

Olga Romero: sobre cartografia político-artística

Amábilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná – FAP – Curitiba



Ludicamente (1993). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero.
Foto de Roberto Teitenbach.



Olhando-te (2008). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Foto de Elenize Dezeniski.



Ludicamente (1993). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Foto de Roberto Teitenbach.

Resumo: A partir de entrevistas realizadas com a artista-bonequeira Olga Romero, busca-se salientar aspectos da sua biografia, numa cartografia político-artística iniciada já na sua infância, na cidade de Laboulaye, na Argentina. Sua vinda para o Brasil na década de 1970, ao Rio de Janeiro, coincide com uma época de grande efervescência na pesquisa do teatro de animação, no qual grandes nomes se tornaram destaque na história dessa linguagem. Além da singularidade do seu processo de criação, também se percebem em sua biografia o entrelaçamento da arte com os acontecimentos políticos e o trânsito em diferentes países, fortalecendo os seus modos de compreensão da dramaturgia, dos estados de presença e da totalidade da cena. Radicada em Curitiba desde meados dos anos 1980, Olga Romero ali mantém a sua produção artística.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Cartografias. Modos de presença.

Abstract: Based on interviews conducted with the puppeteer Olga Romero, this paper highlights aspects of her biography in a political-artistic cartography that began in her childhood, in the city of Laboulaye, Argentina. She arrived in Rio de Janeiro, Brazil in the 1970s at a time of great effervescence in the study of puppet theater, when important artists appeared in the history of this language. In addition to her singularity and her creative process, the interlinking of art with political events is also perceived in her biography. Her travel through different countries strengthened her modes of understanding dramaturgy, states of presence and the totality of the scene. Living in Curitiba since the mid 1980s, Olga Romero has continued her artistic production.

Keywords: Puppet theater. Cartographies. Modes of presence.

Sento-me à mesa de um café com Olga Romero. Aos poucos, tenho a sensação de ser testemunha. E aos poucos também percebo

não ser possível esse posto. Percebo estar diante do intangível. Quase uma dor. Não pertencer a uma geração é como estar diante do intátil. As perguntas singelas buscam pontos de ligação, a intentar uma linha contínua. As respostas cada vez mais se abrem em redes e segmentos, intersecções. Lembro-me de que havia pensado num recorte para direcionar a conversa, para não me perder e para que não se frustrasse a tentativa de aprofundamento, seguindo de perto um único fim: reunir, de modo breve, aspectos significativos do seu fazer artístico. Meio um blefe, pois, acompanhando suas atividades desde o começo dos anos 1990, certamente já havia me deparado com o perceptível, com o que não escapa aos olhos quando nos sentamos numa poltrona para com ela participar de um acontecimento. A sua presença.

Ali, nas intersecções, caminho pelas ruas da pequena cidade de Laboulaye (sudeste da província de Córdoba, Argentina). Chego à praça central, onde uma garotinha recita poesias. Imagino que seu temperamento deva ser forte. Tem apenas sete anos de idade. Seu nome: Olga Romero. De volta à casa, aguarda a chegada do pai. Sabe que ouvirá histórias e, para cada personagem, uma voz diferenciada. Isso aprendeu com ele, seu pai. Se não forem as histórias, serão os filmes. Assiste a eles, encantada com os detalhes, atenta às entonações. No dia seguinte, ela mesma será as personagens, e cantará e dançará. E ouvirá também o rádio-teatro todos os dias. Sua história predileta: *A dança da cigana*. A lição aprendida com o pai jamais seria esquecida. E como que povoada por centenas de vozes – alegres, tristes, melodramáticas, suaves –, reunirá forças para nunca se afastar desse lugar de aconchego. O terrível episódio que ocorreria quando já morava em Córdoba, 1975, longe da família, ao ter sua casa invadida por militares, em plena ditadura argentina, poderia ter ocasionado o abafamento dessas vozes. Para além das metáforas, o lugar de aconchego estava agora ameaçado. Nas intersecções, coloco-me entre a garotinha que recita poesias e a mulher adulta amedrontada, assolada diante da barbárie. Ouço, pondo-me a tatear. Mas não mensuro a gravidade de uma casa

invadida: por um momento, interrompe-se a dança, e calam-se as vozes. Há que ter um lugar secreto na casa para guardar o que não pode ser tocado. E guardou. Retoma o dançar e o cantar. Outras vezes, haveria de recorrer a esse lugar.

