

Giramundo: memórias de um teatro de bonecos

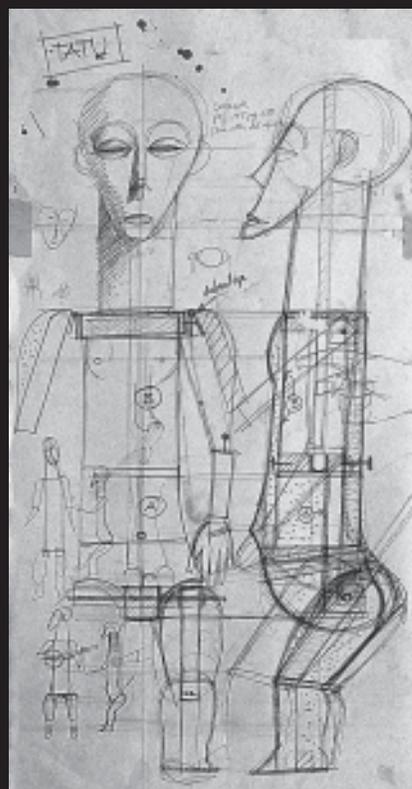
Marcos Malafaia

Giramundo Teatro de Bonecos (Minas Gerais)



Página 179: personagem “Exibicionista” do espetáculo “As relações naturais”(1983).
Foto de Benedito Schmidt.

Página 180: projeto do personagem Dom Quixote para o espetáculo “El retablo de Maese Pedro (1976). Projeto do personagem “Tatu Gente” para o espetáculo “Cobra Norato” (1979).



Reconstruir um boneco é sempre mais difícil que construí-lo. Da mesma forma, recompor a história do Giramundo é tarefa mais exigente e perigosa do que viver esta história. Há muitas coisas que atrapalham o relator - a distância no tempo, os lapsos de memória, o desconhecimento de partes do quebra-cabeças, pistas falsas e documentos herméticos, mas o principal empecilho é ele próprio. Ser parte da história contada, de fato, é uma situação ambígua e contraditória, simultaneamente o caminho para a perdição e a saída do labirinto. Por um lado, falar de dentro dificulta a formação de uma visão neutra, menos sujeita ao turvamento das paixões, às influências dos interesses inconscientes e aos desvios que alegrias, tristezas, desejos, decepções e uma miríade de sentimentos, criam como teia que enreda a análise e a paralisa numa composição com a beleza dos retratos sinceros, mas sem a clareza dos raciocínios perfeitos. Por outro lado, é possível que, como Kleist, a perfeição esteja mesmo do outro lado, dos que têm consciência total por não terem nenhuma, dos que se desviam dos esquadros da razão para reencontrá-la em estado puro nas linhas espontâneas da intuição. Dito de outro modo, a imersão no veneno seja a fonte da cura. Portanto, peço perdão pelo que não posso evitar.

O Giramundo está e sempre estará ligado ao trabalho e pensamento de Álvaro Apocalypse. Artista plástico, professor, inventor e mestre bonequeiro. Criador de pinturas, peixes, desenhos, casos e bonecos. Personalidade arrojada, conservadora, metódica, orgulhosa, educada, colérica e tímida. Amante da rotina, dos prazeres que consomem, do silêncio, do conforto do campo, da civilidade das grandes cidades e das páginas dos livros. Cosmopolita sempre a retornar, mecânico plástico, doce mestre terrível, Álvaro Apocalypse retirou o Giramundo do nada, cavalgou-o com papel e lápis, inflou-o com mil bonecos e soltou-o no ar ao partir.

Ao seu lado, como suporte em muito mais que o Giramundo, sua sempre esposa Tereza Veloso, e Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), a mola dinâmica. De uma, o suporte inabalável, da outra a provocação estimulante. “- Madu, venha ver uma coisa...” disse Álvaro, com Tereza ao lado do porta-malas do carro, antes de uma festa. “- Um boneco!” surpreendeu-se Madu. Tereza riu, linda e só. O relógio marcava 1970; pode ser esta uma versão do nascimento do Giramundo. Era para ser uma princesa, mas de tão feia acabou transformada num soldado que viveu muito e bem.

Conta-se que, na virada dos anos 60, o que Álvaro, já professor da Escola de Belas Artes da UFMG, queria mesmo fazer era cinema de animação. Mas câmeras eram difíceis de encontrar e operar, e filmes eram caros e inacessíveis. Então, a saída era fazer bonecos “de verdade” e animá-los em forma de teatro. Afinal de contas, isto não era novidade para a família Apocalypse, pois sua mãe, professora em Ouro Fino, ensinou o gosto aos filhos e alunos, e para artistas experientes, como eram os três, modelar e pintar bonecos seria como brincadeira.

Enquanto ninguém suspeitava de nada disso, o Giramundo existia em Lagoa Santa, pequena cidade distante de Belo Horizonte o suficiente para ser um exemplar de um modo mineiro autêntico, protegido e preservado da contaminação das grandes cidades por um cinturão de matos e desinteresse. Numa casa quase-chácara e numa oficina quase-que-nem-isso, os bonecos eram produzidos e se

misturavam a um bando de crianças travessas e peladas, filhos e sobrinhos da família, primeiro público do que viriam a ser um dos maiores grupos de Teatro de Bonecos do Brasil.

