiro *clown*:

Aquela figura, que eu criei, ela mesma [Lena] dizia isso pra mim - E era um peso às vezes - Que ainda não era. Pra mim, a figura ainda era um pouco pesada. Ela tava coberta e me lembro que o meu figurino era um casacão. Ele por dentro era colorido. E por fora ele tava envolto em muita roupa e tinha uma coisa assim que eu ainda não tinha achado. E isso eu só fui achar depois de terminada *A Crônica [da Cidade Pequena]*, nos ensaios. Nos laboratórios pra o próximo trabalho, *O Império da Cobiça*, que a gente tinha voltado a trabalhar o *clown* e aí eu parti do *clown* que eu tinha nos *Reis* e fui me despindo e aí eu encontrei o jogo que era o meu... Aquele era o *clown*! (2009)

Assim como Fiapo BARTH admitiu nunca ter ouvido falar em *clown*, algumas

das pessoas entrevistadas também se mostraram surpresas ao se depararem com estes seres no teatro.

Rô CORTINHAS diz:

Eu nunca tinha assistido, em Porto Alegre, a uma peça que se trabalhasse com *clown*. (...) Mas eu acho que o *clown* foi uma novidade, né? Que bicho é esse que está falando, que está nos trazendo estas histórias? Que está nos contando essas histórias? Então, eu acho que deve ter sido isso a marca da peça. Pela novidade, né? Por nos apresentar o *clown*. E que é fascinante! Que pode tudo! Que pode estar em qualquer lugar. E a partir daí, outras coisas aconteceram, outros *clowns* vieram. (2009)

Shirley ROSÁRIO (2009) afirma que “nunca tinha visto teatro de *clown*. Primeira vez que vi *clown* em cena. Então era engraçado aquilo, os narizes...”

Zé Adão BARBOSA (2009) fala ter ficado muito curioso ao saber que Maria Helena e o *Tear* estavam fazendo uma peça com *clowns*, mas que desconhecia a “sofisticação do *clown*”. E que achava que *clown* era palhaço.

Raquel PILGER (2009) também diz não saber o que era *clown*. “Eu sabia o que era palhaço, agora *clown*, eu nunca tinha ouvido falar. (...) E o quê que é isso? *Clown*... Esse pessoal de nariz...”

Fiapo Barth, Zé Adão Barbosa e Raquel Pilger, aliás, tocam no ponto sobre a diferença entre *clown* e palhaço. Se é que existe. Pois como bem disse FELLINI, “aqui existe a mesma miserável diferença do termo estrangeiro que enobrece a coisa. O palhaço é mais de feira e praça, o *clown*, de circo e palco. (...) Mas *clown* designa também palhaço.”. (1974, p. 105)

Enfim, *Os Reis Vagabundos* foi uma peça que contribuiu muito para a divulgação do trabalho de *clown* no teatro brasileiro. A própria Maria Helena LOPES (2009) 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<sup>20</sup>, 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. (2009)

Marco FRONCHETTI lembra outro exemplo importante:

A atriz Angela de Castro, que trabalhou com o Antunes. Ela fez *Macunaima*. (...) 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 *clown*” mais famosas do mundo. (2009)

Sérgio LULKIN acrescenta de forma bem humorada, mas irônica, que atualmente a linguagem *clown* se tornou popular e entrou numa espécie de modismo.

Quase assim curso de esquina oferece. „Pedagogia, direito, contabilidade e *clown*’; „Modelo, atriz e... ’ [gargalhada] Então, também grassou assim numa época que não tinha quase... Eu me lembro de uma ou outra idéia de palhaço em cena. De repente [a peça] *Os Reis* conta de outra maneira e traz essa linguagem, esse requinte e, hoje em dia, tudo virou... Acabamos de ter um Festival<sup>21</sup>, ou estamos tendo ainda, que é todo dedicado a gente que trabalha [a linguagem *clown*]. Ele volta, volta, volta... Então, esse ser que conta outro, está aqui. E isso já estava lá. (2009)

Raquel PILGER fala também sobre este modismo um tanto „temeroso’:

E aí essa coisa do clown passou a ter uma coisa assim quase que sagrada! O clown pra mim ficou assim quase que... Não se brinca com isso! Clown é uma coisa diferente! Pra mim sempre foi assim... Ah, pra fazer clown é outra história. Clown era aquilo ali! Aí quando eu comecei a ver outras pessoas usando clown... (...) E aí sempre me choca muito! Quando eu vejo assim... Ai! (...) Sim, eu tenho aquele parâmetro dos *Reis Vagabundos*! (...) Mas ainda, pra mim, tem aquela aura de sagrado dos *Reis Vagabundos*. (2009)

<sup>20</sup> Integrante do Grupo Clã - Estúdio das Artes Cômicas.

<sup>21</sup> Festival Parco Giratório de 2009 do SESC.

### 1.3 O silêncio precede as palavras

Começamos com o silêncio, pois a palavra falada muitas vezes esquece a raiz da qual ela cresce, e é uma coisa boa para os alunos começarem a se colocar na posição de „naïveté’, um estado de inocente curiosidade. Em qualquer relacionamento humano, duas grandes zonas de silêncio emergem: antes e depois da fala. Antes, quando as palavras não foram ditas, uma está em estado de modéstia que permite que as palavras nasçam do silêncio; neste estado a força vem em evitar um discurso explanatório. Tomando estas situações de silêncio e trabalhando na natureza humana, podemos redescobrir esses momentos em que a palavra ainda não existe. O outro tipo de silêncio vem no depois: quando nada mais há a dizer. Para nós isso não é tão interessante. (Jacques Lecoq, 2001, p. 29)<sup>22</sup>

Outra grande surpresa relatada pelo público e crítica, foi o fato de Maria Helena ter optado por um espetáculo sem texto. “(...) muita gente me diz até hoje do susto que levava quando já estava quase no final da peça e se dava conta que era mudo.”, como disse Marco FRONCHETTI (2009).

Maria Helena LOPES explica um pouco mais sua opção de montagem:

Bom, então era fazer tudo! Era criar tudo, entende? Criar uma linguagem, ou seja, trabalhar as pessoas pra conseguir a linguagem do *clown*. Não era nem ter verdadeiros *clowns*, digamos, por que aí você tem que ter muito tempo pra causar isso, mas ter uma linguagem familiar a todos nós na qual a gente pudesse navegar sem texto. O que eu queria fazer eram imagens que traduzissem, era uma linguagem que traduzisse sem o texto, por que eu tinha demais, ou seja, o que estava sendo proposto em termos de linguagem dizia quase tudo o que eu precisava. E era engraçado por que lá pelas tantas da estréia, aonde foi que isso que foi cobrado? Acho que foi no Rio de Janeiro que o Yan [Michalski] e mais alguns críticos. Eu dou uma entrevista grande e tal: „mais e o texto’? Eu falei: mas você precisou de texto pra entender o espetáculo? Por que pra mim, o texto seria redundante. (...) Estava tudo dito, na verdade. É que as pessoas estão muito habituadas ao texto. Teve outro crítico em São Paulo que me pediu o texto. Eu falei não, não existe texto. Ele foi criado sempre como um trabalho aonde o texto não existiria! „Ah, então me manda o roteiro!’. Eu mandei o roteiro e ele fez a crítica também de uma cena que eu já tinha cortado, entende? Isso acontecia. Era engraçado isso da falta... Precisava de uma coisa em que ele pusesse o olho e estivesse escrito para ele se certificar de que existia. E é uma coisa que não predizia isso, por que a opção foi clara desde o início. Eu não queria texto. E ao mesmo tempo não era um espetáculo de mímica! Isso era muito curioso por que as pessoas me diziam: mas o que é isso? Bom, seja o que for: o teatro do gesto, o

<sup>22</sup> “We Begin with silence, for the spoken word often forgets the roots from which it grew, and it is a good thing for students to begin by placing themselves in the position of primal naïveté, a state of innocent curiosity. In any human relationship two major zones of silence emerge: before and after speech. Before, when no words have been spoken, one is in a state of modesty which allows words to be born out of silence; in this state strength comes from avoiding explanatory discourse. By taking these silent situations, and working on human nature, we can rediscover those moments when the words do not yet exist.” (tradução nossa)

teatro de ação, mas nunca, não era uma pantomima, nunca foi nunca pretendeu ser. Ao contrário, era o contrário disso! Então era isso também, ou seja: dizer o que? Já estava tudo dito. (2009)

Raquel PILGER lembra o seu espanto ao assistir a peça:

Bom, eu sentei, começou e eu: bom, não tem texto! E o quê que é isso? *Clown*... Esse pessoal de nariz... E, bom, talvez a próxima cena tenha... Eles falem alguma coisa! Não falam nada! E aí ficou aquela coisa: será que eu estou entendendo? Aquilo, pra mim, era muito além do que eu podia entender como teatro. Muito além do que eu conhecia como teatro! Nunca tinha visto nada parecido. Nada que chegasse... Eu conhecia teatro convencional! Realismo. Tá, eu já tinha visto o Macunaíma que também foi uma coisa [*faz um gesto acima da cabeça*]! Porque até então eu só tinha visto teatro realista ou mais ou menos realista. (...) E foi mais ou menos a mesma sensação com *Os Reis Vagabundos*! Isso aí é muito além de tudo que eu já vi em teatro ou até em cinema! Eu ia muito a cinema, via Fellini, filmes de artes, essas coisas... Mas era outra coisa! Foi assim um outro caminho, outra possibilidade. Por que tinha também alguma coisa que talvez me lembrasse um pouco a dança. Não era um espetáculo de mímica, que aí eu conhecia o Marcel Marceau, mas não é! Não é mímica, não é dança, não tem fala. Era uma coisa muito, muito diferente. (2009)

O jornalista e crítico Décio PRESSER, citando uma montagem de Irene Brietzke, fala sobre a peça em sua coluna no extinto jornal Folha da Tarde:

Há cerca de três anos, Irene Brietzke realizou “Frankie, Frankie, Frankenstein”, dispensando a palavra e usando a mímica para narrar a história clássica de Mary Shelley. Agora, Maria Helena Lopes, utilizando um roteiro de sua autoria, desenvolveu um trabalho de pesquisa em torno da linguagem do “clown”, o palhaço de circo, que resultou “Os Reis Vagabundos”, nova demonstração de sensibilidade e talento da realizadora.

Através deste trabalho percebe-se uma longa pesquisa e ensaios, mas o resultado é compensador. Utilizando a mímica e a pantomima foram criados inúmeros quadros envolvendo um grupo de seis papeleiros ou catadores de lixo, examinados de forma humana, dentro de seu ambiente. As situações oscilam entre cômicas, patéticas e comoventes. (1982)

Já o escritor e dramaturgo Ivo BENDER, que é um homem que lida com a palavra, como ele se autodenomina, diz sentir sempre falta do texto, mas reconhece que

(...) há opções outras e, entre estas, esta aqui de fazer um trabalho silencioso. Que retoma, na certa medida, o *silent movies*, não é? Acho interessante isso. De repente, apostar tudo no gesto e na máscara. E no corpo do ator. Acho uma coisa importante. (2009)





Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Décio Presser.  
Fonte: jornal Folha da Tarde Edição: 1983. (Não foi possível localizar a data precisa da edição)

## 1.4 O quarto da infância

Uma questão interessante surgida nas entrevistas foi que duas pessoas citaram a cena da "ida à praia" como inesquecível: Ciça R ECKZIEGEL (2009) comenta que nesta cena, a Clarissa Malheiros – ela até disse “se não me engano” – 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 assim descreve:

Na minha memória era uma coisinha mínima assim. Eu não sei que tamanho tinha, mas parecia que ela estava com uma esteirinha feita de palito de fósforo, na minha memória. Por que ela fazia toda a preparação para se deitar. (2009)

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). Nossas memórias são formadas, segundo IZQUIERDO, 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 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)*<sup>23</sup>

PESAVENTO 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 re-elabora 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. (2008, p. 95)

Hans-Thyes LEHMAN diz, citando Maurice HALBWACHS<sup>24</sup>, 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.” (2007, p. 317)

Por ter influenciado tantos profissionais de teatro de forma direta e indireta, de algum modo, o espetáculo *Os Reis Vagabundos* já faz parte da memória coletiva dos atores não só gaúchos, mas em nível nacional. Alguns colegas que ficaram sabendo que a peça seria o meu objeto de estudo me falaram lamentar não terem podido

---

<sup>23</sup> “‘The Childhood Bedroom’ is one of the oldest themes for improvisation, which I suggest at the beginning of the year.