Já adolescente, participou de todos os eventos possíveis na pequena cidade. Integrou o grupo de teatro amador, o grupo de dança, coral, sempre em atividade. Imagens também contribuíram para sua formação: *Lili* (1953), o filme de Charles Walters; a foto de Marcel Marceau; a dança do pássaro de Maria Fux. Chegando a Córdoba, matriculada no curso profissionalizante de Arte Dramático de Córdoba, em Rivera Indarte, em pouco tempo, e de modo quase fortuito, se depararia com o que lhe seria determinante: a participação no Elenco Estable de Títeres de La Provincia de Córdoba. Contando com uma linguagem ainda tradicional, o elenco se posicionava atrás das empanadas para dar vida aos personagens. Isso não lhe seria suficiente, e logo estaria diante da plateia, como a Lili, de Charles Walters, em diálogo franco com os personagens animados. Também por essa época, o contato com o mímico Norberto Campos proporcionaria um alargamento no campo de atuação. Talvez não seja exagero dizer que essa primeira etapa se fecha definindo suas características como artista.

A menina e a flor (1969), uma das peças do Elenco Estable, foi pensada a partir da mímica e da utilização de bonecos. A montagem desse espetáculo garantiu sua participação no Festival para crianças na cidade de Necochea. Além do sucesso das apresentações, outro acontecimento marcaria, irreversivelmente, sua passagem pelo festival: o encontro com Héctor Grillo (1935–2007), mímico, ator e bonequeiro, com quem teria os anseios artísticos fortalecidos pelos laços amorosos.

Juntos criaram, então, dois personagens mímicos/palhaços: Gogó (Héctor) e Pirola (Olga), sob a influência da Commedia Dell'Arte e com a inclusão de bonecos em cena. O Café-concerto *Bestiário* tornou-se um espaço fixo para apresentações nos sábados e domingos, e deste modo novas histórias surgiam, tornando conhe-

cido o casal Gogó-Pirola (Héctor-Olga). Apesar do reconhecimento e das sessões com casa cheia, era difícil manter as produções, pois não havia nenhuma forma de subsídio.

Na virada do ano de 1971 para 1972, Héctor estava no Brasil em busca de outras possibilidades de trabalho. Olga mantinha seu sonho de estudar Teatro do Absurdo na França, e juntava dinheiro para a compra das passagens. Mas, em carta trocada com Héctor, vários argumentos a fizeram mudar a rota, entre os quais: no Brasil, havia mulheres que dançavam com sombrinhas, como ela o fazia desde menina. Olga partiu para o Rio de Janeiro, quase sem dinheiro e sem documentos. A alternativa para se manter economicamente foi a confecção de bonecos para serem vendidos em feiras. Em breve, as amizades se estabeleceriam e com elas novas parcerias artísticas. Com João Siqueira (1941–1998), montaram *O jogo de 3 por 3*, recebendo crítica elogiosa de Ana Maria Machado. Vieram os festivais.

Nomes importantes da história do Teatro de Animação do Brasil começaram a surgir em seu relato. Entre um café e outro, ouço-a contar sobre o festival em que se apresentaram os grupos de Ilo Krugli, Álvaro Apocalypse (1937–2003), Tácito Freire Borralho, Manoel e Marilda Kobachuk, e Ana Maria Amaral, entre outros. Os fragmentos se unem dando face a um tempo que, sem dúvidas, se caracterizaria como a efervescência e o pilar dos novos procedimentos nessa linguagem. Pergunto se havia alguns modelos que se tornaram comuns nos processos de criação desses grupos citados, como por exemplo, as múltiplas possibilidades de usos das matérias. A resposta veio rápida: cada um destes grupos trazia algo de novo, de singular, e assistindo às cenas se distinguiam os procedimentos e processos diferenciados, únicos, com todo o frescor de uma juventude que desbravava um campo de pesquisa ainda inédito, com suas questões políticas, o desejo intenso de se colocar no mundo, de opinar, de experimentar o fazer e nele descobrir qualquer brecha que indicasse um outro procedimento e outro, até que tudo se estabelecesse

como linguagem. Uma palavra lhes rondava: liberdade.

