FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

FRONTEIRAS INVISÍVEIS E TERRITÓRIOS MOVEDIÇOS ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO E AS ARTES VISUAIS: A VOZ DO PINCEL DE ÁLVARO APOCALYPSE

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

FRONTEIRAS INVISÍVEIS E TERRITÓRIOS MOVEDIÇOS ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO E AS ARTES VISUAIS: A VOZ DO PINCEL DE ÁLVARO APOCALYPSE

Dissertação apresentada como requisito para à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Mestrado em Teatro, Linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador Prof. Dr. Valmor Beltrame

FLORIANÓPOLIS - SC
2009

FÁBIO HENRIQUE NUNES MEDEIROS

FRONTEIRAS INVISÍVEIS E TERRITÓRIOS MOVEDIÇOS ENTRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO E AS ARTES VISUAIS: A VOZ DO PINCEL DE ÁLVARO APOCALYPSE

Esta dissertação foi julgada aprovada com distinção para a obtenção do título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro, da universidade do Estado de Santa Catarina, em 17 de Dezembro de 2009.

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço
Coordenadora do PPGT

Apresentada à comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Dr. Valmor Beltrame - UDESC
Orientador

Profa. Dra. Ana Maria de Abreu Amaral - USP
Membro

Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Junior - UDESC
Membro

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT e a todos os professores, em especial ao Prof. Dr. Valmor Beltrame, Nini, pelo carinho, dedicação e paciência;

aos professores José Ronaldo Faleiro, Vera Collaço e Milton de Andrade, que só pelo carinho já contribuíram muito, principalmente na hora que pensamos nas burocracias institucionais e pensamos: O que estou fazendo aqui?;

ao Maurício Biscaia Veiga (pingo), pela dedicação, paciência, paciência, paciência, carinho e pelas horas e horas de disponibilidade;

à minha família, em especial minha mãe Cleide Nunes que, mesmo não entendendo o que tudo isso represente, canalizou muita força para realização e minha tia Cleride, que segurou as pontas lá para que eu mantivesse em equilíbrio aqui, dizendo: vai em frente!;

ao grupo Giramundo, nas pessoas de Rangel, Giuli, Weracy Trindade, Fabiano, Rogério, em especial a Marcos Malafaia, pelas informações e recepção;

à amiga Taiza Mara Rauen Moraes, pela força de formiga que move montanhas, pelo carinho, com quem me encontrei espiritualmente;

às queridas Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins) e Adriana Apocalypse por terem aberto as portas para a pesquisa com um jeitinho muito mineiro e carinhoso de ser;

à La Nube (Espacio Cultural pra chico y no Tan Chico - Buenos Aires - Argentina) por meio do senhor Pablo Luciano Medina, pela disposição de material;

ao Luciano Oliveira, amigo de pesquisa e moradia;

aos meus colegas de mestrado, pelo companheirismo, em especial: Déa (Andréia Paris), Vivi (Vivian), Marcelle, Eder e Laédio;

aos meus amigos/irmãos: Andréa Malena, Ana Rocha, Sandrinha, Sandro Sales, Giselli Lins, Irene, Marli Mendes e minhas mães postiças Cléa Presbítero e Mãe Ervi (Elvira Silveira Rocha);

a Célia Biscaia e João Celino Veiga, pelo carinho e força espiritual;

a Mila e Sandrinha, secretárias do PPGT e amigas, que ouviram e ouvem os desabafos dos alunos e sempre tentam soluções ou uma resposta aconchegante;

a todos que contribuíram direta e indiretamente: Cléber Barat, Claudiane Carvalho, Cema e Zé, Eliane Day, Mara Rocha, Fabio Caio, entre outros;

a todos os amigos e parentes que passaram por mim nesta etapa.

RESUMO

Partindo da premissa que o teatro de animação contemporâneo hibridiza-se com outras linguagens artísticas, torna-se necessário desvelar a co-existência de fronteiras nestas linguagens. A investigação aborda fundamentalmente as múltiplas relações e cruzamentos entre o teatro de animação contemporâneo e as artes plásticas/visuais, apoiando-se nos conceitos de hibridismo de Nestor Garcia Canclini e de polifonia de Mikhail Bakhtin. Esses conceitos foram utilizados para a análise da trajetória de Álvaro Apocalypse, artista plástico e diretor de teatro, fundador do grupo Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte - MG, especificamente na concepção de três montagens: *Cobra Norato, Giz* e *Pinocchio*. O Giramundo é um dos mais importantes grupos no panorama do teatro de animação brasileiro, e essas relações com as outras artes são fortemente perceptíveis ao longo de seu curso, evidenciando uma poética pautada na plasticidade da cena.

Palavras-chave: teatro de animação contemporâneo, hibridismo/polifonia, artes visuais, Álvaro Apocalypse.

ABSTRACT

Assuming that the contemporary puppet theater hybridize to other artistic forms, it is necessary to reveal the co-existence of borders in this language. The research covers mainly the multiple relationships and intersections between contemporary puppet theater and plastic/visual arts, relying on the concepts of hybridity by Nestor Garcia Canclini and polyphony by Mikhail Bakhtin. These concepts were used to analyze the path of Alvaro Apocalypse, plastic artist and theater director, founder of Giramundo Teatro de Bonecos, in Belo Horizonte - MG, specifically in the conception of three plays: *Cobra Norato*, *Giz* and *Pinocchio*. Giramundo is one of the most important groups in brazilian puppet theater panorama, and these relationships with other arts are strongly visible along its course, developing a poetic that highlight the plasticity in the scene.

Keywords: Contemporary puppet theater, hybridity/polyphony, visual arts, Álvaro Apocalypse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mulher nua numa cadeira vermelha - Pablo Picasso.....22
Figura 2 - Pintura a óleo, (s/t) - Álvaro Apocalypse.....22
Figuras 3 e 4 - Espetáculo *Pedro e o Lobo*.....32
Figura 5 - (s/t) - Álvaro Apocalypse.....69
Figura 6 - Desenho do espetáculo *Giz* - Álvaro Apocalypse.....69
Figura 7 - Foto do espetáculo *Giz* - Álvaro Apocalypse.....69
Figura 8 - Pintura a óleo, (s/t) - Álvaro Apocalypse.....70
Figura 9 - Pintura a óleo, (s/t) - Álvaro Apocalypse.....70
Figura 10 - Pintura a óleo, (s/t) - Álvaro Apocalypse.....70
Figuras 11, 12 e 13 - Estudos (desenhos) de Álvaro Apocalypse para o espetáculo *Giz*.....82
Figura 14 - *Story Board* do espetáculo *Cobra Norato*.....91
Figuras 15, 16, 17, 18 - Estudos e desenhos de bonecos do espetáculo *Cobra Norato*.....92
Figuras 19, 20, 21, 22 - Bonecos do espetáculo *Cobra Norato*.....99
Figuras 23, 24, 25 e 26 - Bonecos do espetáculo *Cobra Norato*.....100
Figuras 27, 28 e 29 - Bonecos do espetáculo *Os Orixás*.....103
Figura 30 - Estudo da sereia do espetáculo *Giz*.....106
Figura 31 - Foto do sereia do espetáculo *Giz*.....106
Figura 32 - Estudo da família do espetáculo *Giz*.....106
Figura 33 - Foto da família do espetáculo *Giz*.....106
Figura 34 - Foto dos Anjinhos do espetáculo *Giz*.....106
Figura 35 - Estudo dos Anjinhos do espetáculo *Giz*.....106
Figuras 36, 37 e 38 - Foto e estudo de personagem (bailarina) do espetáculo *Le Journal*.....107
Figuras 39 e 40 - Foto e estudo de personagem do espetáculo *Le Journal*.....107
Figuras 41 e 42 - Desenhos de Henk Boerwinckel.....111
Figuras 43 e 44 fotos de Gepeto com *Pinocchio* do espetáculo *Pinocchio*.....124
Figuras 45 e 46 - Fotogramas do Vídeo do espetáculo *Pinocchio*.....125
Figuras 47 e 48 - Fotogramas do vídeo do espetáculo *Pinocchio* 126
Figura 49 - Mulheres no Bar - Pintura a óleo- Di Cavalcante.....132
Figura 50 - Pintura a óleo de Álvaro Apocalypse 132
Figura 51 - Boneco do espetáculo *O Auto das Pastorinhas*.....132
Figura 52 - Boneco do espetáculo *O Auto das pastorinhas*.....132
Figuras 53 e 54 - Desenhos de estudos do Soldado do espetáculo *O Auto das pastorinhas*.....132
Figura 55 - Pintura a óleo de Álvaro Apocalypse.....132
Figura 56 - Guarani Peri - Boneco do espetáculo *O Guarani*.....132
Figuras 57, 58 e 59 - Boneco e desenhos do espetáculo *Cobra Norato*.....132
Figura 60 - A mulher que chora - Pintura de Pablo Picasso.....133
Figuras 61 e 62 - Óleo e gravura de Álvaro Apocalypse.....133
Figuras 63, 64 e 65 - Bonecos e desenhos do espetáculo *Le Journal*.....133
Figuras 66 e 67 - Boneco e projeto do espetáculo *O Diário*.....133

Figuras 68 e 69 - Espetáculo *Antologia Mamaluca*.....133
Figura 70 - Ceia Camponesa - Pintura a óleo de Álvaro.....134
Figura 71 - Candido Portinari 134
Figura 72 - Álvaro Apocalypse.....134
Figura 73 e 74 - Pinturas de Candido Portinari.....134
Figura 75 - Tereza Veloso e os bonecos de *El Retablo de Maese Pedro*.....134
Figuras 76 e 77 - Bonecos do espetáculo *As aventuras no Reino Negro*.....134
Figuras 78 e 79 - Bonecos do espetáculo *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*...135
Figura 80 - *Sun God Vase* de Niki de Saint-Phalle..... 135
Figura 81 - Bonecos do espetáculo *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*.....135
Figura 82 - Desenho de Mário Apocalypse..... 135
Figura 83 - Foto do espetáculo *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*.....135
Figura 84 - Boneco do espetáculo *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*.....135
Figuras 85, 86 e 87 - Fada do espetáculo *Pinocchio* 136
Figura 88 - Oratório da Mulher (1980 -82) - Farnese de Andrade.....136
Figura 89 - Oratório da Mulher (1973 - 83) - Farnese de Andrade.....136
Figura 90 - Tudo Continua Sempre (1974) - Farnese de Andrade.....136
Figura 91 - Foto do espetáculo *Pinocchio* - Fada e Pinocchio.....136
Figuras 92 e 93 - Farnese de Andrade 136
Figuras 94 e 95 - Cenografia e bonecos do espetáculo *Pinocchio*.....137
Figuras 96 e 97 - Bonecos do espetáculo *O auto das pastorinhas*.....137
Figura 98 - Freira - Boneco do espetáculo *O Guarani*.....137
Figura 99 - Menina com bandolim - Pablo-Picasso.....137
Figura 100 - Boneco do espetáculo *O Guarani*.....137
Figuras 102 e 102 - Bonecos do espetáculo *Cabra Norato*.....138
Figura 103 - Artesanato de Karajá.....138
Figura 104 - Ilustrações do espetáculo *Cobra Norato*.....138
Figura 105 - Boneco do espetáculo *Cobra Norato*.....138
Figura 106 - Artesanato de Indígena - Karajá.....138
Figura 107 - Bonecos do espetáculo *Cobra Norato*.....138
Figura 108 - Filha da Rainha Luíza - *Cobra Norato*.....138
Figura 109 - Cerâmica do Vale de Jequitinhonha.....138
Figuras 110 e 111 - Bonecos do espetáculo *Tiradentes*.....139
Figuras 112, 113, 114 e 115 - Bonecos Tiradentes, Tomás A. Gonzaga, Álvares Maciel e Marquês de Lavradio do espetáculo *Tiradentes*.....139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