*You return after a long absence and revisit your childhood bedroom. You have had to travel a long way, you arrive at the door, you open it. How will you open it? How will you go in? You rediscover your bedroom: nothing has changed, each object is in its place. Once again you find all your childhood things, your toys, your furniture, your bed. These images of the past come alive again within you, until the moment when the present reasserts itself. And you leave the room.*

The theme is not the bedroom of *my childhood*, but a childhood bedroom, which you play at rediscovering. The dynamics of memory are more important than the memory itself. What happens when you find yourself confronted with a place that you think you are discovering for the first time?

Suddenly, a memory is triggered: ‘I’ve already seen that!’ You are in an image of the present and suddenly an image of the past appears. Out of the interplay between these two images comes the improvisation. Naturally, anyone who improvises draws on his own memory, but that memory can also be imaginary.” (tradução nossa)

<sup>24</sup> Maurice Halbwachs (1877-1945), filósofo francês cuja obra principal é o estudo do conceito de memória coletiva.

assisti-la, pois ouviram falar do quanto era linda a montagem ou que o trabalho dos atores era excelente ou que era impressionante ver *clowns* em cena ou ainda, por que o espetáculo não tinha falas!

Laura Backes, colega de mestrado, me surpreendeu nas escadas do prédio antigo do DAD, no intervalo de uma de nossas aulas de Pesquisa em Artes Cênicas. Ela, juntamente com Cibele Sastre, disse querer me agradecer por eu estar fazendo um trabalho sobre Maria Helena Lopes (isso foi pouco antes de eu decidir focar o trabalho na peça). Ambas foram alunas dela no DAD, porém Cibele teve a oportunidade de assistir *Os Reis Vagabundos*, ao contrário de Laura que disse sempre ter tido curiosidade sobre a peça por causa de tantas coisas que ouviu ao longo dos anos por outros colegas.

A atriz Gisela Habeyche trabalhou com o *Tear* no período de criação da peça *O Império da Cobiça* e foi, também, uma das pessoas que não pôde assistir à peça e me disse de forma divertida, sentir inveja de quem a viu.

Na época da temporada de *Os Reis Vagabundos* em 1983 no SESC Fábrica da Pompéia, São Paulo, os grupos *Pau Brasil*<sup>25</sup> de José Antunes Filho e o *Tear* tiveram, segundo me relatou Sérgio Lulkin, vários momentos de convivência e troca de experiências. Antunes Filho nutre desde esta época grande admiração pelo trabalho de Maria Helena, como podemos ver em seu depoimento no programa *Roda Viva* de 1989<sup>26</sup>:

Mário Prata: Antunes é o seguinte: você falou antes que você lê espetáculo muito bem. Eu não tenho a menor dúvida e é bem dentro do que a Soninha [Sônia Goldfeder – jornalista, crítica de teatro] estava falando. Que espetáculo brasileiro nos anos 1980 que você leu com satisfação? Quem são os diretores que você teria lido com satisfação?

Antunes Filho: Maria Helena, do sul [Maria Helena Lopes do Rio Grande do Sul] Eu acho essa aí uma grande diretora de teatro. (...) Eu acho que ela é extraordinária diretora de teatro... Mesmo quando ela erra, ela é extraordinária, sabe?

Mário Prata: Quem mais?

Antunes Filho: Eu gostava do Naum [Naum Alves de Souza, diretor de teatro e dramaturgo, destacando-se também como cenógrafo e figurinista].

<sup>25</sup> Também chamado de *Macunaíma* e *CPT (Centro de Pesquisa Teatral)*.

<sup>26</sup> Programa da TV Cultura de São Paulo realizado em 12/06/1989. Transcrição da entrevista disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0140>>. Acesso em: 23/05/2009

Não sei como é que está o Naum atualmente... Zé Celso [José Celso Martinez Corrêa, diretor, autor e ator. Fundou, juntamente com Renato Borghi, o Teatro Oficina] eu gostei, não sei como será agora, não como será.

Mário Prata: Não, vamos para os 80 vai, fora [excluindo] Maria Helena...

Antunes Filho: Mas eu gosto muito da Maria Helena, eu sou apaixonado pela obra dela.

Outro grupo que chegou a ter um contato direto com Maria Helena Lopes e o *Tear* foi o grupo *Galpão* de Minas Gerais. Maria Helena foi até Minas Gerais fazer oficinas com os atores do grupo em algumas ocasiões. Gabriel VILLELA (2005), diretor da já antológica montagem de *Romeu e Julieta* do grupo *Galpão* respondeu assim a pergunta<sup>27</sup> sobre quais montagens brasileiras foram marcantes para a sua vida:

De Antunes Filho: *Macunaíma*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Vereda da Salvação*. De Zé Celso: *Hamlet*, *Cacilda!* e *Boca de Ouro*. De Luiz Carlos Vasconcelos: *Vau da Sarapalha*. De Maria Helena Lopes: *Os Reis Vagabundos* e *Crônica da Cidade Pequena*. Do Pessoal do Victor: *Na Carrera do Divino*. *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* com Fernanda Montenegro, Juliana Carneiro, Renata Sorrah, direção de Celso Nunes. De Ulysses Cruz: *Velhos Marinheiros*. *Lua de Cetim*, de Alcides Nogueira, direção de Marcio Aurélio. *Gota d'Água*, com Bibi Ferreira. *O Passaro Poente* de Soffredini com Paulo Yutaka, direção Marcio Aurélio. *A Máquina*, de Adriana Falcão, com direção de João Falcão. *A Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza.

---

27 No site pesquisado não há indicação de fonte original.



Transposição para internet de entrevista com Gabriel Villela citando Maria Helena Lopes, *Os Reis Vagabundos* e *A Crônica da Cidade Pequena*. Edição 30/01/2005. Fonte: Disponível em <<http://xananda.fotopages.com/?entry=494166>>. Acesso em: 24/11/2008.

A adm iração dest es grandes diretores teatrais de r enome nacional v em ao encontro do que me relatou o músico e diretor musical da peça, Fábio MENTZ:

E eu a tenho também em altíssima consideração. Eu acho que ela é uma artista genial. Pra mim é a grande diretora teatral do Rio Grande do Sul, do Brasil, se i lá, do... Internacionalmente falando. O que realmente me dá uma certa gana e u ma certa raiva é o f ato da gent e ã o ter fe ito u ma carreira internacional com *Os Reis Vagabundos*, porque era unanimidade aonde ia. Em presidio, no teatro Rute Escobar em São Paulo, no Sesc Pompéia, no São Pedro aqui, nos parques, em qualquer lugar, *Os Reis Vagabundos* funcionavam bem. E as pessoas se abriam e enlouqueciam com eles. Então, como a gent e t aval idando co m u ma l inguagem arquetípica e universal, né? Não tinha texto, o texto era a ação, era jogo e era a música e inclusive funcionava... Tocava d iferente em pl atéias diferentes, a gente podia ter corrido o mundo! (2010)

O iluminador Luiz ACOSTA fala sobre sua experiência com a peça e a direção:

É sempre bom f alar e ouv ir a l guma co isa sobre o que f oi aquela experiência. Para mim e penso que pra todos os envolvidos com aquele trabalho, foi em ocionante, marcante, f ormador e inesquecível. A experiência de trabalhar e co nviver com a Lena durante todos aqueles anos (...) desenvolveu e orientou o meu olhar sobre a iluminação cênica. (2010)

## 2. AS CENAS E IMAGENS QUE FICARAM

Durante as entrevistas perguntei a todos o que lembravam e quais cenas, quais imagens vinham à memória. Questionei também os atores e a diretora sobre as cenas. Se elas tinham nome, quantas eram. Sérgio Lulkin afirmou não lembrar se elas tinham um nome. Achava que elas tinham, no máximo, um “apelido” como a cena da galinha, a cena do Natal. Mas nada assim tão rígido.

Nos textos escritos sobre a peça, nas várias temporadas realizadas ao longo dos anos de 1982 e 1983 e nas lembranças dos entrevistados, percebemos que algumas cenas e imagens ficaram bem marcadas na memória a ponto de serem citadas por várias pessoas.

Transcreverei aqui um apanhado das cenas e imagens rememoradas por diferentes pessoas. As descrições destas cenas e imagens podem ajudar – para quem não viu ou pouco se lembra da peça – a formar uma idéia do que acontecia no palco. Perceber a simplicidade dos temas desenvolvidos em contraste com a riqueza dos detalhes e a sensibilidade das atuações.

O crítico teatral Sábado MAGALDI, por exemplo, citou varias cenas em seu texto:

Ao amanhecer, Nijguit (Sérgio Lulkin) e Bock (Marco Fronchetti) fumam duas baganas de cigarro; mas o milagre do prazer vai além do uso normal das mãos. O ludismo do gesto exige que o toco seja alcançado pelos dedos dos pés, multiplicando em invento o que seria atitude prosaica.

Um guarda-chuva, com um rombo no meio, representa outro pretexto para o jogo cênico. Adiante, um disco traz a motivação para a dança, e o pedaço de outro simula um manjar, que explode em música. Os *clowns* têm direito também ao seu instante de lazer, e óculos escuros, máquina fotográfica, maiôs e calções vestidos sobre farrapos arregaçados formam um fantasmagórico balé. Em outra cena, Rui (Pedro Wayne), Tlim (Nazaré Cavalcanti) e Nijguit convertem-se em três ceguinhos, enquanto Idalina Rosa (Ângela Gonzaga) pede esmola por eles.

A imagem mais poderosa talvez, seja a final, que principia com a entrada de Vitória (Clarissa Malheiros), envolta em véu, por causa do mau tempo. Os seis atores estão presentes, na tentativa de proteger-se contra o frio e a chuva, até que desponte de novo o sol. (1983)

Embora tenha citado seis, Magaldi chega a afirmar ser o roteiro composto por 13 cenas.



JORNAL DA TARDE - Quarta-feira, 18-5-83

**CRÍTICA**

**Um clima de poesia, sem palavras.**

*Os Reis Vagabundos: chaplinesco.*

Apesar da circunstância de fugir à rotina, realizando uma proposta diferente, o grupo Tear de Porto Alegre, deveria merecer a atenção do público. Mas isso se limita ao interesse da proposta, mérito de encenação de Os Reis Vagabundos, cartaz do Teatro dos Seis. Compêctos, são atores e os três músicos do roteiro para a cena de Maria Helena Lopes, estimulam permanentemente o espectador, pela inventividade do desempenho, pelo domínio da linguagem escolhida, e pelo clima de poesia que se instaura no palco.