A sobrevivência ainda era garantida pelos bonecos vendidos nas feiras. No ano de 1975, o casal retornou a Córdoba. Olga fez concurso para a vaga de bonequeira no seu antigo trabalho e passou em primeiro lugar. O salário também não chegava ao final do mês. Eram os anos de ditadura. Mesmo assim, produziram um novo espetáculo: *Vamos, Força, Hop!*. Depois do sucesso, Héctor voltou para o Brasil e Olga permaneceu com vários trabalhos. Em 1977, foi convidada para participar do programa de televisão intitulado *Assomados y escondidos*, de teatro de bonecos. Silvina Reinaudi e Carlito Martinez, ilustres bonequeiros da cena argentina, seriam agora seus parceiros de trabalho e amigos de toda uma vida. Nesse programa, tornou-se muito conhecida por seus quatro personagens, em especial por Urraca, o pássaro.

Estamos no ano de 1978. Uma pausa. As confissões me são feitas, mas não devem aparecer no texto. Por um medo que perdura. Pelo envolvimento dos nomes dos amigos, Silvina e Carlitos. Por um último motivo, que me faz recuar e jurar que jamais as escreveria. No encontro seguinte, Olga retrocede e diz ter conversado com Silvina. A lembrança viva, e de tão viva, não a pode me descrever. A invasão do espaço de trabalho. Outra barbárie da ditadura. Custa-lhe mencionar o ocorrido. E um motivo pelo qual não valeria a pena uma incursão pelos detalhes: seu filho nunca soube dos episódios vividos sobre a pressão da política militar. Tenho dúvidas. Quais seriam os limites para a publicação escrita de suas memórias? Pondero, mesmo tendo a autorização. Depois, penso em seus amigos, a grande maioria do Rio de Janeiro, aqueles mesmos do período de efervescência cultural, aqueles que em pouco tempo também tiveram suas vidas invadidas, sem direito a escolhas, separados sem o adeus devido, escapados nas madrugadas tristes, e nem por isso deixando o ofício de lado. Vários nomes conhecidos. Muitos deles, próximos a nós, da geração seguinte e das outras gerações. Essa angústia cercando seus processos de criação. Tomo a decisão, mesmo não sendo testemunha, mesmo tendo apenas as impressões.

E doem as impressões. Não à toa um grande silêncio encobre essa passagem histórica.

Um novo cenário: a cidade de Lages, em Santa Catarina, no ano de 1979. Olga se juntou ao Grupo Galha Azul Teatro. A formação do grupo contaria, então, com Héctor Grillo, Valmor Beltrame (Nini), Jean Pierre Barreto Leite, Lota Lotar Cruz, Ivan Cascaes e Ricardo Almeida. As estratégias de processos de criação incluíam: trabalhos nos bairros, praças e interior do município com agricultores e universitários; muitas das montagens partiam das lendas contadas pelo povo da região, aproximando-os das obras. Dentre as montagens, destacam-se: *Um pouco de tudo* (1977); *Lages lá... Lá... Lages Gê... Gê...* (1978); *Viva o verde* (1978); *No Planalto Sul tropical do Sol* (1978); *E agora?* (1979).

Outra estratégia adotada pelo grupo foi ensaiar no calçadão da cidade para que os passantes pudessem acompanhar o processo de criação. E mais tarde, na produção de *Sonho I* (1984), espetáculo para adultos dirigido por Olga em parceria com Nini Beltrame, adotou o “pague se gostar”. A mais conhecida das obras, *E a Galha falou*, estreada em 1979, possibilitaria a viagem de membros do grupo, no ano seguinte, para um festival em Bielsko-Biala, no sul da Polônia. Surpreso com a apresentação, o público polonês não se cansou de prestar homenagens, em especial ao nome de Olga Romero, bradado e aplaudido.