1. CAPÍTULO - A VOZ DO PINCEL DE ÁLVARO APOCALYPSE: TRAJETÓRIA DE UM GEPETO BRASILEIRO E O CRUZAMENTO DE LINGUAGENS.....18

1.1 ANTECEDENTES: ENGATINHANDO NO CERNE DA QUESTÃO - *C'ERA UNA VOLTA*.....19
1.2 ANCORANDO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO - CRIAÇÃO DO GIRAMUNDO.....24
1.3 CONSTRUINDO O CALEIDOSCÓPIO GIRAMUNDO.....27
1.4 O ARTISTA QUE ELEGEU O TEATRO PARA EXPRESSAR SUA POESIA HÍBRIDA - PINTURA TEATRAL OU TEATRO PLÁSTICO?.....36
1.5 POLARIDADES ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: CONSERVANDO PARA PRESERVAR E ROMPENDO PARA EXPERIMENTAR.....40
1.6 O TEATRO COMO LINGUAGEM HÍBRIDA E POLIFÔNICA... POR EXCELÊNCIA - SE BAGUNÇAR FICA MAIS FÁCIL: O DIÁLOGO ENTRE CONCEITOS.....47
1.6.1 Linguagem X Teatro de animação.....47
1.6.2 Levantamentos conceituais: hibridismo e polifonia.....51
1.6.3 Imbricamento ou uma questão de nomenclatura: teatro plástico, teatro visual, plástica animada.....53
1.7 CRUZAMENTO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS, TEATRO DE ATORES E TEATRO DE ANIMAÇÃO - OS PILARES CRAVADOS NO SOLO DAS INCERTEZAS.....56
1.7.1 Da materialidade das plásticas à efemeridade do teatro e o inverso.....60

2 . CAPÍTULO - SEGUINDO O PÓ DE *GIZ* E O RASTRO DE *COBRA NORATO*...66

2.1 *GIZ*, PINTANDO UM TEATRO DE MARIONETES E TEATRALIZANDO ESCULTURAS PICTÓRICAS.....66
2.1.1 Linguagem não-verbal: por uma dramaturgia da forma e da cor.....73
2.1.2 A poesia está nos olhos de quem vê - pintando com os olhos do espectador com um grão de *Giz*.....*76*
2.2 COBRA NORATO - EM BUSCA DE BRASILIDADE, PROSEANDO COM A CULTURA POPULAR.....88
2.2.1 Antropofagia: só se “fala” muito se se tem o que dizer - Um artista de vanguarda.....94
2.3 A POÉTICA DO SOM, FORMA E MOVIMENTO: COISAS ENTRE CLAVES, LINHAS E ANIMA.....100
2.3.1 Procedimentos metodológicos de criação: onipresença do desenho.....104
2.3.2 Quarta dimensão? Ou apenas um teatro de animação? - Cinética.....112

3. CAPÍTULO - TUDO SE HERDA, INCLUSIVE OS SONHOS - GIRAMUNDO FÁBRICA DE LOUCOS E SONHOS.....115

3.1 *PINOCCHIO* - PRESENÇA VIVA DE ÁLVARO E INTERSECÇÃO COM OUTRAS ARTES.....118
3.1.1 A vida do boneco está na mão do bonequeiro e a vida do bonequeiro está no boneco.....127
3.2 CONEXÕES E DIÁLOGOS COM OUTROS ARTISTAS PLÁSTICOS - PAINEL SEMÂNTICO: POLIFONIA E HIBRIDISMO NA IMAGEM.....130
3.3 HÁ IMORTALIDADE NAS ARTES? A MEMÓRIA É EFÊMERA, ASSIM COMO O TEATRO - PERCEPÇÕES SOBRE UMA VISITA AO MUSEU GIRAMUNDO.....140

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....144

REFERÊNCIAS.....150

APÊNDICES.....155

ANEXOS: DVDS dos Espetáculos: Cobra Norato, Giz e Pinocchio

INTRODUÇÃO

"Em arte é difícil dizer-se algo tão bom como: nada dizer"
Ludwig Wittgenstein

"[o teatro de bonecos] é uma forma ideal pra quem desenha. O que o desenho tem? Tem a bidimensão, a cor, a luz, a sombra. Mas não mexe, não fala e não tem a tridimensão. E o teatro trouxe isso. Então por isso que eu digo que o que a gente fez foi movimentar o que desenhávamos. Musicar também. O teatro tornou-se pra nós um ambiente muito agradável. Era tudo o que a gente gostava. Tinha a palavra, pois somos de uma geração em que a palavra era importante. Somos uma geração criada com literatura. Então, todos nós escrevemos razoavelmente bem. Todos nós gostamos de música, da boa música. Tínhamos convivência com músicos e com atores. Então era só mexer a panela. Os ingredientes estavam à disposição."
"O boneco é o ator perfeito, pois ele é construído para o papel. Ele não tem o conflito da pessoa com o personagem. Ele é construído para aquilo." Madu[1]

Dois dedos de prosa para dizer "Num sei, só sei que foi assim[2]" ou para perguntar "Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?[3]" - dois grandes motes para se começar uma pesquisa em arte.

Já virou chavão dizer que "não fui eu quem escolhi a arte mas a arte que me escolheu". Não sei de quem são essas palavras, nem sei precisar a data, muito menos o autor, mas creio que logo cairá em domínio público, de tanto que são utilizadas. Carregada de sabedoria popular, essa é uma opinião com a qual compartilho.

Mosaicamente remontando, o meu primeiro contato com o teatro de animação foi, contraditoriamente, por meio do cinema, mas que me serviu como uma janela para entrar na atmosfera dessa linguagem. Foi ainda na infância. Os lapsos da memória não me deixam precisar, mas foi por volta de 1982, numa *Sessão da*

[1] Fundadora do grupo Giramundo - Maria do Carmo Vivacqua Martins, juntamente com Álvaro Brandão Apocalypse (1937-2003) e Maria Terezinha Veloso Apocalypse (1936-2003). Como em todo o material levantado pela pesquisa frequentemente refere-se à integrante como Madu, e sendo essa sua autodenominação, optei por manter o carinhoso apelido.
[2] O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna.
[3] Música: Morena de Angola, de Chico Buarque.

Tarde. O filme em questão era *Lili* (EUA -1953), dirigido por Charles Walters, em que conta a história de encontros factuais entre uma jovem recém órfã e artistas mambembes, no qual um deles, o manipulador de teatro de bonecos, se apaixona por ela. Lembro-me, que o filme se repetiu inúmeras vezes durante anos, e eu o assistia todas, ou quase todas, e até hoje povoam meu imaginário cenas e principalmente a música e as imagens dos bonecos. Sempre nessas sessões do filme eu tinha como interrogação: como será que os bonecos se mexem?

Outro encontro com o teatro de animação foi por volta de 1983, quando, com apenas cinco anos, minha mãe me levou ao CECOSNE[4], em Recife-PE, para assistir a um espetáculo com muitos efeitos especiais. Lembro-me de pedir para ela prometer me levar de novo, mas na dinâmica de outros tantos atrativos da infância, me esqueci de cobrar.

Durante uma leitura, no preparo dessa introdução, deparei-me e fiquei surpreso e feliz de ler num texto de Humberto Braga (2007), publicado na Revista Moin Moin[5], que foi no CECOSNE em 1976, vindo do Rio de Janeiro para uma apresentação com o grupo Revisão, que ele conheceu os jovens iniciantes do Mamulengo Só-Riso e Hermilo Borba Filho, que frequentavam o espaço.

Talvez eu também possa ter cruzado com ele, mas é evidente que não lembro. Ao checar algumas informações sobre essa instituição, descobri que Augusto César Barreto Oliveira, o Augusto Bonequeiro do Ceará, foi diretor do Grupo de Teatroneco da instituição, no período de 1978 a 1981, antes de se mudar para o Ceará.

Saindo dessa infância reticente...

Algum tempo passou. Perambulei pelas artes plásticas, dança popular de Pernambuco e cheguei ao teatro, de onde nunca mais saí. Foi aqui que conheci efetivamente o teatro de animação e consegui um pedacinho da resposta da pergunta que o filme *Lili* desencadeou-me. Além do filme, os bonecos gigantes de Olinda, minha cidade natal, me despertavam fascínio. Mas foi um de meus mestres, Fábio Caio, do grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos de Pernambuco, que me ensinou a fazer meu primeiro boneco. Daí para frente, não parei.

---

[4] Centro de Educação Comunitária e Social do Nordeste, dirigido pela Madre Ármia Escobar (AMARAL, Ana Maria e BELTRAME, Valmor. História do Teatro de Bonecos no Brasil. No prelo).

[5] Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, n. 3, v. 4. 2007.

Atualmente, acho que algumas perguntas podem adormecer, mas acho também, que elas nos movem, elas nos manipulam, como no teatro de bonecos. Tenho a impressão de que nasci no teatro, em especial o de animação. Acho que é um vírus, ou uma doença. Parodiando a idéia do Chico, "Será que [eu mexo o boneco] ou o [boneco] é que mexe [comigo]?". É bastante curioso esse fenômeno que leva as pessoas a se aproximarem das artes.

Certo dia, não sei precisar exatamente qual, mas no mês de julho, sem exagero, acordei de um sonho em que, literalmente, eu era Kantor[6]. Outra vez, sonhei que estava jantando com Miró e propondo que ele pintasse um cenário. Lembro-me perfeitamente da minha exigência, no sonho, óbvio, que teria que ser ABSTRATO. Sem contar as inúmeras vezes que sonhei com: Nini (meu orientador), Ana Maria Amaral, Patrice Pavis, Álvaro Apocalypse, Madu, Gombrich, Fernando Augusto, entre outros.

Acho que estou ficando "canclinicamente" híbrido, cheio de vozes, polifônico "bakhtinianamente". É engraçado se sentir um contemporâneo frente ao caos "deleuziano". Tive muito prazer em todas as caixas que abri nessa travessia da pesquisa e sem dúvida esse espaço, em especial, está me servindo quase de exorcismo para expressar um pouco as expectativas e angústias, afinal, somos irremediavelmente frutos desse fenômeno.