Não se afiel, manter a unidade do espetáculo, com a fragmentação do roteiro em 13 cenas. Como costurar situações dispersas, emoldurá-las e não isolá-las? Na tradução do gênero clownesco, trata-se, naturalmente, de eliminações rápidas que registram fragmentos do cotidiano: a miséria dos moradores de favelas, os grandes centros urbanos, o momento de partida para o mar, o mundo imaginário.

Nesse universo onírico, que remete sempre à realidade, a história de Carlito, o ator, se cria, criando o espaço e o momento que vivem. Ao amanhecer, Nijguit, Sérgio, Lulim e Beck (Marco Franchetti) formam uma bagana de cigarro, mas o cenário se praxer, além do uso normal da palavra. O idioma do gesto exige que o modo se alenteado pelos dedos dos pés, um aplauso em inventivo que se situa no espaço.

Uma quarta chuva, com um rombo no teto, representa outro pretexto para o jogo cênico. Adiante, um disco traz a motivação para a dança, e o pedaço de outro simula um manjar que explode em música. Os clowns têm direito também ao seu instante de lazer, e óculos escuros, máquina fotográfica, mãos e calções vestidos sobre farrapos arregaçados formam um fantasmagórico bazar. Em outra cena, Rui (Pedro Wayne), Tilm (Nazare Cavalcanti), e Nijguit convertem-se em três ceguinhos, enquanto Ildalina Rosa (Angela Gonzaga), pede esmola por eles.

A imagem mais poderosa talvez, seja a final, que principia com a entrada de Vitória (Clarissa Malheiros), envolta em véu, por causa do mau tempo. Os seis atores estão presentes, na tentativa de proteger-se contra o frio e a chuva, até que desponte de novo o sol. Com poucos dados, o elenco revela o fundo de desamparo das criaturas, e a bonita solidariedade do matutino aquecimento.

A alguns episódios falta ainda elaboração mais nítida, para que a platéia os absorva, sem se indagar o que ocorreu de fato. A ausência de palavras, explicável na forma de comunicação tentada pelo conjunto, corre mesmo esse risco, que precisa ser superado pela clareza da situação e das imagens.

Para o êxito da montagem colabora decisivamente a parte musical, a cargo de Fábio Mentz, Fernando Scaletsky, e Quêcio Fernandes. A singeleza dos instrumentos utilizados se coaduna perfeitamente com a figura dos clowns. O que não impede os músicos de obter sons sofisticados, desde o excelente solo de bateria com latas de vários tamanhos. E a música se entrosa o tempo todo com o que se passa no palco, num diálogo sem fissuras, como poucas vezes tem ocorrido.

É alentador saber que o Rio Grande do Sul, uma das fontes mais ricas do teatro brasileiro, continua a produzir valores apreciáveis.

**Sábato Magaldi**

Crítica da peça *Os Reis Vagabundos* escrita por Sábato Magaldi.  
Fonte: Jornal da Tarde Edição: 18/05/1983.

Susana S PÍNDOLA descreve “o impacto inicial (...) quando os seis personagens entram em cena, portando nelas aquelas e procurando si tuar-se no imenso cenário em que se transformam as obras” na já citada temporada nas ruínas do Teatro São Pedro. Mais adiante fala em trechos de cenas em que havia:

O jogo de poder (se eu tenho a frigideira, e você o ovo, ou nos unimos ou ninguém come!), as vaidades (por que não se enfeitar com os laços de fita



que sobrem dos buquês de flores?), os medos (da chuva, por exemplo) e o esnobismo (por ter achado uma caixa de papel laminado na forma de coração) e até mesmo a superioridade intelectual (ouvir música, ainda que pela imaginação) (1983)

**"Os Reis Vagabundos" agora no São Pedro**

Após inúmeras apresentações no foyer, o Teatro São Pedro abre sua plateia e balcões para mostrar "Os Reis Vagabundos", de hoje até domingo, às 21h. Esta montagem local, com roteiro e direção de Maria Helena Lopes, após uma bem sucedida temporada no Teatro de Câmara, vai para o palco da mais antiga casa de espetáculos da cidade. Esta será a primeira temporada teatral do São Pedro, em fase de restauração, com a estrutura à mostra, plateia e balcões inteiramente despidos.

"Os Reis Vagabundos" é um trabalho de pesquisa em torno da linguagem do "clown". Utilizando a mímica, o mínimo de palavras, o Grupo Tear realizou um espetáculo poético e sensível que emociona e diverte. Desde já figurando entre um dos mais importantes espetáculos produzidos em Porto Alegre nesta temporada, "Os Reis Vagabundos" merece atenção do público, para ser visto ou revisto neste novo local.

Angela Gonzaga, Nazaré Cavalcanti, Clarissa Malthiros, Marco Fronchetti, Pedro Wayne, Sérgio Lukin são os intérpretes. O cenário é de Flápio Barth e a criação musical de Fábio Bicca Rocha. Para esta curta temporada os ingressos estão sendo vendidos a Cr\$ 1.000,00 e Cr\$ 500,00 (estudantes). A renda revertirá para as obras de conclusão da restauração do Teatro São Pedro.



Pedro Wayne, Nazaré Cavalcanti e Sérgio Lukin em "Os Reis Vagabundos"

**Teatro São Pedro Vive**

**OS REIS VAGABUNDOS**  
Dias 15/16/17 e 18 às 21 horas.  
Ingressos na bilheteria.  
Apresentação em benefício das obras do Teatro.

15 DE JULHO DE 1982

Lazer/Utilidades — Folha da Tarde

Divulgação da temporada de *Os Reis Vagabundos* em benefício das obras no Teatro São Pedro  
Fonte: jornal Folha da Tarde Edição: 15/07/1982.

Antonio HOHLFELDT descreve assim o que viu:

Da entrada e abertura do trabalho, com um samba-futebol, movimentado, em que também se destaca outro elemento já constante na criação cênica do *Tear*, que é a trilha sonora ao episódio do ônibus, da galinha, do presente no dia dos namorados ou algo semelhante, chegamos a um primeiro episódio, que é a cena em que se colocam presentes objetos os mais disparatados possíveis em torno dos quais se compõe uma ação dramática, culminando com o elemento musical centralizando a atenção. Dos catadores de papel aos cantadores cegos, chegamos ao segundo grande momento, que é o jogo das bolhas de sabão, cujo desenvolvimento nos leva ao jogo do guarda-chuva furado e do sol, síntese de todas as propostas, ainda que nos lembre demasiadamente a seqüência do barco felliniano de "Amarcord". (1982)

Roberto MALLET além de escriba, participava na recepção ao público com os catadores, vendendo sanduíches numa espécie de feirinha, diz:

Eu não tenho o espetáculo claro na minha cabeça. Tenho momentos dele. Inclusive, lá no teu blog você falava daquela música que o Ivo Bender lembra, da Estrada da Vida. Ali está escrito que é no final, mas é no [entreato]... Isso! É no momento em que a Ângela descia pedindo dinheiro e eles entravam cantando. Tinha aquela cena... Me lembro bem da estrutura do espetáculo, a coisa das estações, a idéia das estações, como ele se estruturava. E tinha a cena do jantar, que eles comiam bolhas de sabão que era uma das coisas mais belas que eu já vi em cena. O Natal, a cena de Natal. Então, eu lembro. Lembro razoavelmente das cenas dos

guarda-chuvas, do namoro dos dois, da cena do verão da beira d'água, eu lembro bem do espetáculo. (2009)

Ciça RECKZIEGEL disse que as atuações foram muito marcantes, para ela:

A atuação e as situações trabalhadas. As situações que eles viviam, por exemplo: ir à praia. Cada um chegava com o seu objeto. Se não me engano, a Clarissa tinha uma esteirinha bem pequenininha. Ela desenrolava, botava um único pé e levava horas até se agachar em cima. A Ângela, o Sérgio... Depois tinha um momento que era muito lindo: a hora que ao longe passava o trem, se eu não me engano. Tinha essa coisa linda da sonoplastia, da música no trabalho. Então com aquela coisa de eles abanando... O Marco, o Sérgio... É bem claro, mas o que me saltava os olhos era justamente a beleza das atuações. E da direção, enfim, mas a direção era isso. (2009)

Já Raquel PILGER diz não se lembrar da peça em si:

E eu não lembro dos *Reis Vagabundos*! Eu lembro de cenas, lembro da sensação, lembro do impacto, mas do... Eu não saberia falar do espetáculo todo. Não tenho mais essa memória! (...) Eu lembro de algumas cenas, principalmente daquele banho de sol e do banquete de bolhas. Mas eu não sei como começava e eu não sei como terminava. Eu lembro de alguns atores, não sei se lembro de todos. Lembro da Ângela, lembro da Clarissa, do Marco. Depois, tu falaste nos músicos, aí eu fui lembrar que tinha músicos em cena... Em cena não, eles não ficavam dentro da cena, mas participavam da cena. Mas eu acho que, quem eu mais me lembro é da Ângela e da Clarissa. (2009)

ACOSTA lembra que as condições de trabalho eram precárias, mas sua criatividade ajudou a tornar memoráveis algumas das cenas da peça:

Na ausência de recursos técnicos (faltava tudo, refletores, filtros, fios, mesa, etc.) tive que desenvolver e criar muito. Lembro que precisava de refletores elipsoidais para as cenas do guarda-chuva e do raio de sol e, não havendo como conseguir, improvisei dois artefatos juntando dois refletores sapão e duas latas de tinta que se transformaram nos necessários elipsoidais com razoável desempenho. Na cena do guarda-chuva eu precisava que o foco acompanhasse a caminhada do Marco, então a solução foi colocar um operador (Magali, minha companheira) no urdimento do [Teatro de] Câmara para operar o seguidor. (2010)

De todos os entrevistados, Fábio MENTZ foi o que me pareceu ter o espetáculo ainda bem vivo na memória. Quando lhe disse que eu lembrava apenas de dois momentos da peça, mas que a emoção de tê-la assistido era presente sempre que eu rememorava estes poucos momentos, ele começou a me relatar tudo

o que lembrava, inclusive cantarolando alguns “teminhas”, como ele se refere às melodias simples que criou junto com o Flávio Bicca, me deixando emocionada:

A primeira cena entrava o Sérgio e a Nazaré e o Pedro. E tinha aquela coisa de eles estarem sentados. Ah, e depois disso tinha a cena do ônibus. Eles iam pra uma parada de ônibus e pegavam o ônibus e o Pedro andava com uma mala. Depois, vinha a cena do guarda-chuva do Marco. E depois da cena do guarda-chuva do Marco, acho que vinha essa cena da galinha e eu não sei se nessa cena, antes ou depois, tinha a cena que a Ângela Gonzaga entrava com o guarda-chuva maravilhoso, que era automático. Era o único guarda-chuva automático, e o guarda-chuva ia abrindo e daqui um pouco ele abria sem querer e ele a levava embora e acabou que ela subia... Ele a levava pra cima e ela acabava caindo por trás daquele *outdoor*, não me lembro como é que era, só sei que era uma performance estrondosa da Ângela e a Ângela era enorme naquela época e ainda tinha mais uns enchimentos e sacolas e sacos que ela, como catadora levava. Era uma coisa assim muito louca. Tá lembrando? Isso era na parte mais intermediária. Depois, uma cena que me marcava muito era uma cena que eu fazia toda com voz e percussão de canos de PVC que fazia [reproduz os sons] que era a cena da praia. Fazia tudo em sons guturais. E também a gente se divertia um monte fazendo! Depois da cena da praia, tinha a cena das bolinhas de sabão e a cena do Natal. Entre uma cena e outra tinha a “Pela longa estrada da vida” que eu acho que o Bicca tocava o violão e eles cantavam né? Eu não me lembro o que eu fazia musicalmente. Ah, eu tocava “garrafosom”! E tinha umas coisas que eu fazia no “latofone” que agora eu não me lembro o que era. Tinha um solo nos “latofones” em algum movimento que tava acontecendo. E a cena do Natal daí era onde eles partilhavam algumas coisas. Tinha uma coisa meio de comunhão. E era onde o Bicca tocava violão e eu, escaleta. E era um teminha assim [cantarola]. Uma coisa bem simplória assim. Ah, e aí eu tocava o “latofone” em cima disso também. Fazia umas percussões, umas coisas assim, aparentemente aleatórias, mas que iam concatenando no decorrer da coisa. E aí depois eu acho que vinha toda a história da chuva e da enchente que levava tudo e a cena do guarda-chuva. Eu me lembro mais ou menos disso. Mas tu falando agora, eu to me lembrando: eu não sei se eu botei fora, mas eu tinha uma fita cassete que a gente gravou todo o espetáculo, a parte de som do espetáculo. Eu tenho que localizar isso! (2010)



Cena do Natal – banquete de  
bolhas.  
Atriz: Clarissa Malheiros  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Cena do Natal  
Atriz: Nazaré Cavalcanti.  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Atriz Ângela Gonzaga.  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Ator: Sérgio Lulkin  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Atores: Marco Fronchetti e Sérgio Lulkin  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Atores: Pedro Wayne e Ângela Gonzaga.  
Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



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

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

Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Cena final dos *Vagabundos* se aquecendo no raio de sol.

Fonte: arquivo do grupo *Tear*.



Descanso da Tlim.

Atriz: Nazaré Cavalcanti.

Fonte: arquivo do grupo *Tear*.





Cartaz original da primeira temporada.  
Fonte: arquivo pessoal do músico Flávio Bicca



Divulgação de temporada em São Paulo.  
Fonte: arquivo grupo Tear.



Divulgação de temporada no Circo Malmequer durante o Mambembão 83 em São Paulo.  
Fonte: arquivo grupo Tear.

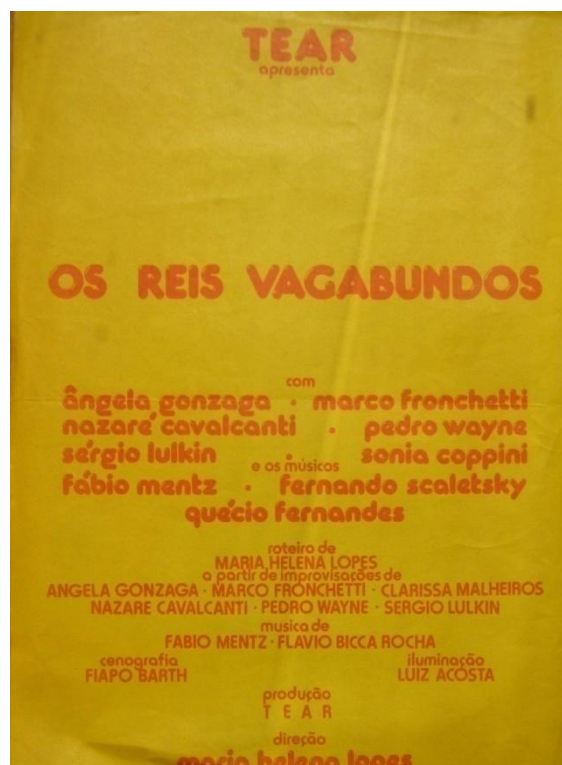


Foto do cartaz original da segunda temporada.  
Fonte: arquivo pessoal da atriz Sonia Coppini.



Entrevistados (De cima para a baixo, da esquerda para a direita): Sonia Coppini, Zé A dão Barbosa, Shirley Rosário, Roberto Mallet, Ângela Gonzaga, Raquel Pilger, Rô Cortinhas, Ciça Reckziegel, Ivo Bender, Marco Fronchetti, Fábio Mentz, Nazaré Cavalcanti, Flávio Bicca, Fiapo Barth e Sérgio Lulkin.

Fonte: imagens geradas a partir das entrevistas gravadas pela autora.



### 3. AS ENTREVISTAS – *MAKING OF.*

Por sugestão do meu orientador, o Professor Doutor João Pedro Gil, criei um *blog* chamado *Teatro Líquido*, onde comecei a escrever sobre minhas descobertas, dúvidas e tudo o mais que achasse importante e que me ajudasse para compor a presente dissertação. Por meio deste *blog* a atriz Nazaré Cavalcanti, uma das pessoas que eu não havia conseguido contato ainda, me encontrou. Por uma dessas felizes “coincidências”, ela estava pesquisando no *Google* sobre, justamente, *Os Reis Vagabundos*. No *post* onde relato o meu primeiro encontro com Maria Helena Lopes, Nazaré deixou um recado através do qual eu pude me comunicar com ela e marcar, assim, o que foi a primeira entrevista para a dissertação, na tarde do dia 12 de maio de 2009.

Nazaré agora é professora de ioga. Marcamos a entrevista no seu local de trabalho, uma casa antiga reformada no bairro Menino Deus, por volta de 15h30min. Cheguei antes, como sempre e fiquei esperando e aproveitando para checar se estava tudo certo. Eu estava muito nervosa por ser a primeira entrevista e por saber que dependia da parafernália eletrônica. Ela chegou e subimos para a sua sala. Não nos víamos há muitos anos. Talvez desde o final da temporada da *Crônica da Cidade Pequena*, por volta de 1986!

Começamos a conversar rapidamente e partimos para a entrevista. Não tínhamos muito tempo, pois seu aluno das 16h30min chegaria logo. De início, desisti de filmar, pois minha câmera está com um problema com as pilhas. Alguma incompatibilidade que aliada à falta de prática me impediu de ter a imagem de Nazaré durante toda a entrevista, infelizmente. Ainda bem que havia levado meu aparelho de mp3 que funciona como gravador de voz também.



Comentário de Nazaré Cavalcanti no Blog *Teatro Líquido*.

Disponível em:

<[http://bethamedeiros.zip.net/arch2008-11-16\\_2008-11-22.html](http://bethamedeiros.zip.net/arch2008-11-16_2008-11-22.html)>

Acesso em: 08/02/2009.

Falamos em “sincronicidade”<sup>28</sup> pois ela também, assim como eu e Maria Helena, andava pensando muito em *Os Reis Vagabundos* ultimamente. Sobre conversarmos sobre a peça, passado tanto tempo, Nazaré CAVALCANTI disse:

(...) eu acho que foi o momento do teatro gaúcho, foi o momento da Lena, foi o momento daquelas pessoas que estavam ali envolvidas, talvez a gente esteja na volta de algum ciclo em que certas coisas que a gente fez retornem pra gente olhar pra aquilo de novo. (...) É como se a gente estivesse passando por ali de novo, mas de um outro ponto, por que as vidas foram em outras direções, mas a gente está passando por ali é como se olhasse pra aquilo de novo e acho que só agora depois de certas coisas acontecidas e tal com a sociedade à nossa volta é que a gente pode avaliar que valor que teve *Os Reis Vagabundos*, aquela visão. Aquela visão foi muito adiante daquilo surgir como tema assim forte da época que a gente vive, né? Da exclusão... (2009)

<sup>28</sup> Conceito desenvolvido por Carl Gustav Jung para definir a relação acausal, ou de ‘coincidência significativa’, entre dois ou mais acontecimentos.

A entrevista foi bastante emocionante. Saí de lá sentindo que estava tocando em algo realmente muito precioso.

Na semana seguinte, dia 20 de maio, fui novamente para o bairro Menino Deus. Desta vez, para entrevistar meu querido amigo Zé Adão Barbosa. 1982 foi o ano em que nos conhecemos, durante as reuniões do projeto *Elis Vive*<sup>29</sup>, em fevereiro, logo após a morte da cantora Elis Regina (acontecida no dia 19 de janeiro). E muitas das memórias que eu tenho deste ano foram compartilhadas com ele.

Zé Adão, sempre muito carinhoso, recebeu-me bastante entusiasmado com o meu trabalho. Teceu elogio rasgados à peça, que ele classificou de “revolucionária”, e, principalmente, à Maria Helena Lopes. BARBOSA (2009) manifestou o seu desejo de que ela volte a dirigir: “... *todos nós que reconhecemos o trabalho dessa mulher, temos uma vã esperança, né? – eu já digo vã por que, hoje em dia ela não tem mais tanta disponibilidade e disposição pra voltar, mas que ela voltasse a dirigir, né?*”

A entrevista em si foi rápida, como todas as outras entrevistas com o “público”, como eu constataria mais adiante. Depois, ficamos conversando bastante sobre teatro e explicamos para as pessoas presentes – uma jovem atriz amiga dele e a cantora e atriz carioca Bia Sion que estava hospedada no apartamento do Zé na ocasião – a dimensão do trabalho do grupo *Tear* e, conseqüentemente, da Maria Helena Lopes.

Na fria manhã do dia 28 de maio, me dirigi à Faculdade de Educação da UFRGS para entrevistar Sérgio Lulkin, que dá aulas na FACED há alguns anos. Sérgio havia escolhido uma sala no térreo, mas como estavam em plena semana acadêmica, a sala estava sendo usada para apresentação de trabalhos. Fomos, então, para o quarto andar. No elevador, encontramos uma professora que o avisou que daqui a poucos minutos começaria a defesa de tese de uma colega deles. Entramos em uma sala ampla. Sérgio me pediu que, enquanto eu preparasse minha aparelhagem, ele iria cumprimentar a colega e desejar-lhe boa sorte na defesa.

---

<sup>29</sup> Movimento encabeçado pelo diretor teatral Luciano Alabarse e formado por artistas, intelectuais, jornalistas e fãs da cantora, cujo objetivo era arrecadar assinaturas suficientes para que o nome do Teatro Renascença, no Centro Municipal de Cultura de POA, fosse mudado para Elis Regina. O que acabou não acontecendo.

Voltou em seguida me dizendo que a sala aonde ocorreria a defesa era bem menor e estava super lotada e se eu não me incomodaria em trocar de sala para melhor acomodar todos os convidados. Obviamente trocamos de sala. Já acomodados, começamos enfim, a entrevista. Sérgio é uma pessoa muito bem humorada e inteligente. Respondeu às minhas perguntas fazendo uma analogia de tempo e foco, brincando com o fato de estar falando para mim e, ao mesmo tempo, para câmera. LULKIN, como Nazaré Cavalcanti, falou em sincronia de interesse em relação a *Os Reis Vagabundos* e da efemeridade do teatro:

(...) de repente os Reis Vagabundos, até recentemente, esteve meio que uma certa onda no ar. Por que o Itaú Cultural me convidou pra fazer verbete. Tem um verbete dos Reis Vagabundos então, coincidente e, ao mesmo tempo, é de uma sintonia talvez, de resgatar, de preservar em cima... Ou maneiras de preservar algo que na arte é completamente fluido e se esvanece - é a palavra? Se esvanece, se desfaz, se esfuma... Que é do teatro esta característica que é peculiar, que é praticamente o registro e manutenção daquilo a não ser, falando diretamente à tua proposta, em algum registro sensível de emoção, de lembrança, de imagem, de fotografia mental, de impressão espacial... (2009)

Eu ainda tinha aula de *Seminário de Preparação de Dissertação* com o Professor Doutor João Pedro Gil, meu orientador. Iria chegar um pouco atrasada, mas feliz por haver realizado mais uma entrevista importantíssima. Cheguei à aula ainda a tempo de ver a exposição do tema da colega Cibele Sastre. Cibele e eu já havíamos sido colegas na graduação - ambas nos formamos em Artes Cênicas – Bacharelado em Artes Cênicas e nos conhecemos, „coincidentemente’, em 1982.