Mas, a curiosidade sobre esta farra cresceu e todos queriam ver os bonecos e assistir à brincadeira. À convite de Júlio Varela, produtor do Festival de Inverno da UFMG, o Giramundo iniciou a produção de uma montagem teatral propriamente dita. *A Bela Adormecida* nasceu assim, fazendo e brincando. Parece que eram tempos de rir, pois o texto do espetáculo é cheio de um espírito jovial, com o entusiasmo e inexperiência gravados nas vozes dos criadores do Giramundo e de seus amigos.

Nada mais que cabeças espetadas em cabos de vassoura. Assim eram os primeiros bonecos do Giramundo, máscaras de papel copiadas a partir de modelagem em argila e pintadas como quadros. Braços e mãos pendentes sem controle, puro couro e varetas. Figurinos simples, verdadeiras saias, cuidadosamente costuradas, e só. Mas, desde já, a marca que faria do Giramundo um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte.

Até hoje, depositados no Museu Giramundo⁵⁹, estes bonecos fascinam. Como estandartes perplexos, simples e evocativos, mudos, mas plenos de sentido e significado, nos remetem a um tempo mítico, onde nada existia. Exemplos da ação como virtude, da vontade e da coragem de fazer, cristalizações de um gesto despreocupado, espontâneo e feliz. As conseqüências ninguém poderia imaginar, mas já estavam lá, inscritas na geometria das formas cubistas de Álvaro Apocalypse e no lirismo cromático de Tereza Veloso. O Giramundo estreou dia 5 de maio de 1971, no teatro Marília, em Belo Horizonte, rapidamente chamando a atenção do público e da imprensa como a grande novidade da temporada. Nada mais seria como antes: o destino já puxava os fios.

⁵⁹O Museu do Giramundo, situado na Rua Varginha, 225 em Belo Horizonte, está aberto à visitação de terças às sextas-feiras.

Nesta fase em que, como arqueólogos, poderíamos chamar de “período Lagoa Santa” (1971-1976), o Giramundo produziu seis montagens: *A Bela Adormecida* (1971), *Aventuras no Reino Negro* (1972), *Saci Pererê* (1973), *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *A Bela Adormecida* (remontagem com novos bonecos - 1976) e *El Retablo de Maese Pedro* (1976). Do ponto de vista das condições de produção dos espetáculos, esta época se caracterizou pela oficina em Lagoa Santa, pelo grupo composto por três pessoas (Álvaro, Tereza e Madu), pela aproximação de novos e importantes colaboradores (principalmente Júlio Espíndola, Sandra Bianchi, Ivana Andrés, Felício Alves) e pelo financiamento das montagens com recursos próprios. Três outras características, que se tornariam influentes em fases seguintes do grupo, se salientam neste momento: a produção e adaptação de textos por Álvaro Apocalypse, a ênfase na cultura popular como fonte temática e o uso de trilha sonora gravada.

Um espetáculo deste período, mas já produzido no ambiente dos Festivais de Inverno da UFMG, tem especial importância: *El Retablo de Maese Pedro*. A montagem marca mudanças profundas no Giramundo, lançando as bases para o desenvolvimento do grupo nas décadas de 80 e 90. *El Retablo* foi o resultado de um convite do Maestro Sergio Magnani, tendo em vista a criação de espetáculo comemorativo ao centenário de nascimento do compositor espanhol Manuel de Falla. A peça musical, uma ópera, se baseava em capítulos do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que tratavam do contato do cavaleiro andante com um teatro de bonecos de beira de estrada. Para construir este teatro, o Giramundo foi convidado. Álvaro Apocalypse sugeriu uma transformação completa na idéia da montagem, propondo a criação não apenas dos bonecos citados, mas a transformação de todos os personagens (cantores) em bonecos em tamanho natural, baseados no bunraku japonês. Ao unir alta qualidade técnica de construção e manipulação ao formato da ópera, com orquestra e solistas ao vivo, o Giramundo ampliou, em um salto só, os parâmetros do Teatro de Bonecos que se fazia no Brasil em meados dos anos 70. A montagem, um exercício despretensioso em

um Festival de Inverno, ganhou repercussão nacional. Ao se apresentar no Rio de Janeiro, mereceu os precisos comentários do crítico Yan Michalsky

“Na roupagem que o grupo lhe deu, a pequena ópera de Manuel de Falla é antes de mais nada obra de artistas plásticos, adotando como ponto de partida uma imagem realista da figura humana, mas submetendo-a a uma estilização intensamente expressiva e poética e chegou-se a um resultado fascinante em termos de criação visual: a cor, a forma, a expressão facial, a valorização através da luz e do movimento juntam-se harmonicamente para fazer surgir em cena uma emoção estética em estado puro. Por outro lado, a qualidade técnica da movimentação chega a ser impressionante. Os bonecos são dotados de uma agilidade e de uma capacidade de executar com naturalidade e precisão movimentos complexos que lhes conferem um poder de convicção profundamente humano.”