Na Polônia, contataram bonequeiros italianos e decidiram se arriscar em viagem, mesmo sem datas de apresentação. Desembarcaram em Roma, depois, Bologna e San Marino. Mais uma vez, a confecção de bonecos para vendas serviu para a sobrevivência. *Saravá Minerva* (1980) foi montado em Abruzzo. Quase um ano havia se passado, e resolveram ir para Paris. Durante o dia, montavam um pequeno palco na porta do Centre Georges Pompidou. À noite, cantavam e vendiam seus bonecos. Antes de voltar para o Brasil, percorreram as cidades de Madri e Barcelona, na Espanha.

Chegando ao Brasil, sozinha em seu primeiro dia no Rio de Janeiro, a sorte lhe deu boas vindas. Reencontrou Valmor

Níni Beltrame e Sônia Branco Beltrame, que a receberam com promessas de trabalhos no antigo cenário de Lages. Um compromisso inadiável: buscar o filho que havia ficado na Argentina sob os cuidados da mãe. A partir daí, não mais se separariam. Retomou o Grupo Galha Azul, agora com novo elenco: Adeodato Rhoden, que confeccionava os belos bonecos da companhia, além de integrar o elenco, Valmor Beltrame, Marcelo Andrade, Íria Woigth e Soninha Silveira. Com eles, Olga dirigiu *Trenzinho sem trilho*. Manteve-se mais dois anos e depois foi para Criciúma, última parada antes de estabelecer residência em Curitiba, onde fundaria o Grupo Merengue, juntamente com seu filho Bernardo Grillo.

Desde 1988, o Grupo Merengue traz em seu currículo as montagens de *Maria das Cores e seus amores* (1990); *Efeitos com afeto* (1997); *Circulando – ando* (1995); *As peripécias de Arrabbiato* (1996); *Lembranças da Maga* (1994); *Lendas da Vila de Curitiba* (2006); *Picadeiro* (2006); *Dom Quixote para crianças* (2005); *Ludicamente* (1993); *Olhando-te* (2007); *Jasmim* (2004); *A viagem do pescador na Ilha dos Quadrados* (2009); e a adaptação de textos de Eduardo Galeano, espetáculo para adultos, intitulado *Abrços* (1997). Com esses espetáculos, viajou por quase todos os festivais de teatro de animação do Brasil e também por vários festivais da Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia e Itália.



Maria das cores e seus amores (1990). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Fotógrafo não identificado.

Antes da fundação do Grupo Merengue, Olga recebeu um convite para integrar um Projeto no Museu Guido Viaro e nele recepcionar as crianças em visita ao museu no ano de 1988. Numa manhã, ao acordar, vieram-lhe o texto, a imagem do cenário, do figurino e dos bonecos. Nascia *Maria das Cores e seus amores*¹. Ela, Maria das Cores, recebia as crianças do projeto falando da sua chegada ao Brasil num navio. A viagem havia sido longa, pois embarcara na Itália. No percurso, em meio às tempestades, sua bolsa de cores saiu voando. Sim, ela colecionava cores. Agora, para recuperar a sua coleção, era necessário perceber nas obras do pintor Guido Viaro cada uma das cores e suas nuances. Tempos depois, o roteiro foi adaptado para o palco e apresentado na antiga sede da Cinemateca de Curitiba. Outras adaptações foram feitas. Foi convidada a participar do Programa Pró-Ler, ação do Ministério da Educação do Brasil, e *Maria das Cores* foi readaptado, agora em interface com a literatura.

Ludicamente, roteiro concebido no dia em que soube da morte de Federico Fellini, em 1993, confirma uma particularidade notável em seu trabalho. A homenagem ao diretor italiano, prestada na junção de técnicas da linguagem de animação, mostra o seu entendimento da arte como lugar de realização dos sonhos, onde o tempo/espaço não devem satisfações à realidade ou ainda: o que pode ser a realidade, senão aquela com a qual vivemos em intensidade? A realidade não se mistura com os desejos e os devaneios? Seria possível mesmo apartá-los? Em seu viveiro de imagens, algumas parecem se congelar numa fotografia, a fixar as minúcias, até que se possa adentrá-las e a elas pertencer, e com tamanha força que, quando delas se afasta, já não há mais divisões entre os planos. O visto foi vivenciado. No final do espetáculo, surge a figura de Fellini. O aspirado encontro.