Nesta disciplina fazíamos uma exposição de nossas dissertações para os colegas, numa espécie de prévia do que aconteceria na qualificação. Cibele foi, até o presente momento, a única de nossa turma que iniciou o Mestrado em 2008, que já realizou a defesa de conclusão de curso com o tema *Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise*. Já é mestre!

Havia marcado para o dia seguinte, uma entrevista com mais uma amiga e colega que conheci no ano de 1982, Shirley Rosário, mas tive de desmarcá-la por motivos de trabalho. Essa entrevista só se realizaria em 06 de outubro.

Dia 03 de Junho, entrevista marcada com minha amiga Ciça Reckziegel. Combinamos por volta de 15hs. Como ela tinha dentista antes, não tinha certeza da

hora exata que chegaria ao DAD (Departamento de Arte Dramática) para me encontrar. Mesmo assim, cheguei cedo. Muito cedo, aliás. Cheguei no dia 02 de junho por volta de 15 horas e fiquei esperando por 40 minutos até perceber que, com tanta ansiedade para aprontar a escrita da dissertação para a „qualificação’ além de outras preocupações, havia me enganado de dia.

Ciça chegou logo após o horário marcado e com fome. Fomos a uma lancheria próxima. Lá começamos a colocar em dia vários assuntos pendentes. Conheço Ciça também desde a graduação e já trabalhamos várias vezes juntas, em períodos variados de nossa vida. Terminado o lanche, voltamos para o DAD e subimos para a sua sala. Ciça demonstrou durante a entrevista, estar muito satisfeita por eu estar fazendo um trabalho sobre *Os Reis Vagabundos*, que ela considera “um marco histórico” e chegou a me “intimar” a escrever e publicar um livro sobre o *Tear* futuramente!

No dia 1º de Julho às 14hs fui à casa de minha grande amiga e comadre (madrinha de minha filha) Raquel Pilger entrevistá-la. Eu e Raquel temos bastante intimidade e convivência. Havíamos já falado bastante sobre o meu projeto. Ela me emprestou um dos primeiros livros que me serviu de referência, *História e Memória* de Jacques Le Goff. Raquel compartilha sentimentos muito parecidos com os meus sobre a peça: pouco lembramos de fato da encenação, mas nos ficou a sensação de estarmos presenciando algo além do que poderíamos entender na época. Além do teatro usual de que estávamos acostumadas a assistir.

A minha qualificação estava já marcada para o dia 4 de setembro. Como tinha que entregar a dissertação até o dia 31 de julho, resolvi dar uma pausa nas entrevistas e me concentrar em transcrever as já realizadas, escrever o que faltava e me preparar.

Após a entrega do trabalho, recomecei as entrevistas.

A primeira deste recomeço, foi com meu caro professor e amigo Ivo Bender. Marcamos às 10hs do dia 12 de agosto, em seu apartamento. Preocupo-me em ser sempre pontual em nossos encontros. Como ele exigia em suas aulas. Ele veio atender-me com a boa vontade e atenção que lhe são peculiares. Ficamos ouvindo

música e conversando até que começamos a entrevista. Divertimo-nos bastante com o fato de ele ter confundido, inicialmente, *Os Reis Vagabundos* com *Quem manda na banda*. Rimos muito. Ivo Bender como é uma pessoa muito ligada à palavra, me confessou sentir sempre falta de texto.

Havia começado a trocar e-mails com a Ângela Gonzaga, outra atriz de *Os Reis Vagabundos*, em abril. Combinamos de nos telefonarmos a partir da segunda semana de maio, mas acabei telefonando apenas dia 08 de agosto e ela pediu que eu ligasse novamente no dia seguinte quando ela saberia com certeza se iria a Porto Alegre na próxima semana. Assim eu fiz. Liguei dia 09 de tarde e combinamos nos encontrar dia 15 de agosto, um sábado, às 10hs no Bom Fim. Embora nos conhecêssemos de vista, nunca havíamos conversado. Ângela deu uma entrevista densa, emocionada. Falou-me dos excessos que tinham de ser constantemente podados pela direção e também o quanto ela aprendeu neste período. Da grande admiração e do amor incondicional que ela nutriu estes anos todos pela Maria Helena. Ficamos pouco mais de 2 horas conversando e eu saí de lá novamente com a sensação de estar tocando em emoções pretensamente sedimentadas pelo tempo e fazendo-as circular novamente. Atualizando-as.

Após a qualificação fiquei travada, sem saber ao certo como continuar. Dizem que isso é natural, mas dá uma insegurança imensa.

Finalmente, no dia 06 de outubro fui encontrar a atriz e diretora Shirley Rosário, às 15hs em seu apartamento no Bairro Bom Fim. Shirley definiu as lembranças, que ela tem ainda hoje da peça, como imagens de sonho! E acrescentou: “que bom que eu assisti né? Que eu tava lá, presenciei, testemunhei isso. A satisfação de ter participado desse acontecimento.” O interessante neste encontro, foi que junto com Shirley estava a atriz Gisela Habeyche que, embora não tivesse assistido a peça, disse uma frase que colocou um outro peso no meu trabalho: “Betha, a tua dissertação é o sonho de todo artista! Que é ter seu trabalho lembrado depois de tanto tempo!”

Na terça-feira seguinte, dia 13, fui ao Bom Fim novamente. Desta vez para encontrar Marco Fronchetti, outro integrante do grupo *Tear* e de *Os Reis Vagabundos*. Marco é agora um diretor muito respeitado, além de continuar excelente

ator. Marcamos nosso encontro por *e-mail* e ele sugeriu que ficássemos no Bar Listo, na Rua Ramiro Barcelos, às 16hs. Sentamos em uma mesa do lado de fora do bar e, por volta de 2 horas conversamos basicamente sobre teatro e memória. Marco falou da emoção de lembrar o momento maravilhoso que foi fazer parte dos *Reis Vagabundos* e da angústia de não conseguir estar fazendo tanto teatro como gostaria e pensava em 1982.

Pela *internet*, consegui contatar com Roberto Mallet que foi o escriba da peça. Inicialmente, iríamos fazer a entrevista por e-mail, já que ele atualmente mora em Campinas. Roberto é professor da Unicamp, mas teve de vir rapidamente a Porto Alegre para acompanhar seu pai em uma cirurgia e aproveitou para me conceber esta entrevista. Ele considera *Os Reis* como a sua iniciação no teatro. Roberto fazia a escribagem durante a montagem da peça e, nas temporadas em Porto Alegre, participava da recepção do público na entrada do teatro em uma espécie de feirinha onde ele e Sonia Coppini vendiam sanduíches naturais feitos por eles próprios. Seu depoimento me ajudou a preencher algumas lacunas sobre a peça.

Desde o início das entrevistas vinha tentando conseguir o contato de Clarissa Malheiros. Pelo menos duas pessoas prometeram me enviar por *e-mail*, mas por alguma razão não foi possível. Finalmente, Marco Fronchetti me mandou os dois *e-mails* que ela costuma usar. Mandei-lhe um *e-mail* dia 10 de outubro me apresentando e explicando minha pesquisa. Perguntei-lhe se aceitava me responder algumas perguntas – que havia enviado em anexo- sobre *Os Reis Vagabundos* e ela, no mesmo dia me respondeu, dizendo que sim. Só iria esperar mais alguns dias para responder, pois tinha estréia de uma peça no meio da semana. Talvez no domingo me mandasse as suas respostas. No dia 16 de outubro chegou seu *e-mail* com as aguardadas respostas e um pequeno “presente”. Clarissa mandou duas frases de Claude Lévi-Strauss do livro *Tristes Trópicos* bem pertinentes. Uma delas utilizei no início do capítulo 2. Ela toca em assuntos bastante pertinentes para a dissertação. Sinto muita pena de não ter sido possível conciliarmos agendas e termos feito esta entrevista pessoalmente. Poderíamos ter aprofundado vários temas que ela apenas tocou brevemente em suas respostas.

Por incrível que pareça, a entrevista que deveria ser a mais fácil, com

Rosângela Cortinhas que é minha amiga e colega de mestrado, foi uma das mais complicadas de marcar e umas das derradeiras. Finalmente, dia 11 de novembro, uma quarta-feira, fui à sua casa entrevistar a ela e ao seu marido e cenógrafo da peça, Fiapo Barth.

Cheguei pontualmente às 15hs e me surpreendi ao vê-la passar por mim, em sentido oposto, com o seu filho Vitor. Perguntei se ela havia me esquecido e ela me respondeu que Fiapo estava me esperando e que ela iria levar Vitor ao oculista e já voltava.

A entrevista com Fiapo foi incrivelmente proveitosa. Ele se lembra de vários fatos sobre a montagem e ensaios, de forma muito precisa e detalhada. Fatos que me ajudaram a entender um pouco mais sobre o longo processo de construção da peça e me deixaram mais apaixonada pelo trabalho.

Quando finalmente Rô [Rosângela] chegou, eu e Fiapo já havíamos terminado nossa entrevista e conversávamos sobre teatro gaúcho em geral enquanto eu bebia um café delicioso sem açúcar.

Rô me fala que foi vendo *Os Reis Vagabundos* que ela começou a se apaixonar pelo teatro. E nunca mais saiu do teatro. Isso é forte. Foi uma grande virada na vida dela, que abandonou o jornalismo e começou a trabalhar com teatro.

Sonia Coppini não tem feito teatro há certo tempo e há bem mais tempo vem trabalhando no Planetário de Porto Alegre. Através do site do Planetário, consegui o telefone para falar com ela que lembrou que não nos víamos há mais de 10 anos, desde um aniversário na casa de Cláudia Sachs. Marcamos de nos encontrar na manhã do dia 16, uma segunda-feira. Explicou-me detalhadamente como chegar à sua casa, próximo à Praça da Encol. E lá fui eu para mais uma entrevista cercada de emoção. Entre um chimarrão e outro, me contou como foi sua estréia na peça durante a temporada do Mambembão substituindo Clarissa Malheiros.

Sonia, aliás, é uma pessoa privilegiada, como cheguei à conclusão durante a entrevista. Porque ela inicialmente assistiu como público e, aos poucos, foi começando a fazer parte daquele universo de *Os Reis Vagabundos*. Ela foi



convidada a substituir Clarissa e, antes disso participava, com Roberto Mallet, da “feirinha” que acontecia no saguão com a recepção ao público. Sonia me ofereceu vários recortes de jornal e imagens que fotografei e utilizei na pesquisa.

Flávio Bicca Rocha também foi um contato difícil de conseguir. Até eu lembrar que o José Victor Castiel certamente me forneceria o e-mail dele. Então, dia 06 de novembro entrei em contato com o Flávio. Ele se colocou a minha disposição para conversarmos. Marcamos a entrevista em sua casa no dia 17 de novembro. Flávio me falou da criação da música em parceria com Fábio Mentz e como começou a fazer parte de *Os Reis Vagabundos*. Disse-me que até hoje lembra com carinho das apresentações, da viagem a São Paulo. Rimos muito da forma como ele ganhou de Hermes Mancilha, o apelido de “a galinha do Lecoq”. Flávio também trouxe para a entrevista um bom material para eu fotografar, inclusive o cartaz original da primeira temporada no Teatro de Câmara que, pelo visto, só ele ainda tem.