O surpreendente resultado da montagem, aliado ao fato do Giramundo ser formado por professores da UFMG, fez com que a Universidade convidasse o grupo a instalar sua oficina em espaço anexo à Escola de Belas Artes. Este fato abriu uma nova fase da história do Giramundo, o “período universitário” (1976 - 1999). Neste intervalo, o Giramundo criou seus grandes clássicos, e Álvaro Apocalypse encontrou condições ideais para uma longa e ininterrupta rotina de criação: uma pequena oficina com funcionamento e manutenção garantidos pela Universidade, um fluxo abundante de alunos que, em trabalho voluntário como aprendizes, forneceram mão-de-obra para a construção de espetáculos, o apoio permanente de integrantes das famílias Veloso (Tereza) e Apocalypse (Álvaro) e a proximidade com o local de trabalho do trio fundador e de seus principais colaboradores - a Escola de Belas Artes, onde todos eram professores. Para completar, a UFMG integrou o Giramundo no Festival de Inverno da

Universidade, fornecendo recursos e apoio institucional para a montagem de vários espetáculos do grupo.

A somatória destas condições, unida à maturidade artística dos diretores do Giramundo, gerou uma seqüência notável de espetáculos de alto nível: *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *Cobra Norato* (1979), *As Relações Naturais* (1983), *Auto das Pastorinhas* (1984) e *O Guarani* (1986). Nestes dez anos, o Giramundo consolidou sua linguagem e desenvolveu a metodologia de trabalho que influenciaria toda sua produção posterior.

Cobra Norato pode ser considerado o ponto alto da produção do Giramundo e de Álvaro Apocalypse. Também um dos mais importantes momentos do Teatro de Bonecos brasileiro. O espetáculo apresenta uma rara união, em nível de excelência, de vários componentes de um espetáculo, como o texto base (a poesia do modernista Raul Bopp em formato integral), os bonecos (uma mistura poderosamente expressiva entre técnicas de construção e manipulação tradicionais e formas escultóricas populares), a música (do maestro Lindembergue Cardoso), os atores (uma geração excepcional de intérpretes mineiros) e a iluminação (de meticulosidade sem paralelo no Teatro de Bonecos brasileiro da época). *Cobra Norato* foi uma unanimidade de público e crítica, recolhendo prêmios, representando o Brasil no exterior em várias excursões e tornando-se um clássico. Sua principal virtude: a ampliação dos limites e mudança dos parâmetros do Teatro de Bonecos brasileiro por meio de uma equilibrada e sensível mescla entre qualidade técnica e elementos tradicionais e populares da cultura do Brasil.

As Relações Naturais, do polêmico dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, foi o espetáculo seguinte do Giramundo. Mantendo o interesse por temas e autores brasileiros, a montagem marcou definitivamente o caminho do grupo em direção ao Teatro de Bonecos para adultos. A concepção dos bonecos expunha o interesse de Álvaro Apocalypse pela distorção da figura humana, a violência e deformação moral dos personagens do texto eram correspondidas pela forma grotesca e retorcida dos bonecos, mesmo procedimento realizado,

paralelamente, em sua pintura. *As Relações Naturais* foi recebido com entusiasmo pela crítica e com reserva pelo público, surpreendido e confuso por um espetáculo áspero, moralmente controverso, com bonecos monstruosos e narrativa não-linear. Estava aberto o campo experimental do Giramundo, descompromissado com resultados plásticos convencionais. Este gosto por perscrutar aliado à reflexão sobre a cultura brasileira, definiria a trajetória das montagens de Álvaro Apocalypse.

A fúria e o impacto de *As Relações Naturais* foram sucedidos de modo contrastante, em 1984, pelo *Auto das Pastorinhas*, um espetáculo delicado, de beleza sintética, quase um bailado, baseado na forma dos autos portugueses da natividade (representações teatrais, com danças e cantos, realizadas para comemorar o Natal). Mais uma vez, o Giramundo recorria à pesquisa da cultura popular para a criação da trilha musical, textos, figurinos e personagens, gerando outro tipo de espetáculo - a “montagem-documento”, assim caracterizada pela fidelidade a certo fenômeno cultural, histórico ou antropológico. Esta perspectiva seria utilizada novamente em *Tiradentes, uma História de Títeres e Marionetes* (1992) e *Os Orixás* (2001), última montagem de Álvaro Apocalypse.

Cobra Norato, As Relações Naturais e Auto das Pastorinhas formaram estáveis princípios metodológicos e de estilo. Estabeleceram um alto nível técnico que era sempre recuperado como referência, principalmente para os novatos. Nestes espetáculos, Álvaro Apocalypse aprofundou seu interesse sobre a cultura do Brasil, provocou a miscigenação de formas de construção de bonecos originárias da Europa e Ásia com formas do artesanato popular brasileiro, aprofundou a relação do Giramundo com a música, em sua parceria com Lindemberg Cardoso, e experimentou uma ampla gama de formas e materiais na concepção dos bonecos.