O roteiro de *Olhando-te* (2007) sugere um passeio pela cida-

¹ O texto da peça se transformou no livro, edição bilíngue, *Maria das Cores e seus amores* – *Maria de los Colores y sus amores*, publicado pela editora Arte & Letra no ano de 2005.

de de Curitiba, pela sua arquitetura, suas histórias escondidas em cada esquina. Na descrição, surge imponente o prédio do Correio, aonde chegam as cartas de tantas partes do mundo ao encontro de pessoas que aqui vieram morar. Ela, a personagem da trama, veio da Argentina, à procura de seu amor. Ele, o amor perdido, indica como poderá achá-lo: estará em todas as coisas belas ou artísticas que se puserem em seu caminho. Quem sabe em um ipê amarelo. Outras indicações são postas embaixo das poltronas dos espectadores, e eles podem ajudá-la. As pistas a levam até o Relógio do Sol, no centro da cidade.

O jogo entre realidade e ficção se dá, sobretudo, em justaposição aos seus dados biográficos. Quase sempre a personagem principal vive situações retiradas ou elaboradas a partir de suas próprias vivências. No entanto, Olga não recorre ao recurso mais frequente do teatro de animação: a utilização do boneco como seu alter ego, como desdobramento de sua persona. Também não utiliza o boneco como um analista ou um crítico, uma consciência extra, e outros usos vistos nessa linguagem. Olga se coloca numa relação de igual para igual, humanizando os bonecos, por vezes, tornando-se ela mesma um boneco. Os planos ficam presentes: o humano e o não humano. Mas há transições o tempo todo.

A presença do humano, no teatro de animação, é sempre estudada com precaução. Embora sejam infinitas as possibilidades de conjugar a presença do humano com o não humano, e a história possa indicar inúmeros exemplos de composição dos dois níveis, algumas regras se interpõem para a fixação das convenções. Em função disso, a interação direta com a plateia requer cuidados, pois, se a linguagem da animação é o lugar da extrapolação do ilusionismo, por outro lado só sobrevive dos códigos devidamente estabelecidos.

Olga parece ter encontrado um espaço diferenciado para se colocar em cena. E aqui, toda a sua trajetória e a sua formação (e entenda-se a formação também advinda dos filmes e imagens vistos e preservados em sua memória) ganham sentido e se juntam, e nada pode ser dispensável. A fotografia de Marcel Marceau

presente em seu corpo ou a dança do pássaro de Maria Fux. Em cena, Olga transita entre linguagens: será sempre atriz e dançarina, e mímica, e cantora, e bonequeira. Sempre se fará presente na boca de cena para se aproximar do público, para ouvi-lo, e responder-lhe. O rompimento com as convenções será sua única convenção. A Lili de Charles Walter e os bonecos, seus melhores amigos. Lili, como que retirada de seu entorno, tornada imagem, interiorizada. Lili-Maria das Cores, a colecionadora. A bolsa que se perdeu na tempestade: o lugar secreto. A bolsa, uma suspensão do tempo, a infância mantida, a recusa dos dias de angústia.

A presença de Olga em cena pode ser entendida como uma entre tantas das transformações ocorridas no teatro de animação dessa geração dos anos 1970 e 1980. Sem exageros, a sua presença é também um dos fragmentos de uma história de transformações, de mudanças na compreensão dessa linguagem, como um portal de passagem. Depois do último café, ainda percorro Laboulaye, Córdoba, Rio de Janeiro, Polônia, Itália, França, Espanha, Lages, Curitiba, sabendo ser essa uma cartografia político-artística. Laços de amizades tornados nós. Os nomes dos amigos pronunciados com o mais profundo dos sentimentos: Nini, Sônia, Marilda, Manoel, Silvina, Carlito, Mônica e tantos outros mencionados durante a conversa, pelos anos de convivências e histórias forjadas. E fico com a forte impressão de ter me aproximado do que me parecia intátil.