A última entrevista, com o músico e diretor musical Fábio Mentz foi, sem dúvidas, a que demorei mais para marcar. Consegui seu número de celular através do site da OSPA, onde ele é músico. Mas como sou um pouco “bicho do mato”, esperei até conseguir o *e-mail*, que considero menos invasivo para um primeiro contato. O *e-mail* enviado pela colega Laura Backes foi mais um obséquio oferecido por ela a este trabalho. Laura uma manhã chegou à aula excitada, pois, ao sair do ônibus lera apressadamente uma frase que falava em “memória”<sup>30</sup>. Aliás, todos os meus colegas ficavam me presenteando com o que achassem sobre o assunto.

No dia 12 de dezembro, finalmente, entrei em contato com o Fábio pela primeira vez explicando rapidamente meu trabalho e perguntando se ele se dispunha a me conceder uma entrevista. No dia seguinte veio sua resposta afirmativa informando seus telefones. Meus dois próximos *e-mails* não obtiveram resposta, mas como estávamos em período natalino, resolvi esperar pelo final das festas de final de ano e férias, para entrar em contato por telefone com ele. Então, no início de março telefonei para ele e combinamos que eu mandaria um *e-mail* para o outro provedor combinando melhor nosso encontro. Ele preferiu nos encontrarmos em sua casa, numa sexta-feira, que ficava ótimo para ambos. Quando li seu

---

<sup>30</sup> “A memória é um Midas. Transforma em agora todo o passado que toca” - 16ª edição Poemas no Ônibus e no Trem - Porto Alegre - 2007.

endereço, não pude deixar de rir de mais essa ironia do acaso. Ele é, dos entrevistados o que mora mais próximo a minha casa. Quase ao lado de onde trabalho, em Ipanema. Como me explicou, ele havia mudado de endereço e telefone há poucos meses e não havia avisado nenhuma das pessoas a quem perguntei.

Bom, às 14 horas do dia 19 de março de 2010 estacionei em frente a sua casa. Sua esposa me pediu que eu entrasse e esperasse um pouco, pois ele estava já a caminho. Ela me disse entender o meu momento, pois ela acabara de chegar da Faculdade de Letras da PUC onde fora entregar as cópias retificadas da sua dissertação defendida em Janeiro.

Quando Fábio chegou, eu já estava com a parafernália eletrônica a postos. Ele me relatou como tinha ido parar em *Os Reis Vagabundos*, a incompatibilidade surgida entre a direção do espetáculo e a direção musical e o sucesso “estrondoso” da estréia. Falou também da sua inconformidade da curta duração de vida da carreira da peça, sua desilusão com o teatro gaúcho que ele pensava que iria continuar e aprofundar o processo de criação coletiva ou colaborativa do qual *Os Reis Vagabundos* fazia parte:

Na época eu pensava que o processo, o tipo de processo que se fazia com os *Reis Vagabundos* ia ser um tipo de processo cada vez... Uma vertente cada vez mais forte na expressão teatral, dramática, artística em geral. (...) E, pra minha infeliz surpresa, na realidade, *Os Reis Vagabundos* ficaram como uma obra meio que única nesse sentido. (2010)

Fábio me emocionou em alguns momentos recriando vocalmente algumas melodias que ele havia usado em *Os Reis Vagabundos* e lembrando quase todas as cenas. Saí de lá torcendo que ele ache a tal fica cassete que ele diz que existe com a gravação de toda a parte sonora da peça!

Dia 19 de julho – ao me preparar para imprimir a versão final desta dissertação, encaderná-la e mandar uma das cópias para a biblioteca do Instituto de Artes e outra para o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, recebi o seguinte comentário no Blog:



Comentário de Luiz Acosta no Blog *Teatro Líquido*.

Disponível em:

< [http://bethamedeiros.zip.net/arch2010-04-04\\_2010-04-10.html](http://bethamedeiros.zip.net/arch2010-04-04_2010-04-10.html)>

Acesso em: 19/07/2010.

Luiz Acosta, o criador da famosa cena da luz que furava o guarda-chuva, a cena na qual eu mais lembrava, era a peça que faltava para que o quebra-cabeças ficasse, enfim completo. Havia buscado contato seu com algumas pessoas, mas não havia conseguido. E com as correrias e os prazos, acabou ficando para trás. Felizmente, o acaso veio novamente interferir para que o trabalho não ficasse incompleto, sem seu valioso depoimento. Mandei as perguntas por *e-mail* para ele que me respondeu em menos de 24 horas. Comecei e terminei as entrevistas graças ao blog.

### 3.1 Maria Helena Lopes - O primeiro encontro

No final de Agosto de 2008, encontrei o ator Sérgio Lulkin numa palestra da Professora Sylvie Fortin<sup>31</sup> e falamos rapidamente sobre meu projeto. Peguei seu e-mail e enviei-lhe o que já havia escrito para a cadeira de Estudos Avançados Artes Cênicas. Marcamos um encontro no Bar do Antônio, ao lado da Faculdade de

<sup>31</sup> Professora canadense que une dança contemporânea às técnicas da Educação Somática.

Educação da UFRGS e ele me trouxe várias fotos e alguns recortes xerocados de jornais da época. Excelente material que está espalhado pelas páginas do trabalho. Ele me forneceu também, o telefone da Maria Helena Lopes e me disse que ela é quem deveria ler primeiro meu projeto e quem me forneceria os subsídios necessários no momento.

Desde a entrada no mestrado, havia a vontade de falar com ela sobre a minha intenção de projeto e saber sua opinião. Então, dia 06 de Setembro de 2008 tranquei-me no quarto do computador para não ser incomodada e resolvi ligar logo, antes que a coragem passasse.

Aqui eu abro um pequeno parênteses, para explicar a quem nunca foi aluno ou trabalhou com a Lena [como seus alunos, atores e amigos a chamam], o porquê de tamanha apreensão. Ela sempre foi muito direta em suas críticas. Exigente e sem meias palavras. Para muitos, era uma “destruidora de egos”. Para mim, os primeiros anos de aulas foram muito difíceis. Era muito complicado entender uma professora que nos mandava entrar em cena “sem pensar”. Como fazer isso? Ao longo dos anos, comecei a entender que o que ela queria que fizéssemos era jogar, brincar como as crianças brincam e se entregar em cena, então ficou um pouco mais fácil. Em termos, claro! Por que não há ator ou diretor que não trema as pernas ao saber que Maria Helena está na platéia, como a atriz Ângela GONZAGA (2009) relatou na entrevista:

(...) quando eu dirigi *Tempestade de Paixão* e a Lena foi assistir... Quando a Lena entrou no Teatro Renascença, o Breno [Ketzner] tava comigo na luz e daí o Breno disse: „Meu Deus do Céu, a Maria Helena Lopes, que medo! ’ E daí eu disse: vamos ver – já adulta, já adulta, mas com o mesmo amor, com o mesmo respeito, o mesmo desejo de que ela gostasse daquilo e de que ela não fosse embora... eu disse pro Breno: vamos ver quanto tempo ela vai ficar, o que vai me dar a medida do quanto tempo ela pode suportar do meu espetáculo. Ela ficou até o fim! E no final, ela me disse a frase sensacional dela que é: „pois, então. Vamos conversar?’ (gargalhadas) Eu adorei! Eu fiquei muito feliz e eu achei que eu tinha feito um bom espetáculo por que, realmente, ela ficou e ficou até o fim e aquele „pois então, vamos conversar’ significa que havia até abertura pra conversar.

O depoimento da Ângela mostra bem a dimensão de quanto a presença da Maria Helena mexe com a classe artística de Porto Alegre. Então, ainda um tanto nervosa, liguei para ela naquela tarde de sábado esperando o pior. Que pretensão a minha abordar sua obra! Era uma frase que flutuava na minha mente desde o início

de todo o processo. Mas a voz que atendeu meu telefonema era de uma pessoa feliz e sensibilizada pela minha intenção e pela abordagem que eu havia escolhido. E por falar justamente desta peça em particular! Ela me falou ter pensando muito ultimamente em como seria uma montagem desta peça hoje em dia! Eram tantas palavras boas e cheias de carinho que começou a me dar um acesso incontrolável de tosse! E ela com toda a calma: “não tens um copo d’água por perto?”

Terminado nosso telefonema, um imenso alívio tomou conta de mim por alguns minutos, mas ao mesmo tempo, a minha responsabilidade aumentara na mesma proporção. Agora ela sabia e aprovara meu projeto. Eu finalmente poderia responder afirmativamente a pergunta feita de forma incisiva (e que para mim, teve a dimensão de tortura), na entrevista de seleção para o mestrado: “a Maria Helena sabe que vais fazer um trabalho sobre ela?” Lembro que corri para o computador e mandei um e-mail para todos os meus colegas de aula relatando a conversa e a minha felicidade!

Marcamos de nos encontrar para um café no Bar do Antonio em dois meses, dia 04 de Novembro. Porém, pouco antes do horário marcado ela me ligou dizendo ter um contratempo e remarcamos para o dia 07.

Nesse encontro, entre vários assuntos como a eleição de Obama, a preocupação com a ecologia, o lixo, as sacolas plásticas, sua infância e, evidentemente, o teatro, ela me expôs alguns fatos que eu não imaginava. Disse-me que o tema dos catadores de lixo era algo que lhe despertava o interesse muito antes de começarem os ensaios com o grupo. Ela via a movimentação deles pelas ruas. Percebia um universo completo à sua frente: grotesco, cômico, trágico. Observava o comportamento e as características de cada grupo de catadores. “Eu sabia tudo a respeito deles. Tudo!”, me relatou. Quando estive em Paris, na Escola de Jacques Lecoq, teve a oportunidade de aprofundar suas investigações com um grupo de colegas. Eram uns quatro grupos na aula. Cada grupo tinha um tema de estudo. Ela trouxe a sua proposição, que era a questão dos catadores em Paris e venceu. Ela me disse de forma divertida que foi porque vendeu melhor sua idéia. Foi mais convincente na sua argumentação. Então, foi para rua com seus colegas. A parte do grupo a qual ela estava incluída foi ao sindicato dos catadores e mais tarde,

visitou uma usina de incineração – momento que se tornou marcante em sua vida, conforme ela me confidenciou. Usou a mesa onde estávamos tomando café para me mostrar o tamanho de um quarteirão que era o depósito e do “imenso buraco do inferno” onde os caminhões jogam o lixo. “... tu vais passando por cima e vendo aquilo lá embaixo. A menor chance de sobrevivência. A mais mínima chance eu teria. Caminhão já caiu ali e não conseguiram resgatar. É uma experiência pra vida, aquilo.” (2008)

Comentei com ela que o seu relato sobre o depósito de lixo parisiense e do cenógrafo Fiapo Barth propor o avesso de um *outdoor*, o outro lado da sociedade de consumo como o cenário da peça, havia me remetido imediatamente ao monólogo sobre a importância de guardar em *Estamira*<sup>32</sup>:

Isto aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só restos e às vezes vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como único condicional, ensinou ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger... lavar, limpar e usar mais, o quanto pode. (...) Quem revelou o homem como único condicional, não ensinou trair, não ensinou humilhar, não ensinou cheirar. Ensinou ajudar. Miséria não, mas as regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso! Por que quem economiza, tem. Então as pessoas têm que prestar atenção no que eles usam, no que eles têm. Por que ficar sem é muito ruim. (2005)

Saí de nosso primeiro encontro pensando bastante no que havíamos conversado e no quanto foi surpreendente para mim, perceber sua preocupação com temas tão pouco discutidos na época. Principalmente em termos de Brasil, onde só mais recentemente se está começando a estudar o que fazer com tanto lixo e com tantas pessoas que vivem do lixo.