Acredito que uma pesquisa em arte se move pelo desejo, mas não apenas. É necessário se ver no objeto investigado e com isso criar zonas de conflitos para cercá-lo, observando assim a territorialização e fronteiras para desvelá-lo. A ação cênica contemporânea e seus contornos estéticos/poéticos é uma área rica em possibilidades de descobertas, embora entender e se dispor a investigar um período em pleno vapor requer estabelecer um grau de distanciamento. E ainda, é muito provável se chegar a respostas parciais. Sendo assim, busca-se levantar e mapear os dados do objeto e recortar a pesquisa. A investigação aborda fundamentalmente, ou seja, tem como tema central, as múltiplas relações e cruzamentos entre o teatro de animação contemporâneo e as artes plásticas/visuais, partindo de pressupostos conceituais que serão levantados, e que implicará no diálogo entre eles. Para tal,

[6] "[O] artista polonês Tadeusz Kantor traduz explicitamente a polifonia da cena contemporânea, apresentando um universo múltiplo de linguagens artísticas: o happening, a performance, a pintura, escultura, a arte do objeto e do espaço. Toda a sua trajetória foi também marcada pela reflexão contínua sobre a arte, em especial o teatro, através de inúmeros textos teóricos e manifestos poéticos" (MALETTA, 2005, p.119)

esses conceitos serão aplicados no Giramundo Teatro de Bonecos por meio da análise da trajetória de Álvaro Apocalypse, especificamente na concepção de três espetáculos: *Cobra Norato* (1979)*, Giz* (1988) e *Pinocchio* (2003).

Álvaro Apocalypse, um dos artistas mais significativos no panorama do teatro de animação contemporâneo brasileiro, desde a década de 70, com mais de 30 montagens, vem reafirmando uma estética específica e peculiar, podendo ser uma das características a plasticidade como investigação cênica, delineando assim a poética da sua encenação.

Cercar as manifestações artísticas contemporâneas é dialogar constantemente com outras linguagens artísticas. Dessa forma, a pesquisa estabelecerá um diálogo entre conceitos como híbrido, polifônico, antropofágico, entre outros, a partir de um olhar sobre essas linguagens, para que se possa confrontar idéias, criando graus de complexidade.

Os conceitos que contemplam a contemporaneidade se atenuam paulatinamente, de modo que se contaminam, se miscigenam e se transformam constantemente. Para articular a mobilidade desses conceitos, faz-se necessário discutir cada um deles fragmentadamente e relacionar ao objeto pesquisado.

Interfaces, Imbricamento, Polaridades, Hibridismo e Polifonia, palavras quase sinônimas quando referidas à arte contemporânea, se esbarram paradoxalmente, desprezando normas estruturalistas de análise. A arte contemporânea está pautada por uma estética fundamentada em conceitos abertos, muitas vezes entendidos pela contraposição deles mesmos.

É fundamental entender que a arte moderna, contemporânea e o movimento de vanguarda surgem das rupturas. O edifício de significação desse gênero, necessariamente, não emerge do objeto, mas do contexto, do processo, entre outros, ou seja, o objeto pode não trazer os elementos essenciais para sua compreensão.

A pesquisa parte de algumas premissas, entre as quais que o teatro em si, na sua essência já é uma arte múltipla. Comunga com a literatura, música, dança, artes plásticas e atualmente, com as artes tecnológicas (cinema, videoarte, vídeo instalação, artes digitais, entre outras). Na velocidade dos tempos, se aproximou e se afastou de cada uma dessas linguagens.

Sendo assim, faz-se necessário algumas provocações para que se estabeleça a direção da caminhada e, para tal, parte-se da ilha das hipóteses. Primeiro a central e depois as variantes: as múltiplas relações entre o teatro de animação contemporâneo e as artes plásticas podem ser percebidas na poética do Giramundo Teatro de Bonecos, por meio do percurso de Álvaro Apocalypse? A plasticidade é uma especificidade da estética do grupo do Giramundo Teatro de Bonecos, de forma que resulta em um teatro plástico ou visual? Como o diretor e artista plástico Álvaro Apocalypse constrói essa prática plástica/cênica?

Dessa forma, torna-se fundamental analisar fronteiras da criação poética, desvelando a tessitura entre linguagens presentes no teatro de animação contemporâneo.

A linguagem teatral se constrói como uma rede de significados que podem ser lidos como códigos da linguagem verbal e não-verbal. Assim, toda imagem da cena é possível de leitura. Logo, o corpo, o gesto e o objeto são imagens. O teatro de animação é uma manifestação que agrupa desde objetos de uso cotidiano às técnicas mais sofisticadas de confecção de bonecos, formas, máscaras e figuras. É uma linguagem protagonizada pela *anima*, proporcionada pela energia vital corpórea do ator-manipulador, aparente ou não e que traz a imagem como um elemento de suma significação para a encenação.

As discussões em torno do signo, da metáfora e da subjetividade crescem na medida em que ascende o interesse de dramaturgos e encenadores por tais temas, levando-os a perceber nessa linguagem, uma alternativa para a concretização de idéias para o teatro contemporâneo, que se configura pelo hibridismo, entre outras denominações. A hibridização para Canclini (2008, p.XIX) “[são] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, [que] existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

A pesquisa de caráter qualitativo e de natureza exploratória e descritiva utiliza procedimentos metodológicos como análise bibliográfica, documental e pesquisa de campo. Foram reproduzidas gravações e imagens dos espetáculos, depoimentos, desenhos e entrevistas do diretor, bem como foram realizadas entrevistas com os integrantes do Grupo: Marcos Malafaia, Weracy Tridande e Madu. A transcrição das mesmas encontra-se anexada ao presente texto, juntamente com uma cronologia que destaca as principais atividades artísticas de Álvaro. Fez-se ainda, estudos dos textos escritos por ele, visitas à sede do Giramundo, ao Arquivo Apocalypse, à

Biblioteca da UFMG, ao Arquivo Histórico Mineiro e ao Museu Giramundo, onde estão reunidos os bonecos de diversas encenações sob sua direção. Estas fontes foram tecidas com as teorias da linguagem verbal e não-verbal, e teorias das linguagens elegidas: teatral (teatro de animação) e artes plásticas/visuais.

Inicialmente foi feito levantamento de conceitos teóricos, carro chefe da pesquisa, visando sistematizar e sustentar o seu alicerce.

Esta pesquisa tem como norte que a linguagem é viva e dinâmica. Com isso, se transforma. E ainda, que o teatro de animação na contemporaneidade assume características que evidenciam a plasticidade, como pode ser percebida nas idéias de Álvaro Apocalypse (2000), que diz que a marionete se expressa por um conjunto de códigos, provindos das suas qualidades plásticas como o tamanho, a cor, o movimento, a matéria, a textura, a forma, entre outros.

A escolha dos três espetáculos se deu pela necessidade de delimitação e por representarem de forma prática o argumento da pesquisa, bem como toda a trajetória de Álvaro Apocalypse. Todavia, os espetáculos além de ícones do percurso do artista, significam a objetivação dos cruzamentos entre as artes plásticas e cênicas: *Giz* (1988), com a quase total ausência do texto verbal, aproximando de uma dramaturgia visual; *Cobra Norato* (1979), que atravessou quase toda a história do grupo, ainda ativo no repertório, tem como grande exemplo a antropofagia e com isso o imbricamento de linguagens; e *Pinocchio* (2003), que tem como conflito o rito de passagem da morte, e serve como metáfora, pois foi, coincidentemente, durante o projeto dessa montagem, que Álvaro Apocalypse faleceu, deixando de herança no espetáculo sua marca viva. Também se levou em consideração na seleção, que os espaços temporais das montagens revelam a consolidação da poética de Álvaro Apocalypse e do Giramundo Teatro de Bonecos.

O estudo está estruturado em três capítulos: Contextualização e Conceitualização; Análise de dois espetáculos do diretor; Análise do espetáculo sem o diretor e outros cruzamentos: vida do boneco, objeto das artes plásticas e artes cênicas, conexões entre outros artistas plásticos, aplicando os conceitos de hibridismo e polifonia e as provocações sobre a imortalidade das artes.

O primeiro capítulo apresenta a trajetória do artista e do grupo, se bifurcando em: Antecedentes, Criação do grupo, Construção do Giramundo, Um artista híbrido e Polaridade entre tradição e inovação. E ainda, são feitos os levantamentos conceituais como Linguagem, Hibridismo e Polifonia sob perspectiva da arte

contemporânea; Discute-se o cruzamento e imbricamento das linguagens plástica/ visual e cênica, enfatizando a transição da materialidade das plásticas à efemeridade do teatro e o inverso.

O segundo capítulo se atém à análise de dois espetáculos do diretor - *Giz* e *Cobra Norato,* pelo viés da dramaturgia não-verbal e verbal, da antropofagia do modernismo brasileiro, dialogando com teorias da composição plástica/visual. Também são analisados os procedimentos metodológicos de criação dos espetáculos, o movimento e a poética do artista. No decorrer dessa análise, sobretudo nesse capítulo, quase animisticamente deparei-me com as teorias e obras de Wassily Kandinsky que foram fundamentais para a pesquisa.

No terceiro e último capítulo, são realizadas análises comparativas do espetáculo *Pinocchio*, os procedimentos técnicos e pedagógicos e os imbricamentos de linguagens deixados por Álvaro; contém um painel semântico mostrando a polifonia e hibridismo nas artes visuais e cênicas perceptíveis nas pinturas e espetáculos do artista. Reflete também se há imortalidade nas artes, baseado nas percepções sobre uma visita ao Museu Giramundo, onde, "na parede da memória[7]", os quadros são os bonecos, imortalizando seu criador.

No decorrer da pesquisa, se cruzaram vários conceitos, buscando uma ponte para a travessia da ilha das hipóteses e para tal, o objeto dessa pesquisa foi fundamental e tão movediço como a arte contemporânea.

Em outras palavras, como tantas que foram usadas nesse estudo, acabo essa introdução com a voz que comecei, do filósofo Wittgenstein e a música, dessa vez de Bach[8]. "[No pensamento contemporâneo] o vencedor da corrida é aquele que consegue correr mais lentamente. Ou: o último a atingir a meta". (1980, p. 58).

[7] Letra da música *Como nossos pais*, de Belchior.
[8] Bach fica por conta da sua imaginação.

1 - CAPÍTULO - A VOZ DO PINCEL DE ÁLVARO APOCALYPSE: TRAJETÓRIA DE UM GEPETO BRASILEIRO E O CRUZAMENTO DE LINGUAGENS

A voz do pincel de Álvaro se faz pela contextura de sua trajetória, sobretudo por um caminho perpassado por outros pincéis e vozes autorais dos artistas que construíram o grupo Giramundo Teatro de Bonecos e vozes conceituais que sustentam teoricamente esta “mistura”.