No espetáculo seguinte, *O Guarani* (1986), o Giramundo retorna à ópera, desta vez brasileira, apresentando uma adaptação que realçava, por trás do contexto indigenista de José de Alencar, o choque cultural catastrófico desencadeado pelo processo de

colonização das Américas. Álvaro Apocalypse organizou a montagem das cenas, a cenografia e a iluminação como um pintor, deliberadamente buscando a composição, cor e luz de uma pintura neoclássica. Este intercâmbio entre o Teatro de Bonecos e correntes das artes plásticas tornou-se novo eixo de pesquisa do Giramundo, um verdadeiro modo de trabalho, que seria aplicado a várias montagens, produzindo o que poderíamos chamar de “espetáculos estilizados”.

A década de 80 foi encerrada pelo espetáculo *Giz* (1990). Álvaro Apocalypse abandonou o suporte do texto literário, retomou a figura grotesca (como em *As Relações Naturais*) e extinguiu a cor, tornando os elementos do espetáculo completamente brancos. Influiu as formas dos bonecos através do uso, pela primeira vez e a contragosto, da espuma como material construtivo e colocou o marionetista em ação como ator, contracenando explicitamente com o boneco. Foram necessários vinte anos para Álvaro aceitar a possibilidade do ator-marionetista, e não sem ressalvas. Este espetáculo definiu outra categoria de montagem no Giramundo, uma espécie de “experiência plástica dramática”, em oposição à linha de trabalho majoritária, submissa à literatura e ao texto. Esta visão transformaria o processo de montagem num procedimento análogo ao da pesquisa científica, onde certas proposições ou hipóteses seriam escolhidas, controladas e aplicadas, produzindo o resultado final, fosse qual que se constituiria no espetáculo. Esta linha de pesquisa não teve continuidade.

Fim dos anos 80, fim dos áureos tempos. O passado transformou-se em quimera, uma sombra intangível desfocada diante de um presente duro e turbulento. Nos anos 90, o Giramundo produziu 12 novas montagens, instalando um ritmo de trabalho acelerado e desgastante. Neste período, surgem as leis de incentivo à cultura e inicia-se o lento processo de profissionalização dos integrantes do grupo, com a supressão do trabalho amador e o pagamento de cachês. Cresce a participação de integrantes não ligados à família Apocalypse no Giramundo, o que redundou em vários e sérios conflitos internos. O grupo se reformulou numa mutação contínua, crescendo e se

desdobrando em novos setores como os de produção, administração e planejamento de projetos. O aumento do ritmo da atividade de natureza comercial (espetáculos, turnês, exposições) provocou os primeiros choques com a UFMG, tanto ideológicos quanto operacionais, ao opor finalidades mercantis e necessidades práticas de produção de eventos aos ideais e burocracia universitária.

O Giramundo sofria dores do crescimento. Não existiam fórmulas, e mudanças geravam mais mudanças. Conviviam no grupo forças contraditórias, impulsos antagônicos. Por um lado, a necessidade de ampliar e acelerar para sobreviver, por outro, o desejo nostálgico de que tudo fosse como antes. Estas forças eram equilibradas, o que tornou o embate duríssimo e doloroso; os mais jovens cheios da força e obstinação, os mais velhos ainda portadores de poderes e vigor. Quedas de braço, jogos, estilhaços, cortes profundos, fragmentação e medo. Tudo isto misturado à euforia e alegria de momentos fantásticos, a memoráveis comemorações, viagens e estréias, ao cansaço e esgotamento de noites em claro construindo bonecos de madeira. Legiões desistiram, foram cuidar da vida e criar família, abandonando o barco.

Esta década de mudanças também assistiu à diversificação do formato e temática das montagens, e ao retorno ao teatro infantil, presenciando uma produção irregular, alternada por bons e maus momentos, com montagens de sucesso como *Pedro e o Lobo* (1993), *Carnaval dos Animais* (1996) e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1999) e outras de qualidade duvidosa e sem continuidade de carreira, como o *Diário de um Tímido Forasteiro* (1990), *Le Journal* (1992), *Cortejo Brasileiro* (1993), *Antologia Mamaluca* (1994), *Ubu Rei* (1995) e *O Diário* (1997). A sequência de espetáculos baseados em óperas foi ampliada com a produção de *A Flauta Mágica* (1991) e *A Redenção pelo Sonho* (1998). O grupo diminuiu a ênfase na interpretação da cultura brasileira, montando apenas um espetáculo nesta linha, *Tiradentes, Uma História de Títeres e Marionetes* (1992). Em 1996, Madu abandona o trabalho no Giramundo, desfazendo o trio de fundadores. Neste período, Álvaro Apocalypse concentra

totalmente a criação - da adaptação de textos, concepção de bonecos, figurino, cenografia e iluminação, até o projeto gráfico, direção de atores e direção de cena - configurando um processo de trabalho praticamente sem colaboradores.

O final dos anos 90 é marcado pelo rompimento do convênio entre Giramundo e UFMG. Subitamente, em 1999, o grupo foi comunicado da necessidade de utilização, por parte da Universidade, do espaço que ocupara por 23 anos. A saída foi tensa e traumática, desgastante e decepcionante, principalmente para Álvaro Apocalypse que, como um dos fundadores da Escola de Belas Artes, sentiu-se injustiçado e ofendido. O grupo passa a lidar com graves problemas, como a acomodação do enorme acervo de bonecos e a falta de infraestrutura para manutenção de suas atividades normais. De repente, o Giramundo perdeu o chão: três caminhões abarrotados de bonecos sem lugar para onde ir. O acervo foi acolhido por caridade de pessoas do meio artístico que acompanharam as notícias nos telejornais. O primeiro abrigo foi, ironicamente, o subsolo de um teatro, um vão abaixo da platéia, que assistia aos espetáculos sem suspeitar do mar de bonecos sob seus pés.