### 3.2 Marcando o segundo encontro

Estava chegando o dia da entrevista propriamente dita com a Maria Helena. A data marcada seria dia 05 de Junho, dois dias após o encontro com a Ciça Reckzielgel. Já havia combinado com o João Pedro Gil: iria levá-la para a sala dele no DAD para realizarmos a entrevista com mais tranquilidade e o conforto. No dia anterior ao programado, resolvi ligar para confirmar. Ela novamente me atendeu com toda delicadeza e carinho. Perguntei se estava “de pé” o nosso encontro para o dia

---

<sup>32</sup> Estamira é um filme documentário de Marcos Prado, sobre a vida de uma catadora do aterro sanitário do Jardim Gramacho.

seguinte. Ela respondeu que sim, mas quis saber quais eram as perguntas que eu iria lhe fazer. Um frio percorreu minha espinha. Não lembrava nada! Fui correndo para o quarto procurar as perguntas e comecei a ler em voz alta:

- 1- Qual seu primeiro pensamento ao saber sobre o projeto (*Os Reis Vagabundos à Luz da Memória*)?
- 2- Que recordações ficaram da montagem e apresentações? O que mais te marcou dessa época?

Ela falou algo como: “muitas coisas...” e eu continuei:

- 3- Como foi o trabalho com o grupo?

E ela: “Hum...”, e então eu li a última pergunta:

- 4- Como foi o processo de ensaios, aprendizagem da linguagem do *clown*...

Ela não me deixou terminar a frase e disse: “Eu não vou te responder estas perguntas!” Eu já estava suando frio neste momento e respondi que poderia refazer as perguntas, sem problemas. E ela: “eu não posso te responder isso por que o processo foi muito longo, eu levaria um tempo muito grande respondendo. Não tem como!” Resolvemos adiar nosso encontro. Ela iria viajar para São Paulo na semana seguinte e pretendia voltar pelo dia 22 ou 23. Pediu que eu ligasse no dia 24 para marcarmos outra data. Desligamos e eu respirei fundo, ainda suando muito.

Dia 24 de Junho, numa quarta-feira por volta do meio dia, liguei para ela. Ela me disse: “Já ia te ligar. Na minha agenda está marcado: encontro com Betha no DAD às 14hs”. Eu respondi que não. Tínhamos combinado de eu ligar para, então, marcarmos o encontro. Inicialmente, marcamos o melhor dia da semana para mim, terça-feira dia 30. Dia em que minha filha fica até mais tarde na escola, porque é dia de balé. Porém, um dia antes, ela me ligou dizendo ter outro compromisso de última hora. Ficou acertado, afinal, que nos encontraríamos no mesmo local - DAD, dia 03 de Julho, às 15h00min na sala do Gil.

### 3.2.1 A entrevista

Dia 03 de Julho de 2009, telefonei para Maria Helena por volta do meio dia para confirmar nosso encontro. Depois de tantas marcações e cancelamentos, queria assegurar de que desta vez a entrevista sairia.

Cheguei cedo ao DAD, como de costume. Fui direto para a sala do Gil - sala da chefia do Departamento de Graduação – ver se estava tudo certo para eu usar a sala para a entrevista. Ficamos, eu e Gil, conversando sobre o andamento da entrevista. Combinamos para quem eu entregaria a chave da sala, já que às 15hs00min, hora marcada para a entrevista, ele teria de sair.

Como estávamos em época de mostra de trabalhos dos alunos, as salas estavam todas sendo ocupadas. Alguns alunos estavam usando a sala para preparação de uns acessórios de última hora para a cena que começaria em poucas horas.

Fiquei nos corredores esperando a chegada. Já havia alertado na recepção de que Maria Helena Lopes chegaria em breve e que procuraria por mim. Eram todos funcionários recentes e, obviamente, não a conheciam.

Ela chegou quase 30 minutos atrasada. Falou-me que tinha pegado um taxi para não se atrasar, mas havia um engarrafamento na Avenida Protásio Alves. Acabou se atrasando mesmo assim.

Antes de entrarmos na sala ela fez questão de dar uma olhada no mural e ver os recortes e cartazes afixados. Comentou que gostaria de ver alguma peça, mas que não sabia de alguma que valesse à pena. Me pediu uma sugestão e eu mostrei-lhe o cartaz de uma peça com vários alunos DAD atuando que eu ainda não havia visto, mas que pretendia ir em breve. Aproveitei e apresentei-lhe a colega de mestrado, Daniela Aquino, que a essas alturas já havia ouvido bastante sobre a Maria Helena durante as nossas aulas.

Entramos na sala, afinal, e fui preparar meu material eletrônico. Perguntei a ela se ela permitia ser filmada e ela me disse que não. Mesmo sendo apenas para



meu uso pessoal. Confessou-me ter aceitado dar entrevista para o Ruy Carlos Ostermann<sup>33</sup> por que ele prometeu que não ia filmá-la. Eu então guardei minha câmera digital e aprontei o gravador de voz. Mostrei a transcrição parcial de nossa primeira conversa e ela olhou rapidamente e pediu para guardar com ela. Obviamente eu lhe dei e alertei que era apenas uma parte do que me interessava para o trabalho.

Comecei a entrevista e ela, logo na primeira pergunta, repetiu ter ficado satisfeita por ter sido eu a fazer este trabalho sobre *Os Reis Vagabundos*. Comecei a relaxar e até esqueci que ela havia “censurado” algumas perguntas. Na verdade, ela falou sobre processo de trabalho e sobre os *clowns*, mesmo sem eu ter perguntado diretamente. No final da entrevista me disse: “viste como eu falo sem parar? Se fosse falar sobre todo o processo, iria demorar muito!”

Desliguei o gravador e tirei-o de seu pescoço. Começamos, então, a falar sobre várias coisas. Tentei desligar o computador do Gil, que havia deixado ligado, pois, se me desse coragem, iria mostrar-lhe o *Power Point* que estava preparando para a qualificação, mas o computador travou e não desligou. Vi neste contratempo, uma indicação de que eu deveria mostrar-lhe o material no qual estava trabalhando. Primeiro mostrei-lhe o clip que fiz com as fotos da peça e a música do Milionário e José Rico e ela me perguntou: “a gente pode ficar com isso depois?” e me falou: “tu deverias trabalhar comigo!” e eu retruquei: “não fale uma coisas dessas! Isto é um sonho de quase 30 anos!” E ela, pra meu espanto disse: “Bom, então está na hora de realizarmos este sonho!” A emoção de ouvir essas palavras fez com que eu perdesse totalmente a timidez e mostrasse tudo que eu andava estudando. Ela se disse impressionada com a abordagem que eu estava usando para falar sobre a peça. E saímos caminhando pela Rua General Vitorino falando sobre várias outras coisas como a emoção de termos assistido *Os Efêmeros* do Théâtre du Soleil. Ela me disse: “quando começaram a aparecer novamente os praticáveis móveis com os cenários eu perguntei para o meu amigo o que estava acontecendo. E ele me respondeu que achava que peça havia acabado! Eu não acreditei! Queria que não

---

<sup>33</sup> Projeto chamado „Encontros com o Professor”, realizado quinzenalmente em Porto Alegre em que Ostermann entrevista expoentes da cultura brasileira, há cinco anos. O projeto já produziu três livros. O que está contém a entrevista com Maria Helena é o Volume I e está creditado nas Referências Bibliográficas do presente trabalho.

acabasse nunca!” Insisti que ela deveria ter um computador para poder assistir *Os Efêmeros* na íntegra sempre que quisesse.

Despedimo-nos por volta das 17hs30min, na esquina da Rua General Vitorino com a Annes Dias. Fui correndo para a parada de ônibus a fim de conseguir chegar a tempo na escola da minha filha sem me atrasar muito. Na parada de ônibus mesmo, comecei a sentir uma dor estranha no corpo todo. E uma moleza.

Ao chegar em casa, eu mal conseguia ficar em pé para atender minha filha. Logo que ela subiu para dormir, me deitei na cama e de lá, praticamente, só saí na segunda-feira quando fui à médica. Mas, aparentemente não era nada de grave. Apenas um estresse emocional!

## 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 freqüentou 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.

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 bem como a assistir teatro. É impossível assistir trabalhos de *clown* sem imediatamente compararmos com o que se tornou para muitos, o *clown ideal* apresentado em *Os Reis Vagabundos*, que acabou influenciando tantos a se interessarem em participar de cursos de clown pelo Brasil a fora.

*Os Reis Vagabundos*, bem como as demais peças<sup>34</sup> do grupo *Tear*, fazem parte de um movimento que iniciou no final do Século XIX, chamado por Eugênio

---

<sup>34</sup> Anexo B – Cronologia e ficha técnica das peças do grupo *Tear*.

BARBA e Nicola SAVARESE de *Nostalgia* e que predominou ao longo de todo o século XX no campo das artes cênicas:

Atores, dançarinos e diretores cuidaram de herança que eram histórica e geograficamente distantes da tradição europeia. Heranças estas que poderiam inspirar uma alternativa viável ao teatro do Século XIX, fornecendo argumentos para uma nova estratégia cultural e, acima de tudo, meios mais diversificados e mais ricos para a linguagem do ator.

(...)

Não somente foram redescobertas a Commedia dell'Arte, o antigo teatro grego e os teatros orientais, estudados e reinventados, mas também formas mais populares de representação, tais como o circo e o cabaré.

(...)

Estas formas de teatro tinham certas características em comum que podiam ser usadas para se opor ao teatro burguês do século XIX e revitalizar a tradição corrente da linguagem do ator. Era primeiro, antes de tudo, um meio de recusar um certo naturalismo, em favor de uma estética baseada não em um mimetismo, mas num sistema de sinais, segundo a eliminação de barreira entre ator e o espectador – a famosa “quarta parede” – para novas possibilidades de relacionamento entre atores e público. (1995, p. 165)

Esse texto de BARBA e SAVARESE fazia parte de minha monografia citada na Introdução. Com isso, dei-me conta de que este trabalho de certa forma surgiu da inquietação iniciada ao longo do curso de Educação Física, nos idos dos anos de 1990, quando comecei a questionar a precária conscientização corporal que temos nós, atuadores das artes cênicas.

Na justificativa do trabalho eu havia explicado que Maria Helena Lopes, mesmo sendo uma forte referência da grande maioria dos atores gaúchos que se enquadravam na visão de ator-criador, não encontrava referência alguma ao seu trabalho para pesquisa e análise posterior. Pois, para minha grata surpresa, durante as pesquisas feitas para a dissertação, fiquei sabendo de forma breve que talvez houvesse uma tese ou dissertação sobre o trabalho dela. E, novamente, meu caro colega Newton Silva me presenteou com o artigo de Marília Fichtner *As aventuras da imaginação moderna no teatro do grupo Tear* baseado em sua tese *A leitura literária e o despertar da auto-reflexividade na formação do leitor*, defendida na PUCRS, no domínio da Teoria Literária, em 2005. O trabalho de Marília Fichtner elabora uma crítica da leitura a partir do resgate da memória da peça *Império da cobiça*, do grupo *Tear*, de 1987. Fiquei muito feliz de estar, ao menos um pouco, enganada.