Devido à complexidade do contexto fez-se necessário fragmentar em cinco enfoques contextuais, dos quais boa parte serão contemplados cronologicamente e também devido à extensão do recorte da pesquisa, serão apresentados: 1 - antecedentes, 2 - criação do grupo, 3 - a busca por uma identidade - reconhecimento e a entrada dos jovens, 4 - um artista híbrido e 5 - polaridade entre tradição e inovação. E os conceitos de forma mais misturada como Linguagem, Hibridismo e Polifonia serão levantados pela perspectiva da arte contemporânea, e servem como base teórica e pontos de conflitos para o diálogo e extensão com outros conceitos levantados no decorrer da análise.

Serão traçadas algumas linhas apresentando a trajetória de Álvaro Apocalypse, artista plástico e diretor de teatro que desenvolveu uma poética em que o teatro de bonecos e as artes plásticas se hibridizam. O trabalho deste diretor difundiu no Brasil inúmeras técnicas que renovaram a arte do teatro de bonecos e influenciou muitos grupos, deixando com a marca de seu pincel uma poética teatral específica e peculiar.

Levanta questões que antecedem à chegada ao teatro de animação, remontando a biografia do artista: a infância sonhada, o contador de histórias, as habilidades plásticas, a inserção nas artes plásticas, a formação, a entrada na vida profissional e os indícios que resultarão na chegada a essa arte.

1.1 - ANTECEDENTES: ENGATINHANDO NO CERNE DA QUESTÃO - *C'ERA UNA VOLTA...*

C'era una volta... Un Re!... C'era Una Volta un Pezzo di Legno...[9] não bem isso, nem um pedaço de madeira, nem um rei, mas um contador de histórias, pegando emprestadas, para ilustrar esse "Era uma vez", algumas palavras de Carlo Collodi, o pai literário de *Pinocchio*, *burattino* (boneco) mais famoso do mundo.

Era uma vez um contador de histórias, no sentido simbólico, no sentido de nos transferirmos ao mundo e registrarmos nossa existência. Contar histórias segue o curso de todas as civilizações, seja através das narrativas orais ao redor da fogueira, de desenhos rupestres pintados nas cavernas, da música, do teatro, da dança ou qualquer outra manifestação que ateste sobre o desenvolvimento do pensamento.

As histórias só existem porque são contadas, pois através do contador elas se mantêm vivas e se atualizam. Elas são partes de um conhecimento acumulado que inspira e expira culturas. Quando ouvimos histórias, assistimos uma apresentação teatral, musical, uma dança, vivenciamos experiências únicas, uma chave para uma atmosfera imaginária, principalmente pelo caráter efêmero dessas linguagens, que nos propiciam uma celebração ao humano. Esse contador de histórias tem um pensamento alógico, vive nuances da fase do pensamento animista infantil, torna fantástico o mundo apresentado como real e o imaginário para ele é uma espécie de brinquedo virtual, que ele pode acessar sem fronteiras. O artista tem como principal ferramenta o imaginário, que lhe serve no processo criativo.

Essa história é a história de um contador de histórias, artista que usou esse brinquedo virtual com muita habilidade, Álvaro Brandão Apocalipypse[10], um Gepeto à brasileira, que por ser conduzido pela necessidade de contar, desenvolveu uma poética em que suas histórias atenuam e se movimentam entre o teatro e as artes plásticas. Do pincel de Álvaro, pintando em tons claros, às vezes vibrantes, nasce o grupo Giramundo Teatro de Bonecos, um dos mais significativos no panorama do

[9] Trecho do texto *Le Avventure di Pinocchio* de Carlo Collodi (tradução do autor): "Era uma vez...Um Rei... Era uma vez um pedaço de lenha.

[10] Nesse texto aparecerão várias denominações sobre esse artista, como: artista plástico, diretor de teatro, desenhista, muralista, entre outros, mas de forma geral, optei por me referir a ele como Artista, baseado na definição de Kaprow para definir o artista contemporâneo: "o jovem artista de hoje já não precisa mais dizer 'sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Ele é simplesmente um 'artista'". (KAPROW *apud* DEMPSEY, 2003, p. 222).

teatro de animação contemporâneo brasileiro, que vem reafirmando uma poética específica e peculiar desde a década de 70, podendo ser a plasticidade um dos elementos marcantes do grupo. Segundo Malafaia (2006, p. 182),

> O Giramundo está e sempre estará ligado ao trabalho e pensamento de Álvaro Apocalypse. [figura] 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 retomar, 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. (Grifo meu)

Essa citação do Marcos Malafaia revela a percepção sobre o paradoxal sentimento perante o "doce mestre terrível" que retira o "Giramundo do nada", percorreu "com papel e lápis" e sopra *Anima* (alma, vida, movimento) no grupo.

O Giramundo tem em seu histórico mais de 30 montagens de espetáculos, o que demonstra sua experiência, atuando tanto na produção, como na investigação plástica e cênica, orientando sua poética.

Aos olhos da pequena Ouro Fino, cidade do interior mineiro, em 14 de janeiro de 1937, nasce aquele que seria um dos artistas mais importantes para a história do teatro de bonecos no Brasil, o que poderíamos chamar, fazendo menção a um personagem literário de Carlo Collodi, o carpinteiro, o Gepeto Brasileiro.

> As experiências de minha infância em Ouro Fino refletem diretamente na minha atuação. Tanto na pintura quanto nos desenhos ou teatro, utilizo fatos extraordinários, fantasiosos e imaginários intimamente ligados à magia da minha infância naquela cidade. Foi um período cheio de invenções e criações [...] Então meus irmãos criaram uma brincadeira da qual tornei-me herdeiro, chamava-se "hominho". Construíamos uma cidade de papel sobre a mesa de pingue-pongue, reproduzíamos as fachadas das casas e recortávamos bonequinhos de papelão para serem os habitantes da cidade. Era uma verdadeira dramatização. [...] Tudo isso acho que favoreceu, e muito, a nossa imaginação. Sobretudo porque a maioria dos nossos brinquedos era fabricada por nós mesmos, acho que a necessidade de construção de coisas faz com que a criança tenha mais iniciativa, mais criatividade do que teria ao brincar com brinquedos prontos. O desenho era fato comum em casa. Meus irmãos desenhavam muito, faziam pequenos desenhos criando historinhas nos cantos dos livros e cadernos. Quando folheadas rapidamente, as páginas com os desenhos adquiriam vida, transformando-se num desenho animado. (APOCALYPSE, 2001, p. 9 -11).

As habilidades plásticas, sempre tão presentes em seu convívio familiar, por meio dos desenhos na lousa do seu pai, médico e professor, traçavam a anatomia humana para melhor ilustrar suas aulas, além da sua irmã, excelente pintora,

segundo palavras do próprio Álvaro. “Acredito, portanto, que o desenho era uma tendência natural em casa, e eu também comecei muito cedo, desenhava tudo”. (Idem, p.11).

Entretanto, não foi apenas esse ambiente que favoreceu as suas habilidades plásticas. Na escola teve grande oportunidade por se destacar como artista plástico, de exercitar e desenvolver. Sempre era chamado pela sua professora para fazer ilustrações da aula: animais, aparelho digestivo e respiratório humano, entre outras atividades que precisasse como datas comemorativas, na criação de cartazes. No ginásio, atual ensino fundamental, “desenhava para os meus colegas, fazia pequenas histórias em quadrinhos, humor, charges e segui sempre desenhando”. (idem, p.11)

> Era tudo um faz-de-conta, e por isso considero muito importante essa fase da minha vida. Isso não quer dizer que todo mundo que tenha vivido uma infância como a minha venha a se tornar artista, mas essa infância livre e criativa favoreceu muito a opção pela arte (idem, p.11).

Saindo da infância para adolescência e rapidamente para a vida adulta, muda-se para Belo Horizonte, onde passava boa parte do tempo livre desenhando. Neste período, estavam em circulação a revista *O Cruzeiro* e o livro *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, ambos com ilustrações de Cândido Portinari. “Quando vi as ilustrações, tive absoluta afinidade, como tenho até hoje, com Portinari, Di Cavalcanti e Picasso. [...] então comecei a copiar da revista as ilustrações que Portinari fazia.” (APOCALYPSE, 2001, p.13). Sem nenhuma orientação técnica, revelando o autodidatismo do artista, até então. No último capítulo dar-se-á maior ênfase às conexões dos traços estilísticos destes quatro artistas, sendo também apresentado um painel semântico com suas obras.

No entanto, mesmo um olhar leigo pode perceber as afinidades estilísticas entre os traços presentes nessas obras, principalmente pelas formas arredondadas, mais perceptíveis na cabeça das figuras.

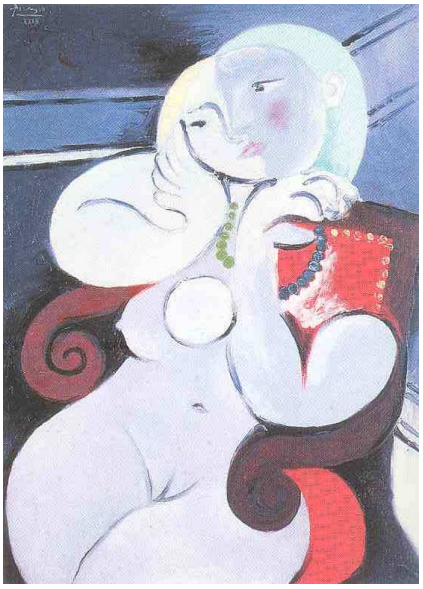


Fig. 1 - Pablo Picasso - Mulher nua numa cadeira vermelha,1932.
Fonte: Beckett, 1997.

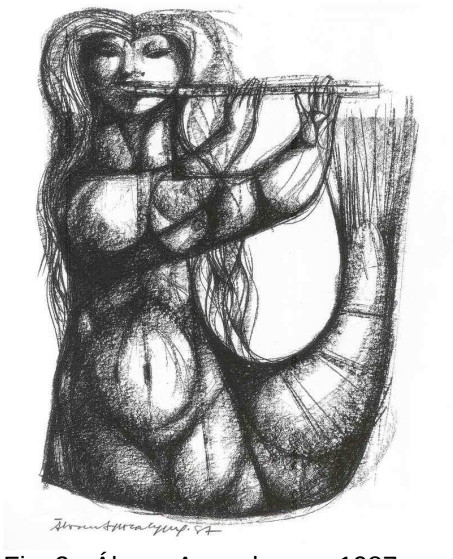


Fig. 2 - Álvaro Apocalypse - 1987.
Fonte: Apocalypse, 2001.

Após esse processo de copiar as revistas, situação corrente em iniciantes, passou a criar seu próprio desenho. Logo, estava se inscrevendo, sob o incentivo da sua mãe, para o X Salão Municipal de Belas Artes, recebendo menção honrosa em 1955, seu primeiro prêmio como artista plástico, de uma sucessão que viriam. Daí, para começar a freqüentar a renomada Escola Guignard[11] faltou pouco.