Os bonecos eram tratados como bois ou como ovos de formigas que perderam a casa, nervosamente carregados para cima e para baixo. O importante era não perdê-los de vista. As coleções se misturaram, a pintura foi danificada, o figurino amarrotou e sujou. Numa faina surreal, os despojos foram classificados em caixas de mãozinhas, outras de cabeças, peças de cenografia e cacos “misteriosos” que ninguém sabia o que e de quem eram. Às vezes, grandes “pilhas” se formavam, e era comovente ver o monte de olhinhos mudos e vazios, como mortos, esperando a vez de se juntar à sua família novamente. Como num hospital de campanha, cuidávamos de bonecos esquartejados, recompondo suas partes. A memória da equipe mais antiga, conhecia tudo, cada chapéu, lenço, adereço e, como num quebra-cabeça, colocou tudo de volta ao seu lugar. O Giramundo foi remontado, costurado, lavado, pintado e organizado. Nada foi perdido. Apenas um vovôzinho italiano do

“Auto das Pastorinhas” desapareceu e, hoje, habita o céu dos bonecos.

A ruptura abrupta de 1999 abriu a terceira fase da história do Giramundo: o “período institucional”, caracterizado pela montagem do triângulo “museu-teatro-escola”. No início, dos anos 2000, o grupo foi literalmente salvo por pequenos contratos comerciais, venda de espetáculos e exposições e pelo surgimento de alguns projetos especiais, como o “Minitatro Ecológico” (2001), a “Oficina de Construção Artesanal” (2002) e o “Teatro Móvel Giramundo” (2002). O imóvel adquirido pelos fundadores, ainda na década de 80, para ser o teatro do grupo, foi recuperado e lá se instalou o Museu Giramundo, em 2001. O pequeno Teatro Giramundo chegou a ser aberto em 2000, na ilusão de que criaria condições de sustentabilidade. Não criou e quase matou a equipe de tanto trabalhar. Eram dias, noites e fins de semana de trabalho sem fim, como um pesadelo. Em 2004, a Escola Giramundo iniciou sua atividade regular através da “Oficina Teatro de Bonecos”, trabalhando com jovens da favela Pedreira Prado Lopes, de Belo Horizonte. Abriam-se horizontes.

Depois de idas e vindas, construções e desconstruções de espaços, modificações constantes nas equipes, implantação do Programa de Restauração de Espetáculos, aumento do ritmo de apresentações, criação de uma linha de produtos e uma infinidade de projetos, o grupo afastou o risco de dissolução e de dispersão do acervo. A saída da UFMG e os primeiros anos da virada do milênio completaram a transição do comando administrativo do Giramundo para uma nova diretoria, um quarteto formado por filhas e assistentes mais dedicados de Álvaro Apocalypse. Instalou-se a novidade: pela primeira vez o grupo dividiu sua direção em duas, uma de natureza administrativa e, outra, artística. Este fato foi fundamental para a sobrevivência do Giramundo, diante dos fatos vitoriosos.

Em 2003, desaparece Álvaro Apocalypse, em meio à montagem de *Pinocchio*, deixando grandes dúvidas no ar e o destino do grupo nas mãos da nova diretoria. O Giramundo sobreviveria à ausência de seu criador? Viveu. *Pinocchio* foi refeito, os projetos e contratos

em andamento foram finalizados, os integrantes do grupo foram mantidos e os imóveis da nova sede administrativa, da oficina e do museu do grupo foram adquiridos. Finalmente, uma casa própria que eliminava a dependência essencial. O grupo passou a investir em infra-estrutura, perseguindo a idéia de “centro cultural”, com funções de referência e formação. A série “Miniteatro Ecológico” se ampliou, assim como o Programa de Restauração de Espetáculos. O grupo diversificou suas atividades em direção ao vídeo, TV e animação stop-motion, criando setor específico para a experimentação destas mídias em 2006. A biblioteca do grupo cresceu e vários programas de restauração de acervo foram levados adiante pelo Museu Giramundo. O “Arquivo Apocalypse” surgiu para abrigar e cuidar do acervo pessoal de Álvaro e Tereza. A loja “Girabrinque” foi reorganizada como escritório de licenciamentos e desenvolvimento de produtos. A Escola Giramundo aprovou a realização de sua primeira oficina gratuita e aberta ao público. As engrenagens continuaram em seus ritmos e o Giramundo ganhou movimento próprio.