Eu espero que juntamente com trabalhos como a tese da Marília Fichtner, a minha dissertação possa de alguma forma, contribuir para colocar o nome de Maria Helena Lopes<sup>35</sup> e do grupo *Tear* nas salas de aula das faculdades e escolas de teatro do Brasil inteiro e sua grande importância seja reconhecida e dado o valor merecido.

Durante a qualificação, surgiu a hipótese de que diante da 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. Enquanto houver crianças e adultos felizes brincando com bolinhas de sabão, 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.

Ah, em 2011 o grupo *Tear* estará completando 30 anos de formação e seria mais do que oportuno acontecerem manifestações, palestras, exposições. Mais aí, já é uma nova história...

---

<sup>35</sup> Anexo c – Curta-biografia de Maria Helena Lopes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BAUMAN, Zigmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

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: Ed. Vozes, 1970.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator – da Técnica à Representação**. São Paulo/Campinas: Hucitec, Ed. Da Unicamp, 2001.

CRUZ, Ulisses. **Reis Vagabundos, uma farsa trágica exuberante**. Diário do Grande ABC, São Paulo, 14 de Setembro de 1982.

DE MARINIS, Marco. **Comprender El Teatro: lineamentos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1974.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005. (p. 171-183)

GREINER, Christine. **O Corpo – pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

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

HOHLFELDT, Antonio. **Uns Reis Extraordinários**. Correio do Povo, Porto Alegre, 19/06/1982.

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.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático e teatro político**. In: SALA PRETA. Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, nº3, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LENARD, Magda. **Os Reis Vagabundos – um canto ao ser humano**. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 21/01/1983.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1988.

MAGALDI, Sábato. **Um clima de poesia, sem palavras**. Jornal da Tarde, São Paulo, 18/05/1983.

MEDEIROS, Betha. **Em Que Século, Afinal, Se Encontra o Corpo do Ator Gaúcho?** In: CENA. Porto Alegre: nº5, p.21-29, Dezembro, 2006.

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

PRADIER, Jean Marie. Etnocenologia: **A carne do Espírito**. In Repertório. Ano I, nº1, 1998.

PRESSER, Décio. **Os Reis Vagabundos**. Folha da Tarde, Porto Alegre, 1982.

SACHS, Cláudia. **A Metodologia de Jacques Lecoq: Estudo Conceitual**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do CEART/UEDESC, 2005.

SPÍNDOLA, Susana S. **Admiráveis Vagabundos**. Correio do Povo, Porto Alegre, 21/07/1982.

TORRES, Walter Lima. **Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador** in Folhetim, Nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, pp. 60-71.

WALDMAN, Mauricio. **Reciclagem, Preservação Ambiental e o Papel dos Catadores no Brasil**. In: VI Simpósio Internacional de Qualidade Ambiental – Na Busca da Sustentabilidade. Porto Alegre: Anais do VI Simpósio Internacional de Qualidade Ambiental – Na Busca da Sustentabilidade, Associação Brasileira de Engenharia Sanitária e Ambiental – ABES/ Rio Grande do Sul. v. 1. 1 – 16, 2008.



## REFERÊNCIAS DAS ENTREVISTAS

ACOSTA, Luiz Francisco. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 20 de julho de 2010.

BARBOSA, Zé Adão. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 20 de maio de 2009.

BART, Fiapo. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 11 de novembro de 2009.

BENDER, Ivo. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 12 de agosto de 2009.

CAVALCANTI, Nazaré. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 12 de maio de 2009.

COPPINI, Sonia. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 16 de novembro de 2009.

CORTINHAS, Rosângela. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 11 de novembro de 2009.

FRONCHETTI, Marco. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 13 de outubro de 2009.

GONZAGA, Ângela. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 15 de agosto de 2009.

LOPES, Maria Helena. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 07 de novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 03 de junho de 2009.

LULKIN, Sérgio. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 28 de maio de 2009.

MALHEIROS, Clarissa. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**, por e-mail em 16 de outubro de 2009.

MALLET, Roberto. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 16 de outubro de 2009.

MENTZ, Fábio. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 19 de março de 2010.

PILGER, Raquel. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 01 de julho de 2009.

RECKZIEGEL, Ciça. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 03 de junho de 2009.

ROCHA, Flávio Bicca. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 17 de novembro de 2009.

ROSÁRIO, Shirley. **Entrevista concedida a Elizabeth Medeiros Pinto**. Porto Alegre, 06 de outubro de 2009.

## **ANEXO A – Os roteiros das entrevistas**

### **O roteiro da entrevista - público:**

- 1- Qual seu primeiro pensamento ao saber sobre o projeto (Os Reis Vagabundos à Luz da Memória)?
- 2- Lembras algo da apresentação?
- 3- Vem algum sentimento aliado a esta recordação? Qual?
- 4- Na tua opinião, por que esta peça ficou na tua lembrança?

### **O roteiro da entrevista - equipe de criação:**

- 1- Qual seu primeiro pensamento ao saber sobre o projeto (Os Reis Vagabundos à Luz da Memória)?
- 2- Que recordações ficaram da montagem e apresentações? O que mais te marcou dessa época?
- 3- Como foi o trabalho com o grupo?
- 4- Como foi o processo de ensaios, aprendizagem da linguagem do *clown* e a escolha da encenadora de compor a peça através das ações dos *clowns*?

Houve algumas poucas variações conforme o entrevistado e o andamento da entrevista, mas em termos gerais as perguntas foram basicamente as mesmas.

## **ANEXO B – Cronologia e ficha técnica das peças do grupo *Tear***

### **1981 – *Quem Manda na Banda***

Roteiro: Maria Helena Lopes

Direção: Maria Helena Lopes

Elenco: Nazaré Cavalcanti, Clarissa Malheiros, Ângela Gonzaga, Pedro Wayne, Marco Fronchetti e Sergio Lulkin

Direção musical: Hέλvia Miotto, Marίlia Fichtner e Beto Meimes

Cenografia: Solange Uflacker

Figurinos: Solange Uflacker

Iluminação: Luiz Francisco Acosta

Produção: Alexandre Zachia, Grupo *Tear* e Paulo Albuquerque

### **1982 – *Os Reis Vagabundos***

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

**1984 – A Crônica da Cidade Pequena**

Autoria: Gabriel García Marques

Roteiro: Maria Helena Lopes

Adaptação: Maria Helena Lopes

Direção: Maria Helena Lopes

Elenco: Eleonora Prado, Sonia Coppini, Nazaré Cavalcanti, Miriam Benigna; Marta Biavaschi, Maria Lúcia Raymundo, Lúcia Serpa, Pedro Wayne, Roberto Mallet, Marcos Carbonell, Marco Fronchetti e Sergio Lulkin

Cenografia: Fiapo Barth

Figurinos: Fiapo Barth e Grupo *Tear*

Iluminação: Luiz Francisco Acosta

Trilha sonora: Ayres Pothoff

Músicos: André Meneghello, Silvana Scarinci e Toneco

Organização de texto: Sergio Mantovani

Orientação vocal: Hέλvia Miotto

Produção: Grupo *Tear*

**1987 – O Império da Cobiça**

Autoria: Eduardo Galeano

Roteiro: Maria Helena Lopes

Direção: Maria Helena Lopes

Elenco: Ciça Reckziegel, Eleonora Prado, Lucia Serpa, Marta Biavaschi, Marco Fronchetti, Marcos Carbonell, Pedro Wayne, Roberto Camargo e Sergio Lulkin

Cenografia: Fiapo Barth.

Figurinos: Rô Cortinhas

Iluminação: Luiz Francisco Acosta e Maria Helena Lopes

Trilha sonora: Silvio Marques

Preparação Vocal: Marlene Goidanich

Músicos: Adolfo Almeida Júnior, Luiz Mario Tavares e Mauro Amaral

Produção: Grupo *Tear*

**1988 – *La Serva Padrona***

Autoria: Giovanni Batista Pergolesi

Direção: Maria Helena Lopes

Elenco: Marco Fronchetti, Maria Lúcia Raymundo, Eleonora Prado, Ciça Reckziegel, Fernando Severino, Sergio Xavier, André Kern e Sergio Lulkin

Participação Especial: Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro

Regência: José Pedro Boéssio

Solistas: Laura Cirne de Souza e Fernando Teixeira.

Iluminação: João Acir

Registros de cena: Glênio Póvoas

Acessórios: Ênio Ortiz

Cenografia: Fiapo Barth e Gaspar Martins

Figurino: Rô Cortinhas e Simone Lopes

Produção: Grupo *Tear*

**1990 – *Partituras: Os Atos, As Palavras e As Metáforas***

Roteiro: Maria Helena Lopes

Direção: Maria Helena Lopes

Trilha sonora: Vitor Ramil

Iluminação: Luiz Francisco Acosta

Elenco: Eleonora Prado, Ilana Kaplan, Gilda Zunino, Fernando Severino, Marco Fronchetti e Sergio Lulkin

Intervalos musicais: Vitor Ramil

Registro de cena: Glênio Póvoas

Pesquisa: Marília Fichtner

Produção: Grupo *Tear*

**1992 – *Kalldewey - A Farsa do Convidado Obsceno***

Autoria: Botho Strauss

Direção: Maria Helena Lopes

Cenografia: Fiapo Barth e Gaspar Martin

Figurinos: Rô Cortinhas

Iluminação: Luiz Francisco Acosta.

Elenco: Lisa Becker, Tatiana Cardoso, Eleonora Prado, Jezebel de Carli, Fernando Severino, Marco Fronchetti, Breno Ketzer e Sergio Lulkin

Anotações de cena: Glênio Póvoas

Documentação: Marília Fichtner

Produção: Goethe Institut e Grupo *Tear*

**1998 – *Shakexperience***

Autoria: Bárbara Garson, Heiner Müller e William Shakespeare

Concepção: Maria Helena Lopes

Direção: Maria Helena Lopes

Cenografia: Luiz Eduardo Fernandes

Figurino: Gerardo Bugarín

Iluminação: Luiz Francisco Acosta

Elenco: Lisa Becker, Jezebel de Carli, Nelson Diniz, Marco Fronchetti e Sergio Lulkin

Produção: Grupo *Tear*

**2001 – *Solos em Cena***

Roteiro: Maria Helena Lopes e Sergio Lulkin

Direção: Maria Helena Lopes.

Iluminação: Liliane Vieira

Elenco: Sergio Lulkin

Registro de cena/texto: Marília Fichtner

Produção: Grupo *Tear*

## ANEXO C – Curta-Biografia de Maria Helena Lopes



Maria Helena Mendieta Lopes - Diretora/encenadora, nascida em Pelotas-RS, iniciou sua carreira como bailarina, na Escola Oficial Lya Bastian Mayer, Porto Alegre.

Entrou para o Departamento de Arte Dramática, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – DAD/UFRGS em 1967 onde lecionou as disciplinas de expressão corporal, improvisação, interpretação e direção no Instituto de Artes até 1992.

Cursou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, de 1978 a 1980.

Esteve à frente do grupo *Tear* como diretora/encenadora de 1981 a 2002.

Em 1995 dirigiu o espetáculo de formatura do Curso de Interpretação, na Casa de Artes Laranjeira (CAL), Rio de Janeiro, *Impressões Transitórias* de sua concepção.

Em 2005 ministrou alguns cursos de *Jogo teatral* no Teatro Escola Porto Alegre (TEPA).