> O Guignard[12] aparecia de vez em quando e deixava anotações e comentários nos nossos trabalhos. Ele ia todos os dias à escola. Quando chegávamos, às sete horas da manhã, ele já havia passado por lá. Deixava um bilhetinho em cada desenho e ia embora. Escrevia assim: "precisa cuidar mais da luz e sombra. Assinado Ticiano[13]" ou "ocupe melhor o papel. Assinado Da Vinci" (APOCALYPSE, 2001, p.17).

Num desses momentos, Guignard o falou que seria um muralista: "realmente gosto muito de grandes dimensões, o espaço do quadro para mim é pequeno" (idem, p.17). Aqui já se pode perceber a tendência para superação dos limites da bidimensionalidade do desenho, além da busca por outros suportes. Esta constatação do artista, do desejo de superar o limite do plano, pode guardar um indício da chegada no teatro de animação, pois nessa linguagem há todas as condições para superação do plano, tendo a marionete largura, altura e profundidade, além de uma "quarta dimensão" o movimento. Brunella Eruli cita

[11] Antiga Escola de Belas Artes de Belo Horizonte.
[12] Alberto da Veiga Guignard, artista plástico de renome internacional e professor de artes.
[13] Tiziano Vecelli - Artista plástico Renascentista.

alguns pintores e aponta justamente o interesse deles pelo plano (tridimensional) e dinâmicas (movimento) da marionete, aproximando-se assim do teatro de animação. Segundo a autora,

> O fascínio exercido pela marionete sobre vários grandes pintores contemporâneos (Kandinsky, Klee, Bonnard, Picasso, Miró, Calder Tapies, Hockney) está ligado ao interesse pela especialidade tridimensional e dinâmica da cena concebida como um conjunto plástico homogêneo e às possibilidades plásticas implícitas desse objeto teatral, que recoloca em discussão as convenções da representação (ERULI, 2008, p.15).

Da escola, rapidamente Álvaro irá atracar na vida profissional, que inclui o título de professor universitário[14] e ilustrador de revista.

Participou de inúmeros Salões, Mostras, Coletivas, Festivais, Exposições, entres eles: *Coletiva da Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, Festival das Artes Plásticas de Uberaba, XVII Salão Municipal de Belas Artes, Salão de Arte Moderna de Pernambuco, Salão Paulista de Arte Moderna, IX Bienal Internacional de São Paulo, Bienal Nacional da Bahia.*[15] Em alguns obteve prêmios, consolidando toda sua trajetória como artista plástico. Realizou trabalhos publicitários e experiências com desenho animado.

Do casamento com a artista plástica Tereza Veloso[16], em 1962, para a germinação das idéias do Giramundo Teatro de Boneco, pouco faltava.

Em 1965, Álvaro começou a desenvolver projetos curiosos que abordavam outros olhares temáticos sobre seu trabalho. Segundo Melo (2001, p.82),

> Se até então dedicava-se a temas folclóricos e pesquisava a relação da linha com o espaço, a cor e o plano, volta-se para uma figuração surrealista, desenhando sobre tecido e em grandes formatos. Nesses trabalhos, apresenta uma preocupação com a estrutura da vida moderna, o caos e as transformações do mundo, criando seres híbridos, metade máquina metade orgânicos, chamados *Objetos não-identificados*.

Algumas participações singulares demonstram a visão e a concepção de arte como lugar de comungar, comunhão entre as artes. Esse pensamento vai tecer toda a concepção de arte do artista, que ainda nessa década, para ser mais exato, 1967, participa da implantação do Festival de Inverno de Ouro Preto, evento que, em suas edições posteriores, será muito frutífero para o Grupo, e que tinha como carro chefe a idéia de integração de várias linguagens artísticas. Assim, fariam-se presentes o

[14] Universidade Federal de Minas Gerais, onde ingressou como professor de desenho, em 1959.
[15] Em anexo, cronologia.
[16] Maria Thereza Veloso Apocalypse.

teatro, as artes plásticas, a literatura e a música, no intuito de contar com um intercâmbio de múltiplos saberes artísticos. Numa entrevista concedida por Madu (2008), ela aponta que a partir do convênio com a universidade em 1977, os espetáculos do Giramundo usavam o festival como oficina: “a gente começava os espetáculos, a grande maioria, no festival”.

1.2 - ANCORANDO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO - CRIAÇÃO DO GIRAMUNDO

Em 1969, Álvaro é premiado no *III Salão da Aliança Francesa* com uma viagem de bolsa de estudos para Paris, onde cursa História de Desenho no Museu do Louvre, ministrado por Mlle. Bacou (MELO, 2001, p. 84). Durante esse período da bolsa, viaja por vários países junto com sua esposa Tereza Veloso, também artista e com bolsa de estudos, permanecendo na Europa por um ano. Ao regressar do exterior, surge, então, a idéia de formar um grupo de teatro de bonecos.

Na entrevista concedida por Madu (2008), ela se refere a essa chegada de Álvaro no teatro de bonecos dizendo:

> Ele sempre teve no sangue essa vontade de fazer boneco. Ele não achou parceiro. Foi na Escola de Belas Artes que ele achou os parceiros ideais, que falavam a linguagem dele. Foram a Tereza e eu. Por muito tempo, o Giramundo foi só nós. Nos três primeiros espetáculos era só nós. Depois entraram mais professores da Belas Artes: o Júlio e a Sandra. Meu secretário de colegiado também, e a gente começou a congregar alunos da escola. Aí as pessoas foram chegando. Mas todos tinham origem como artistas plásticos.

Malafaia apresenta como uma das certidões de nascimento do grupo:

> 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 (MALAFAIA, 2006, p. 182).

Como pode ser observado, a partir da citação acima, as idéias do Giramundo Teatro de Bonecos giram em torno do tripé Álvaro, Tereza e Madu.

Da fundação do grupo, em 1970, para um convite de Júlio Varela[17], o grupo iniciou efetivamente sua produção,

[17] Produtor do Festival de Inverno da UFMG.

> 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[18]. 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. [...] 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. (MALAFAIA, 2006, p. 183).

O Jornal Estado de Minas tornava público em bom tom:

> Acaba de ser fundada em BH a primeira companhia de marionetes, sob a denominação 'Grupo Giramundo'. Mas a surpresa é o grupo que é composto de três nomes famosos das artes plásticas: Terezinha Veloso, Madu e Álvaro Apocalypse. [...] terá estréia dia 17 de abril, no [teatro] "Marília". Serão 17 bonecos em cena, de 90 cm altura, todos com traje de época. (Jornal do Estado de Minas, 07/03/1971, *apud* BARROSO, p.42, 2008).

Embora anunciada para o dia 17 de abril, contudo, a estréia efetiva ocorreu no dia 5 de maio, como anteriormente citado por Marcos Malafaia.

Álvaro continuou com suas atividades como artista plástico, realizando uma mostra individual em Chez Bastião em 1971. Neste período, o grupo ainda era amador. Sendo assim, faziam uma apresentação do Giramundo e voltavam para suas atividades corriqueiras. Num dos seus relatos, Álvaro diz que quando o perguntavam como denominá-lo ele dizia: "Eu digo para colocarem artista plástico, sou um artista plástico que trabalha com as artes cênicas, e essa é minha função." Continua: "Não sou um ator, um dançarino ou um cantor." Apocalypse (2001, p 38), "continuo com a atividade plástica muito intensa, só que o meio de expressão muda" (Idem). Essa auto percepção do artista revela sua multifacetas.

Depois do sucesso da primeira montagem, impulsionados pelo desejo de continuar, em 1972 montam *Aventuras no Reino Negro*. Começava-se nessa peça a levantar uma discussão sobre preservação ambiental, tema pouco comum no Brasil na época. A dramaturgia partiu dum texto do próprio Álvaro, povoado de conflitos

[18] Bonecos de vara ou marote - Tem uma vara que atravessa a estrutura interna do boneco indo da mão do manipulador até a cabeça do boneco.

entre poderes: O Rei do Esgoto, Rei Verde. Na concepção, segundo o Álvaro, “nós introduzimos pela primeira vez um coro que era fácil de manipular, tudo espetado em pau. Ficávamos eu, Madu e Tereza a manipular.” (APOCALYPSE, 2009).

Também experimentaram alguns recursos técnicos: “Nós introduzimos muitas técnicas interessantes, como uma ponte pênsil” (GIRAMUNDO, 2009). “Os personagens pisavam na ponte, a ponte balançava e refletia neles”, dando verossimilhança à suspensão da ponte. Este espetáculo teve característica didática, visando atingir o público das escolas.

Depois da experiência com a adaptação de um conto de fadas europeu e o desafio da criação autoral, parte para sua próxima montagem, uma vivência com um mito essencialmente brasileiro, *Saci Pererê* (1973), personagem conhecido em quase todas as regiões brasileiras, mestiço da cultura africana, indígena brasileira e européia, extremamente popular. O texto foi escrito por Álvaro e Madu, optando por abordar o folclore brasileiro.

A montagem é concebida pós-regresso do grupo ao Brasil depois da experiência e contato com grupos de vários países durante o Festival Mundial de Charleville-Mezières[19], na França. Conforme Álvaro (GIRAMUNDO, 2009), “na volta, aprimoramos muito a técnica com todo o conhecimento do festival e montamos o Saci Pererê. [...] O Saci era uma peça ingênua, mas com grande aceitação pela criançada e, desta vez, com uma técnica já apurada. Começamos a caprichar muito no acabamento e no gesto.” (Idem).

A partir da fundação do Giramundo, a trajetória de Álvaro é indissociável da trajetória do Grupo, em especial de Tereza Veloso e Madu. E isso pode aparecer em camadas discursivas. Se pensado no discurso ou idéias do grupo como espessuras enunciativas, pode-se constatar várias presenças discursivas, direta e indiretamente. Ainda segundo a idéia de espessura de Bakhtin, uma voz é pluridiscursiva. Para Wittgenstein, “cada artista foi influenciado por outros e mostra traços dessa influência nas suas obras; mas para nós o seu significado não é mais do que a sua personalidade”. (1980, p.42). Sem perder de vista que todo discurso é ambíguo e paradoxal e a linguagem é um fenômeno arbitrário e interativo.

Essas camadas discursivas podem aparecer de muitas formas. Como exemplo, toma-se hipoteticamente um processo de criação e construção de um

[19] Festival Mundial de Marionette, ocorrido em 1973, promovido pelo *Institut International de la Marionnette.*

boneco: Álvaro cria o desenho e as possibilidades técnicas, Madu traduz esse plano bidimensional do desenho numa escultura tridimensional, ou seja, gerando uma nova forma, tendo como partida o desenho, e por fim, Tereza o pinta. Todos colocando em cada uma dessas etapas, suas idéias e produzindo um sentido para a forma materializada, impregnada ideologicamente.