Até parece que este longo fluxo, lento e cíclico, este mosaico caleidoscópico pleno de reflexos, foi impulsionado por forças circulares evocadas pelo nome Giramundo. E há mesmo momentos em que sentimos, atônitos, estas forças, verdadeira vertigem a nos arrebatam com violência e velocidade. O Giramundo é parente dos redemoinhos, dos turbilhões, dos sorvedouros e correntezas. Uma laboriosa obra coletiva, uma corrida de obstáculos (ou de revezamento), um improviso demorado, um castelo de areia gigante, ao mesmo tempo fantástico e frágil. Um cupinzeiro, como definido pelo arquiteto Flávio Carsalade, massa dura e opaca por fora, que esconde no interior multidão cega a colar pedaços e a transformar ininterruptamente. Profusão ilusória que esconde ordem. Como avaliar esta ordem? Qual sua natureza? Quais suas características? E, por fim, como foi ela capaz de criar e manter vivo este ser?

Um primeiro ponto é que o Giramundo é exceção e não regra. Raros são os grupos com vidas longas, além da conta. Mais raros

aqueles com produção tão numerosa e menos freqüente, ainda aqueles que sobrevivem a seus criadores sem o retiro certo no esquecimento, nas coleções dos museus ou no maneirismo insípido de repertórios extemporâneos. Algumas explicações para esta longevidade e produtividade podem ser propostas: uma seria o apoio institucional da Universidade Federal de Minas Gerais, que por duas décadas acolheu a oficina do Giramundo e, se não ofereceu condições ideais, com certeza garantiu aquelas fundamentais, principalmente espaço, estabilidade, maquinário e certo financiamento para montagens durante os Festivais de Inverno.

Outro ponto de apoio importante ao trabalho do Giramundo foi a estrutura familiar que, distante de regras de natureza empresarial e baseada em hierarquia fundada em princípios emotivos e laços afetivos, formou a “cola” que uniu firmemente partes frágeis e sensíveis, impedindo fragmentação e formando conjunto sólido e resistente. Não por acaso, ao redor do mundo e em tempos diversos, a família foi a estrutura elementar de grupos de artistas e artesãos do boneco, teatro ou não.

Mas, o mais importante aglutinador foi a figura carismática de Álvaro Apocalypse, que atraiu e formou gerações de bonequeiros, ensinando, de modo exemplar mais que ordenado e regular, procedimentos e condutas fundamentais para o ofício. É fato que, apesar de professor de carreira, Álvaro, ao contrário do que muitos imaginam, não tinha grande paciência para ensinar, de modo metódico e planejado, tanto os integrantes do Giramundo quanto seus aprendizes ocasionais. Isto quer dizer que não havia transmissão de conhecimentos? Ao contrário, aprendizado era a tônica da prática do Giramundo e a verdadeira fonte de atração de alunos, voluntários e estagiários. Este legado era transmitido de modo não-convencional e, até mesmo, contradizendo processos educativos formais que vigoram hoje. Por trás da irregularidade, da inconstância, da falta de procedimentos didáticos usuais, instalou-se uma situação tensa de absoluta atenção ao trabalho do mestre. Não como professor, mas como artista e artesão em sua prática natural. O que todos observavam

não eram aulas e, sim, a própria prática. Nem tudo era exibido, era preciso ser atento, olhar nas gretas, surpreender, tocar e concluir. Um processo muito ativo por parte do aluno, muito participativo, muito eficiente, mas pouco afeito à sistematização. O conhecimento só seria entregue se arrancado.

O outro modo de ensinar, quase que concessão, era a análise do trabalho do aprendiz que executava um trabalho prático ligado ao espetáculo - a construção de uma estrutura, a modelagem de um torso, a pintura ou acabamento de uma cabeça. Neste caso, Álvaro Apocalypse explicava o processo, até calmamente, mas parecia que assim fazia para garantir que tudo saísse como planejado, como concebido previamente, como imaginado através do desenho. Uma verdadeira troca. Nestes escambos, todos os integrantes do Giramundo se meteram. Alguns eram preferidos para as trocas, exatamente porque tinham algo mais a oferecer. O professor era atento e aceitava receber em desempenho, quanto mais longe melhor, quanto mais veloz melhor, o limite era o limite de cada um e a felicidade em seu rosto pela superação de barreiras era proporcional ao seu desdém e desinteresse em relação aos resultados medíocres. A escola informal Giramundo não era politicamente correta, era meritocrática, aos habilidosos e talentosos os melhores projetos, aos bem intencionados a construção de mãozinhas, no máximo.

Ainda concentradas as explicações em Álvaro Apocalypse, notamos que algumas de suas características pessoais foram decisivas e responsáveis por criar estabilidade, mesmo que num ambiente criativo de mudança constante. Seu poder de comando garantiu que o grupo não enfrentasse conflitos de liderança. Álvaro assumiu sem equívocos a função de Diretor do Giramundo, chamando para si a responsabilidade por todas as decisões relativas à condução do grupo. Sua palavra era a final. Esta autoridade se originou no envolvimento incondicional em todas as atividades do Giramundo, não apenas as criativas, sobretudo estas. Sua força e qualidades artísticas provocaram uma submissão natural de todos os integrantes a seu comando, e garantiram ao trabalho do dia-a-dia, não apenas

uma estabilidade de funcionamento, baseada numa estrutura hierárquica estável, mas uma coerência estilística.

Esta unidade de estilo foi conseqüência do caráter centralizador de Álvaro Apocalypse. De fato, desde o início do Giramundo, ele se ocupou de modo crescente de toda a cadeia de processos das montagens, da concepção à encenação. A impressão existente entre as equipes era que, se pudesse, ele executaria pessoalmente todas as funções, mas, como isto não era possível, se resignava e permitia que outras pessoas realizassem o que imaginava.

O aperfeiçoamento da linguagem de projeto técnico para a construção de marionetes pode ser visto como um reflexo deste desejo de controle e precisão. Na década de 70, quando o Giramundo era composto exclusivamente por artistas plásticos experientes, os projetos dos bonecos eram simples e incompletos desenhos, mais preocupados em indicar traços fisionômicos e descrever figurinos do que volumes precisos e mecanismos e estruturas de construção. À medida que, nos anos 80 e 90, estes artistas foram substituídos por familiares e aprendizes, com pouca ou nenhuma experiência no trabalho plástico exigido pelo Giramundo, Álvaro passou a ter problemas práticos que o perturbavam profundamente: a falta de correspondência entre o imaginado e o realizado. Além disto, alguns bonecos não apresentavam o desempenho de movimento ideal, por problemas de construção da estrutura que nunca puderam ser consertados, transformando-se em monumentos dedicados às falhas humanas de processo.

Assim, Álvaro Apocalypse passou a criar projetos técnicos cada vez mais elaborados e minuciosamente detalhados, trazendo referências completas como vistas e cortes. Sua intenção era orientar completamente o construtor, restringindo suas intervenções pessoais e conseqüentes erros. Isto consumiu um tempo enorme de seu trabalho, obrigando-o a passar longos períodos na prancheta, desenhando e projetando, acompanhado apenas do papel, lápis, régua, esquadro e compasso, sem nenhum auxílio de recursos tecnológicos. Como resultado deste aprendizado autodidata, Álvaro

Apocalypse desenvolveu um método de planejamento e projeto, conhecido por todos no Giramundo, e utilizado até hoje. Este processo de criação vai além do campo dos bonecos, e é um de seus mais importantes legados, por sua clareza, simplicidade e eficiência, e por ter sido responsável por ampliar, em muito, o pensamento mecânico e plástico no Giramundo.

O alto nível técnico do trabalho de Álvaro Apocalypse funcionou como um parâmetro de conduta e comportamento interno do Giramundo. Sua notável concentração e rotina inabalável tornaram-se características que os mais jovens admiravam e perseguiram. Seu costume de fazer anotações e comentários em forma de diário foi adotado por alguns integrantes do grupo, e o uso inseparável de cadernos de estudos como principal ferramenta de análise e criação fez escola no Giramundo, incorporado pelos novos diretores artísticos. Destes hábitos, uma lição valiosa: o poder da idéia experimentada pelo lápis e papel. Uma verdadeira apologia da força do pensamento e da simplicidade dos meios.

O uso intensivo do desenho foi um dos principais fatores para a explicação da coerência, consistência e produtividade do Giramundo. A longa prática do desenho com lápis duro marcou decisivamente o pensamento gráfico de Álvaro Apocalypse, aproximando-o da linguagem da gravura, seus fortes contrastes, suas linhas definidas e precisas, seu gesto decidido e incisivo. Assim, o desenho foi aplicado ao Giramundo, adquirindo funções instrumentais importantes, como a previsão da forma e volumetria, de mecanismos e estruturas internas, do ensaio da distorção e proporção, organizando conjuntos, cores e composições, ou seja, assumindo funções complexas hoje executadas por meios eletrônicos. Exímio e experiente desenhista, amante da linha pura e influenciado pelo aprendizado junto a outro grande mestre, Alberto da Veiga Guignard, Álvaro Apocalypse se expressou com maestria compondo uma obra gráfica sem paralelo dedicada ao Teatro de Bonecos.

Além do desenho como instrumento de pesquisa e experimentação, outro uso se tornou padrão arraigado: o do desenho

como meio de comunicação. Todos no Giramundo se acostumaram a conversar por desenhos. Explicações gestuais ou faladas eram pouco convincentes e produtivas diante da eficiência do “diálogo desenhado”. Era costume ter sempre ao alcance da mão um lápis ou caneta: Álvaro não vivia sem eles. O suporte pouco importava, qualquer lugar que aceitasse as linhas servia e, não raro, como crianças entretidas com bastões coloridos, a equipe, no calor das discussões, desenhava em suportes incomuns, no que aparecesse pela frente. Estas “discussões gráficas” foram fundamentais para o desenvolvimento criativo dos construtores, provocando o aperfeiçoamento do pensamento espacial, do raciocínio mecânico de causas e efeitos, da visão em perspectiva. No Giramundo, desmistificava-se a idéia de um “bom desenho”, no sentido acadêmico do termo, legitimando-se todas as representações que expressassem ou representassem problemas e soluções concretos. A exploração deste potencial especulativo e comunicativo do desenho é um dos principais definidores do processo criativo do Giramundo.

Todas estas características e peculiaridades podem formar uma imagem de um grupo hiperativo, moderno, erudito e em lida com temas contemporâneos. Pode ser para os dois primeiros adjetivos, mas não necessariamente para os últimos. Por incrível e estranho que possa parecer, ao analisarmos a longa produção de Álvaro Apocalpse, é mais justificável associá-lo ao campo da arte popular do que da erudita ou experimental propriamente dita (entendida como ensaios de linguagem contemporânea). Esta afirmação encontra fundamentação em algumas preferências e aversões, muitas vezes contraditórias, que condicionaram esteticamente as montagens do Giramundo.