1.3 - CONSTRUINDO O CALEIDOSCÓPIO GIRAMUNDO

Álvaro cavalgou, com o Giramundo, buscando construir o grupo, montando uma série de espetáculos que comprovam essa arquitetura de sonhos. Seguindo a seqüência, *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), foi, para Madu, "um pulo em relação ao que a gente já tinha feito" e para o Álvaro "foi um acontecimento na história do Giramundo".

> [a peça] É a história de um palhaço que chega para fazer uma apresentação numa cidade e é proibido por um delegado, que representa toda a repressão que existia na época (1974). Não podia cantar, não podia ler poesia, não podia fazer coisa nenhuma. E ele acumulava todos os cargos, uma alusão aos oficiais do exército que estavam por toda parte. Onde você ia o diretor era tenente. Em todos os lugares tinha um militar ocupando um cargo. No Baú de Fundo Fundo, aproveitamos principalmente as canções do grupo de serestas João Chaves, de Montes Claros, e um texto retirado dos livros do escritor Saulo Martins. Tem uma velhinha muito interessante, avançadíssima, que discutia muito. De repente ela parava a peça, e falava assim: 'Receita! Pegue meio quilo de farinha... bata bem...' e dava a receita de um bolo sem quê nem pra quê. O Baú já começou a andar e viajar. Foi o primeiro espetáculo do Giramundo a se apresentar fora de Belo Horizonte. A vocação do grupo de girar por vários lugares começava. (APOCALYPSE, 2009).

A década de 1970 é marcada pela ditadura militar brasileira. A repressão calou muitos artistas que viveram esse período da história do Brasil e de alguns países da América Latina. Álvaro, assim como muitos artistas, não escapou dessas interferências e da censura. Em *Um Baú de Fundo Fundo* (1973), de forma sutil, o espetáculo faz uma alusão a essa repressão, uma resposta ao período que ficou fora do país junto com Tereza. Madu traz algumas informações, dizendo que "foram também um pouco corridos da ditadura. O Álvaro naquele momento estava sendo perseguido. Então ele tinha que ir de qualquer jeito, não tinha escolha".

O ano de 1976 foi um ano frutífero por que, além da remontagem de *A Bela Adormecida* com novos bonecos, em que puderam apurar alguns aspectos da

concepção original, foi também montado *El Retablo de Maese Pedro*, no qual contava a história do compositor espanhol Manuel de Falla (1876-1946). Segundo o grupo:

> a primeira apresentação completa desta ópera no Brasil: com orquestra, cantores e bonecos. A princípio, apenas os bonecos pequenos (mouros e cristãos) estavam previstos mas, posteriormente, os personagens dos cantores também foram transformados em bonecos, desta vez, de grande porte e baseados no *bunraku*[20] japonês. (GIRAMUNDO, 2009):

A iniciativa da montagem foi do maestro Sergio Magnani, professor da UFMG que convidou o Giramundo a participar da montagem. Previu na sua proposta original a participação de bonecos apenas num capítulo, mas Álvaro propôs: "Vamos fazer tudo de boneco e colocar os cantores ao lado. [...] Nós colocaríamos a orquestra na frente, os bonecos no meio do palco e os cantores nas laterais." (APOCALYPSE, 2009).

> Então foi uma experiência muito boa, juntando músicos do mundo inteiro, professores do Festival de Inverno, a regência genial do maestro Magnani, o Giramundo e os cantores. Foi um acontecimento. A coisa mais emocionante que eu já tive na minha vida foi ver uma orquestra parar para um boneco dar seus passos: era o Dom Quixote. (APOCALYPSE, 2009).

A década se 1970 se finda com chave de ouro em vários sentidos na trajetória do Giramundo e de Álvaro. É no final desta década que estréia *Cobra Norato* (1979). Esta montagem é um dos objetos de pesquisa desse trabalho, portanto será tratada com maior detalhe no segundo capítulo.

Se o grupo até então vem inovando em relação ao que se produzia como espetáculos no teatro de bonecos no Brasil, nas últimas montagens, tanto no aspecto técnico como estético, na peça *As Relações Naturais***,** de 1983, o grupo opta por romper algumas fronteiras, traduzindo assim as idéias de Qorpo Santo[21]. Vai haver uma incisão com os gêneros trabalhados até então, elegendo o teatro do absurdo como próximo desafio. O espetáculo atenua entre a psicanálise, por meio do surrealismo e a crítica social, uma espécie de subversão moral, tratando de temas extremamente polêmicos como incesto e prostituição.

Parafraseando algumas percepções de Álvaro sobre o processo: "a deformação moral correspondendo a uma deformação formal, plástica." Em síntese, tanto a linguagem plástica quanto musical foram transferidas à essência grotesca do

[20] Teatro de bonecos tradicional do Japão.
[21] Dramaturgo brasileiro (RS), que trabalha com a estética do teatro do absurdo.

gênero. “A música foi do Lindembergue Cardoso, que fez questão de trabalhar dentro da oficina.” [...] “E nós conseguimos levar o piano para a oficina, no meio das máquinas de serra, de lixadeira, aquela barulheira infernal, e o Lindembergue na maior calma possível, compondo e escrevendo.” [...] “De vez em quando ele pedia: ‘Traz fulano aí para eu ver.’ A gente pegava, andava com o boneco, fazia algum gesto. Ele anotava e fazia a música no piano. O Lindembergue curtia tudo, e adorava ficar naquela bagunça da oficina.” [...]“Eu não consigo ler o texto sem ver e ouvir o movimento e o ritmo do espetáculo e a música do Lindembergue, que era absolutamente adequada, também era deformada como exige-se esse desvario do Qorpo Santo.” (idem)

Da experiência com *Relações Naturais* para *Auto das Pastorinhas*, de 1984, o Giramundo faz um GIRO, literalmente, principalmente no aspecto temático. Sai do grotesco para o religioso ‘sublime’. O auto português sofre influências da cultura popular brasileira, como o Bumba-meu-boi, o Congado, a Marujada. Esta influência será visível na música, no texto, como em todos os elementos plásticos, resultando numa pesquisa de imersão do grupo na cultura popular, aquilo que o grupo chamou de uma "montagem-documento". Para o Giramundo (2009) no que se refere a concepção:

> caracterizada pela fidelidade a fenômenos culturais, históricos e antropológicos. Esta linha de raciocínio, iniciada pelo grupo nos anos 70, com a montagem de *Um Baú de Fundo Fundo*, prosseguiu ao longo dos anos 80 e 90, culminando no espetáculo *Os Orixás*, de 2001.

O Guarani (1986), da ópera de Carlos Gomes, adaptada do romance de José de Alencar, teve sua primeira versão realizada no Festival de Inverno de São João Del Rey - MG. Sua proposta era fazer com Lindembergue, mas o trabalho foi realizado por Raul do Valle, compositor da Universidade de Campinas (APOCALYPSE, 2009). “O Guarani trazia muita tensão. O espetáculo era muito rigoroso em termos de marcação de cena, luz e trocas de cenário. E as próprias cenas eram tensas.”

> Na segunda versão, de 1996, o espetáculo esvaziou. Tudo que tinha de combativo da primeira versão, acabou. A política acabou. Eu senti que as reivindicações da primeira montagem estavam defasadas. Então tiramos tudo que tinha de combativo e fizemos do Guarani uma história de amor. (idem).

Em 1988, monta *Giz*. Tanto este espetáculo como *Le Journal***,** de 1992, serão abordados posteriormente, por terem aspectos fundamentais nas conexões da pesquisa, especialmente pelas peculiaridades plásticas.

No início da década de 90, foi montado *A Flauta Mágica* (1991), em comemoração ao bicentenário da morte do compositor clássico Mozart[22]. Esta peça terá uma remontagem em 2006, sob direção de Beatriz Apocalypse[23].

Segundo Marcos Malafaia (2006, p.189),

> A seqüência 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).

O espetáculo *Tiradentes* foi baseado no acontecimento histórico da Inconfidência Mineira. Foi um espetáculo que, a princípio, tinha como concepção a encenação em ambiente fechado, mas sofreu alterações para ser apresentado na rua, incorporando assim a linguagem popular.

Álvaro conta que o desejo da montagem surgiu quando ele estava com as malas prontas para ministrar um curso na França, e soube do interesse do governo de São Paulo para uma trilogia do Giramundo sobre o Brasil. (APOCALYPSE, 2009). “A trilogia seria o seguinte: Descobrimento - nós tínhamos ‘*O Guarani’*, que se passa em 1560, mas traz o ambiente do descobrimento; Semana de Arte Moderna, e nós tínhamos ‘*Cobra Norato’*; e Inconfidência Mineira - esse espetáculo nós não tínhamos.” Dessa forma, monta-se o espetáculo *Tiradentes* (1992), apresentado em São Paulo. Como Álvaro descreve, ocorreram uma série de situações:

> após desastrosas apresentações em São Paulo, na Trilogia Brasil, nas quais não conseguimos dominar tecnicamente o cenário e os mecanismos de mudança do cenário. Aconteceram muitos problemas de mudanças de cena, com as cortinas e com os telões. Demoramos algum tempo até resolvermos estes problemas com engenhosas soluções mecânicas”. (idem) ”Um dos espetáculos mais emocionantes da minha vida, porque eu fiquei no meio do povo na cabine de som e luz. Eu fazia a luz. Eu estava a 15 metros do palco, inteiramente cercado pelo povo. Lá eu pude sentir a emoção que o espetáculo transmitia. Inclusive, as pessoas chegavam ao ponto de chorar, quando aparecia aquela descrição dolorosa da colonização, da inconfidência e suas consequências. Mais tarde, "Tiradentes" culminou com uma apresentação comandada pelo Celso Adolfo, autor da música, no Teatro Nacional de Brasília, com coral infantil, piano, o grupo musical dele e a parafernália do Giramundo. E o teatro abarrotado. Foi uma experiência muito interessante e com ela encerramos, infelizmente, a carreira de Tiradentes. (APOCALYPSE, 2009)

[22] Wolfgang Amadeus Mozart
[23] Filha do casal Apocalypse: Tereza e Álvaro.

A experiência foi de grande aprendizado para o grupo por uma série de circunstâncias: o grande aparato técnico, com mais de 70 bonecos de *tringle*[24], entre outros.

> A montagem deslanchou o processo do grupo de montar espetáculos em qualquer lugar. O Giramundo desenvolveu, por exemplo, o urdimento móvel, e trouxe diversas inovações, como o sistema de troca de telões (eram mais de dez retratando diversos ambientes). O grupo se preocupa até hoje em obter bons resultados cênicos na rua. Porque o que a gente tem visto são espetáculos "na rua", mas sem acréscimos técnicos. Sem iluminação, efeitos ou truques. Geralmente é feito um teatro cru na rua. E o Giramundo queria levar um tipo de "teatro mágico". Tanto o simples, despojado, mas também o mágico. Procuramos então obter resultado de palco, com montagem rápida, uso de estruturas desmontáveis, som e luz autônomos e portáteis. Tiradentes foi a iniciação do Giramundo nesses espaços. (idem).