No caso da música, por exemplo, é evidente uma predileção por um registro “harmônico”, com melodias definidas e sem os elementos ruidosos da música contemporânea. Este fato é reforçado pela escolha de clássicos, nos domínios da ópera, e de músicos com variados perfis, mas encaixados em certos limites. A exceção - o trabalho com o grupo O Grivo, ligado à linha de John Cage, em *Le*

Journal - reforça a tese, pois o resultado foi repudiado como uma experiência a ser evitada no futuro. E assim foram até o “Minitatro Ecológico” e *Pinocchio*, primeiros espetáculos realizados sem a direção de Álvaro Apocalypse.

Em relação ao texto, à referência literária, ocorre situação semelhante. Em primeiro lugar, o Giramundo raramente escapou do círculo da literatura, não realizando nenhuma experiência totalmente embalada pela ausência da palavra falada de origem escrita. Além disto, as fontes, sejam textos de Álvaro Apocalypse ou adaptações de clássicos, avançaram, em seu máximo, até o movimento modernista brasileiro, com o poema de Raul Bopp. A excessão é outro poema, *Antologia Mamaluca* de Sebastião Nunes, aplicado ao espetáculo homônimo e escolhido, mais por seu caráter satírico e iconoclasta que por seu potencial de ruptura da relação, em muitos casos ilustrativa, entre palavra e cena utilizada usualmente no Giramundo.

No campo temático, percebido através de elementos materiais como bonecos, cenografia, figurino, e extendido de modo abrangente até a música e o texto, percebemos forte influência de elementos da cultura brasileira. Esta predominância faz sentido para a obra de Álvaro Apocalypse como um todo, tanto no que toca ao Giramundo quanto a seu trabalho pessoal como artista plástico, aproximando ambos de referências da cultura popular, seus personagens, festas, mitos, lendas, objetos e estilos. A interpretação plástica e dramática da cultura popular se transformou, ela própria, uma tradição no Giramundo, transmitida regularmente, revivida em processos repetidos, defendida de mudanças abruptas e admirada quando estável, ou seja, padronizada em um estilo. Neste sentido, o Giramundo se tornou um grupo tradicional, portador de costumes e elementos próprios transmitidos e reproduzidos regular e habitualmente pela sucessão de gerações. A inovação, neste contexto, surge circunscrita aos limites estéticos válidos do “estilo Giramundo”. Esta característica, agora colocada à prova, na fase posterior a Álvaro Apocalypse, foi grande responsável pela coerência estética e coesão

funcional do Giramundo, ao criar estruturas e sistemas de trabalho e relacionamento que sobrevivem até hoje.

A persistência destes modos, a regularidade destes processos e a estabilidade da fonte tradicional (seja popular ou erudita), como base para as montagens do Giramundo, além de consequência de escolhas temáticas, criou raiz no cotidiano do grupo, fincada em seu coração, o espaço da oficina. Talvez isto tenha ocorrido porque Álvaro Apocalypse estruturou um cotidiano prático muito próximo daquele dos ateliês de ofícios, marcado pela transmissão informal de conhecimentos, pelo uso do exemplo como recurso didático, pelo aspecto progressivo do aprendizado, pela ênfase no trabalho manual e pela generalização, em oposição à especialização funcional. Este cotidiano conservador, baseado em costumes, permitiu o estabelecimento de procedimentos que chamamos tradicionais. Neste ponto, emerge contradição interessante, apesar de baseado em processos, influências e organização tradicionais, o Giramundo promoveu um nítido campo de experiências, algumas delas de grande poder inovador, não apenas numa infinidade de resultados práticos mas, principalmente, no que se refere a metodologia. Invenção brotando da repetição, variação derivando da ordem, aperfeiçoamento desprendendo-se do hábito.

Por tudo dito, é preciso provocar outro tema, mais complexo e inconclusivo, apenas para indicar explicação para estes paradoxos, aparentes por entre as janelas do Giramundo. Este tema se refere à possível unidade entre os fundamentos dos imprevisíveis domínios da arte que, se externamente portam infinitas formas, internamente talvez possam ser reduzidas a princípios e parâmetros semelhantes. A tendência da multi e interdisciplinaridade da arte contemporânea (e não apenas da arte, mas de todos os campos do saber) parecem indicar este caminho generalizante, que recupera uma forma de unidade essencial do ser humano, rompida historicamente por progressivo e inexorável processo de especialização.

Ao final das contas, os bonecos nos servem a vários propósitos, dentre os quais perceber o espelho, o emaranhado e a fragilidade do

material. Se há teatro, entrevemos o jogo, a farsa tragicômica, principalmente se com eles comutamos de posição, até a indistinção. Somos eles e eles quem são? Enquanto isto, entretemo-nos encantados pelas luzes controladas por artefatos. O Giramundo é um pedaço ou um atalho; ou nada disto. Um dia haveremos de saber; ou não.

Referências

- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- MICHALSKI, Yan. *Caderno B*. Jornal do Brasil, 1979.