Estas experiências depõem pela busca de Álvaro pela poética do Giramundo. Para Madu (2008), o que sempre interessou ao Giramundo não foi exatamente ter um espetáculo apresentado, mas pesquisar o boneco. "Então a gente não parava de construir boneco. E pra ele ter função, tinha que ter uma casa, que é o espetáculo. Nosso interesse sempre foi a pesquisa. E na maioria dos outros grupos, é o espetáculo em si". Pensavam o boneco autônomo, com uma dedicação muito mais voltada para o fazer, para o construir. E a integrante do Giramundo tem uma visão peculiar sobre a busca do grupo: "O interesse do grupo, do Álvaro, em especial, e meu também, é a carpintaria. É isso que eu gosto. É fazer boneco. Então essa é a grande diferença, não só do Giramundo, mas dos sul-americanos, em relação aos europeus".

A década de 1990 é um período de transformações para o grupo, principalmente pelo crescimento exacerbado que vai gerar mudança e com isso divergências em uma série de características, entre as quais, a manutenção do grupo. As montagens do Giramundo terão diferentes características, no entanto, nunca perdendo de vista o cuidado plástico, marco de sua identidade. Algumas concepções têm caráter mais comercial e outras, mais experimental.

No que demonstra uma quebra de braços entre os artistas e os administradores, que estão do mesmo lado, há o conflito da criação artística e a manutenção financeira do grupo, que pesa nas concepções. De um lado, "os mais

[24] Do francês *"tringle",* vara. Tem o corpo sustentado por haste metálica fixada na cabeça (Giramundo - Apostila didática, p 66).

jovens cheios da força e obstinação, [do outro] os mais velhos ainda portadores de poderes e vigor.” (MALAFAIA, 2006, p. 189).

> 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). (idem)

Na ninhada desse período, *Pedro e o Lobo* (1993) se configura de forma bem curiosa. Num quadro negro no fundo da cena, é desenhada a ilustração da história, adaptada do conto de Sergei Prokofiev, que conta através de música, a história de um menino valente e um lobo. O conto tem como objetivo ensinar às crianças os diversos instrumentos musicais e seus sons. Essa concepção do Giramundo é extremamente didática ao ponto de começar quase como uma aula, que para tal começavam com metalinguagem, conforme pode ser observado no trecho inicial do roteiro de Álvaro Apocalipyse e nas imagens do espetáculo:

> ATOR I: Atenção, atenção, atenção! Todo mundo prestando muita atenção...e sabem porquê? Porque hoje nós vamos contar uma estória diferente!, ATOR II :Não, não, não! A estória não é diferente!; ATOR I: Como não é diferente? É diferente!; ATOR II: Não é diferente!; ATOR I:É! ; ATOR II:Não é!;Ator III :(ASSOBIANDO) O jeito de contar é que é diferente!; ATOR I:Ah! É isto! O jeito de contar é que é diferente!; ATOR II: Pois é uma estória contada com música e bonecos!




Figs. 3 e 4 - Espetáculo *Pedro e o Lobo*, Fonte: CD ROM - Giramundo

A concepção da montagem de *Antologia Mamaluca* (1994) foi feita a partir da poesia de Sebastião Nunes[25], resultando em uma estética surrealista, com bonecos grotescos e personagens não comuns a essa linguagem como prostitutas, bêbados, maníacos sexuais, políticos corruptos entre outros, permeando por um tema escatológico, pornográfico e crítica política social. Conforme Álvaro,

> introduzimos uma nova técnica, que chamamos de "prótese", que consiste em objetos colados no manipulador, extensões de seu corpo, que deformam a forma humana e transformam o ator num objeto de grande dimensões. E iniciamos também uma técnica nova de construção, que é a armação de arame revestida de trapo, de pano. (APOCALYPSE, 2009)

Álvaro relata uma cena, a da praia, como "um texto descritivo e um cenário semi-abstrato, com formas transparentes e uma manipulação de água. Tubinhos escorriam água e tinta vermelha, criando algo que a gente não pode abandonar, que é a abstração".

O espetáculo incomodava por onde passava, sendo assim até no Festival de Canela - RS, talvez pelo caráter experimental. Embora a montagem sofresse na recepção do público, para Álvaro "foi uma grande experiência para o Giramundo, e com certeza um dos espetáculos mais instigantes e importantes dentro do repertório do grupo".

Ubu Rei (1995), de Alfred Jarry, é um dos textos mais significativos para a história do teatro de animação contemporâneo, um desejo do Álvaro de montagem. Também de caráter experimental. O giramundo dá continuidade à pesquisa com bonecos de grandes proporções, "as técnicas de 'mochila' e 'próteses' (adereços, prolongamentos ou extensões fixados ao corpo do manipulador) já desenvolvidas anteriormente em *Antologia Mamaluca* (1994)". (GIRAMUNDO, 2009).

Para Álvaro "o espetáculo foi muito bem conduzido, porque a direção foi entregue a Helvécio Guimarães." Mas o sonho de montar *Ubu Rei* evaporou:

> nossa idéia era os personagens andarem no meio do povo, falando no meio do povo, e o som saindo deles. Esse era o *Ubu Rei* que pretendíamos. Inclusive o Urso, que é um dos personagens originais do texto, vinha de dentro de um bar, estava bebendo num bar, saía do bar e ia junto conosco. Eram bonecos habitáveis. Mas acontece que não conseguimos colocar som nos bonecos até o último dia. Estava o palco armado, o cenário armado na praça e o som não saía. Aí decidimos, à meia-noite, gravar. Fomos para a rádio e começamos a gravar na rádio, num estúdio minúsculo, e assim o texto foi gravado. Saiu gravado. O espetáculo tem uma coleção notável de bonecos e não teve a oportunidade de ser reapresentado. Esse grande

[25] Poeta e artista gráfico mineiro

> formato do *Ubu Rei*, onde a idéia era fazer um teatro de bonecos imenso mas apertado, como os palcos antigos, uma espécie de "guignol[26] gigante", ficou para ser resolvido numa próxima ocasião. (APOCALYPSE, 2009).

Na mesma ninhada de subversão provindos de *Antologia Mamaluca* e *Ubu Rei*, o grupo monta *O Diário* (1997), tão polêmica quanto às duas primeiras. *O Diário*, adaptação do *Diário de um Louco* de Nicolai Gogol, conta a história de um funcionário público que passa a desenvolver sintomas de loucura. Álvaro revela que a estrutura do conto de Gogol foi incorporada à montagem por certas dificuldades de entendimento do público na concepção original da peça. "Seria arriscado apresentar ao público em geral *O Diário* (*Le Journal*) que vínhamos trabalhando, e que todo mundo dizia que não entendia". "O cenário criado pelo Giramundo é vivo. Ele é composto de coisas vivas. Tem figuras incrustadas nele que respondem e podem participar do espetáculo. Este tipo de uso da cenografia foi utilizado pela primeira vez pelo grupo". (APOCALYPSE, 2009). A peça ficou em temporada juntamente com uma exposição de bonecos no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

No meio deste período de espetáculos "subvertidos", retoma o clássico com *Carnaval dos Animais* (1996), inspirado na peça do compositor francês Camille Saint-Sãens. Essa montagem se aproxima mais da ingenuidade e didática de *Pedro e Lobo*. Conforme Álvaro, o desejo era repetir o mesmo formato, mas foi "impossível levar a simplicidade". Contou com grande número de marionetes, "resultou numa série notável de bonecos de fio, onde o pessoal se exercitou, apurou demais a manipulação". Foram desenvolvidas algumas soluções técnicas que deram certo em cena.

> E nós fizemos coisas notáveis, que o público vibra, como, por exemplo, uma garrafa de plástico transparente se transformar num peixe maravilhoso em perspectiva. [...] E foi o primeiro espetáculo que teve um patrocínio formal, via Lei de Incentivo. Pela primeira vez, o Giramundo tinha um patrocínio deste tipo. (APOCALYPSE, 2009).

A Redenção pelo Sonho, de 1998, é resultante de uma parceria entre o maestro Tim Rescala e o Giramundo, em que o maestro escreveu e conduziu a peça e o Giramundo concebeu os bonecos, cenário e figurino. A pequena ópera, assim denominada pelo grupo, é uma verdadeira homenagem ao escritor Monteiro Lobato. Em tom de prosa, traz ao palco parte da biografia do autor e alguns de seus

[26] Personagem tradicional do teatro de marionete francês.

personagens mais conhecidos como Emília, Saci, Visconde de Sabugosa, Marquês de Rabicó, entre outros.

Essa década se finda com *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá,* em 1999, mantendo uma formula clássica de concepção, mas inovando e mantendo interfaces, principalmente na plasticidade. Por meio dos bonecos, “a estranha forma e pintura dos personagens foi inspirada na obra de Niky de Saint-Phalle e de Antonio Gaudí. Os bonecos foram modelados em papel de modo semelhante a luminárias japonesas ganhando leveza e volume”. (GIRAMUNDO, 2009).

Por vez, se adaptou um texto da literatura infantil, um dos poucos desse gênero do autor Jorge Amado, que conta a história de amor entre um gato e uma andorinha. Álvaro se refere à montagem:

> é a forma se impondo à função (...) através da inspiração dos desenhos infantis, de um certo comportamento criativo da criança. Assim, os pássaros têm asas 'explícitas' pois sua característica principal é voar, ou o cachorro tem muitos dentes aparentes, pois uma de suas qualidades marcantes é morder.[...] A música narrou quase o texto todo, e restou um trechinho muito pequeno do original de Jorge Amado. Mas a beleza toda foi que nós convidamos o coral para participar e o espetáculo se tornou uma peça coral para marionetes. (APOCALYPSE, 2009).

Na seqüência, monta *Os Orixás* (2001), último espetáculo de Álvaro, que teve como tema a cultura afro-brasileira, abordando questões históricas do processo colonizador e da escravatura, reafirmando que muito além da força braçal, esses povos raptados das suas terras carregaram com sigo sua cultura. O espetáculo “apresenta o panteão dos deuses africanos, suas lendas, ritos e origens”. (GIRAMUNDO - 2009). Segundo Malafaia, é um dos espetáculos que mais supera os aspectos reais, exatamente por se aproximar mais do realismo, porque os bonecos são tão realistas, mas como o público sabe que são bonecos, eles ganham um aspecto surreal. “É absurdo ver um boneco que causa a mesma sensação que a gente tem diante de um holograma” (MALAFAIA, 2008).

> As músicas e a terminologia utilizados no decorrer do espetáculo trazem, também, características da Cultura Iorubá, preservadas no Brasil através de grupos que praticam o candomblé e cultuam suas divindades.[...] A música do espetáculo foi gravada, ao vivo, durante cerimônias reais em terreiro de Umbanda. (GIRAMUNDO - 2009)

Álvaro arquiteta e constrói a poética do Giramundo, como um sonho abstrato cheio de espetáculos reticentes que mais revelam um caleidoscópio de cores,

formas e movimentos que imprimem as facetas de cada um individualmente, do que um modelo engessado.

1.4 - O ARTISTA QUE ELEGEU O TEATRO PARA EXPRESSAR SUA POESIA HÍBRIDA - PINTURA TEATRAL OU TEATRO PLÁSTICO?

No trâmite entre o desejo de superação da dimensão do suporte convencional (quadro da pintura) para a descoberta da plasticidade do movimento, Álvaro passeia pela cor da palavra, pelas suas intenções, pelas pinceladas da música, além de descobrir a luz como aliado do seu pincel. Percebeu no teatro de animação as condições para expressar sua poesia híbrida, e pintou no Giramundo seu teatro plástico. Segundo Madu, mesmo não sendo comum no Brasil, na Europa muitos bonequeiros originaram-se das artes plásticas. “A gente tem facilidade pra desenhar, conhecemos cor, conhecemos luz. Só não conhecemos o som. Então, pra nós, o teatro de bonecos vem completar tudo o que a gente pintou. Fez movimentar.” Madu aponta para algumas experiências de Álvaro que atenua fronteiras entre boneco e quadro. “Álvaro chegou até a produzir quadros com volume. Com volume de boneco. Tinha alto relevo”.

O teatro de animação na contemporaneidade assume características que evidenciam a plasticidade. Para Amaral (1996, p.195), “o teatro não tem que ser lógico muito menos psicológico, apenas plástico.” E completa Apocalypse (2000, p. 58):

> É preciso, antes de tudo, entender e ver a marionete como um conjunto de fatores expressivos: o tamanho, a cor, o movimento, a matéria, a textura, a forma, etc., que por si sós já expressam algo e, a esse algo, o texto falado viria acrescentar mais alguma coisa para reforçar ainda mais o conjunto.

Para Eruli, que defende o mesmo argumento pelo prisma da plasticidade da marionete, “o corpo singular da marionete não aparece mais como uma curiosa e grotesca deformação do corpo humano, mas como forma que exprime uma forte expressividade plástica” (2008, p.15).

Toda manifestação artística, assim como o teatro e o teatro de animação, é uma construção simbólica projetada pela nossa capacidade de existência, de expressarmos nosso miolo, nossos desejos, nossa vitalidade. Para Eruli (2008, p.16), “em suma, a verdadeira imagem, tanto na pintura como no teatro, é a mental,

reconstruída por cada espectador na própria imaginação a partir de alguns elementos sugeridos pela cena.”

Amaral (1996, p.304), quando se refere ao teatro de formas animadas, diz:

> O teatro de formas animadas responde a uma necessidade muito atual de trazer de volta os símbolos, ausentes da vida do homem moderno [...] é uma arte a serviço de idéias e emoções que não querem permanecer a nível consciente apenas, mas, em tomando formas materiais, transcendem a própria matéria e revelam uma realidade invisível.

Para Ryngaert (1998, p.66), passamos de uma concepção do teatro herdada do século XIX, em que o texto dramático fica no centro da representação, chegando a uma prática de diferentes signos, provindos do espaço, da luz, da imagem, do ator em movimento, do som. Tudo isso tendo um maior peso para o espectador. Conforme Eruli (2008, p.13),

> Embora quase sempre posta entre as curiosidades etnográficas ou as formas teatrais para crianças, a marionete foi considerada pelas vanguardas européias, entre o final do século XIX e o início do século XX, a forma mais adequada para expressar a nova linguagem artística originada a partir da crise da representação teatral e pictórica.

A autora entende esse período como o início de uma parceria entre pintura e teatro, em que a marionete, com sua linguagem artística sintética e abstrata, representa o terreno do encontro ideal para essa parceria, embora agora a partir desse período de transição entre o século XIX e XX, essas conexões aconteçam de forma mais evidenciada e declarada.

Pode-se perceber que Álvaro tem uma trajetória que depõe sobre sua poética, imprimindo no grupo Giramundo Teatro de Bonecos os seus traços e pensamento plástico/cênico.

Uma das grandes constatações de Álvaro Apocalypse pode parecer óbvia, mas aponta para suas investigações cênicas, e fundamentaria sua pesquisa e delinearia sua poética. “Marionete não fala certas coisas, o que quer dizer que nem todo texto do teatro convencional se prestaria a uma montagem desse gênero.” (APOCALYPSE, 2000, p.9). Na experiência do grupo com a montagem *Relações Naturais,* de Qorpo Santo, Álvaro (2000, p.9) narra:

> o absurdo e o fantástico do texto se casaram perfeitamente com a deformação possibilitada pela plasticidade das marionetes. A adequação do texto à cena foi encontrada através da correspondência entre a deformação moral das personagens e a grotesca deformação plástica das marionetes.

A construção da poética do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos também se realiza no diálogo interdisciplinar, com a clareza da importância da imagem/plástica, como é ilustrada na afirmação de Álvaro (2000, p.55):

> Num certo sentido, se tratarmos a marionete como símbolo, ícone ou imagem, poderemos escrever a ela, ou seja, dirigir-lhe preces, oração, odes, canção. Nesse caso (isto é importante), não se trata de produzir palavras para serem ditas pela marionete, e sim textos cuja sonoridade e cujo sentido irão se somar à forma da marionete para se obter uma imagem poética. Ou, simplesmente, ilustrar com a marionete determinado texto, poema ou canção. Chamamos essa relação texto/imagem de alusiva.

Os possíveis desdobramentos da leitura do teatro de animação falam não exclusivamente através da linguagem verbal, mas fortemente através da textura, cor, forma, e também pelo movimento, onde entra a comunicação não-verbal, pronunciada quase sempre pela imagem ou plasticidade, provinda do gesto ou da expressão plástica.

Essa imagem gerada pode ser ilustrativa. Como o nome já diz, irá ilustrar, dar luz, complementar a unidade verbal. Ela funcionará como co-autora do texto verbal ou como narrativa independente somente de imagens. A imagem tem valor semântico. Ela poderá estar no nível do texto verbal ou superior a ele, podendo este estar subjacente.

Diante da configuração da linguagem, percebe-se que o teatro de animação contemporâneo mistura diversas linguagens artísticas, evidenciando a plástica. E que a arte contemporânea se cruza em várias vias e em vários sentidos. Dessa forma, torna-se fundamental analisar fronteiras da criação poética, desvelando a tessitura entre linguagens no teatro de animação. Barthes (*Apud* Maletta, 2005, p. 50)

> refere-se ao Teatro como uma “verdadeira polifonia informacional”. Segundo ele, o Teatro é uma “máquina cibernética” que envia diversas mensagens simultâneas (vindas do cenário, figurino, da iluminação, e da postura, dos gestos e das palavras dos atores), algumas das quais permanecem – como, por exemplo, o cenário – enquanto outras mudam constantemente – a palavra, os gestos.

Para estabelecer alguns pontos de contato, é fundamental entender que “o Teatro é, por natureza, uma arte múltipla, em que todas as linguagens artísticas se fazem presentes” (MALETTA, 2005, p. 20). Por isso, é uma arte polifônica e na contemporaneidade assume características híbridas, pois essas relações são evidenciadas, gerando outras formas.

É importante distinguir que a linguagem teatral é polifônica, em que várias vozes emergentes se fazem presentes, mas necessariamente não é híbrida, pois as vozes podem não se misturar. As linguagens podem estar presentes, mas ser meras coadjuvantes ou ilustrativas no ato teatral, configurando assim uma prática convencional em que a vozes estão a serviço de um objeto X, que pode ser o texto, o ator, entre outros.

Já uma característica que configura um teatro híbrido, é que essas vozes são independentes, autônomas e pode se igualar ou superar o protagonismo das demais vozes presentes, se desgruda do seu lugar comum e contamina-se, gerando assim uma nova forma, o que gera uma dificuldade de classificação.

O que torna híbridas algumas manifestações teatrais é o fato de se mesclarem diferentes linguagens e assim criar uma outra expressão na qual se põe em dúvida: é teatro, dança ou artes plásticas em movimento?

Como exemplo prático se tem o Giramundo. Pode-se perguntar: o Giramundo tem uma estética plástica ou teatral? O Giramundo desloca a posição do texto para a imagem? Traduz seus textos em formas plásticas?

Canclini faz uma metáfora, dizendo que podemos viver em guerra ou em estado de hibridização, e ainda:

> A hibridização, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em interculturalização. As políticas de hibridização serviram para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas. (2008, p. XXVII).

Amplia-se essa idéia de guerra de cultura também à guerra de linguagens, pois nas artes contemporâneas é recorrente a impureza dos gêneros artísticos. Nas artes, uma das expressões mais orgânicas do homem, fica bastante visível essa interseção. E ainda, na arte contemporânea essas interseções já não são conflitos, logo não é guerra, e sim encontro, comunhão.

Canclini (2008, p. XXVII) também se utiliza de conceitos como mestiçagem e sincretismo, mas o próprio autor se refere à mestiçagem dizendo que esta está mais ligada a questões étnicas, assim como sincretismo para as questões religiosas. Dessa forma, o termo mais pertinente para essa pesquisa é o hibridismo, pois abarca várias relações e funde os dois termos. Conforme Canclini (2008, p. XXIX), “a palavra hibridismo aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de

elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produção das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos".

O discurso teatral não é um discurso apenas textual, mas gestual, plástico, musical, de forma que são diversas as instâncias discursivas que existem simultaneamente, dialogando na cena teatral. Assim, a linguagem teatral se configura intersemiótica, interdisciplinar, polifônica e híbrida. Conforme Eruli (2008, p. 14), a retomada de interesse em relação à marionete, que caracteriza o cenário artístico contemporâneo, acontece sob o signo de uma tendência à hibridez de linguagens: o teatro olha para o cinema, torna-se lugar de projeções e imagens; as artes plásticas saem da bidimensionalidade do quadro através de instalações de materiais e objetos tridimensionais ou por meio de performances que integram as ações de corpos vivos, humanos ou animais, a um espaço definido pela variável temporal; a linguagem corpórea da dança engloba as sonoridades verbais. O denominador que une esses fenômenos é uma presença nova e diferente do ator na cena; o corpo humano, cada vez mais desmaterializado, misturado com imagens projetadas na cena ou captado por instrumento das novas tecnologias, é assimilado numa forma plástica em movimento, de vocalidade deformada ou distorcida, definição que caracteriza perfeitamente a marionete.

O teatro de animação mais e mais transita em nuances entre linguagens, sendo perceptível o imbricamento com as artes plásticas/visuais, e trouxe para Álvaro Apocalypse, ao observar seu percurso artístico evidenciado na sua construção poética, as condições de expressar sua arte híbrida, que não deixa de ser um teatro plástico/visual e uma pintura/escultura teatral.

1.5 - POLARIDADES ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: CONSERVANDO PARA PRESERVAR E ROMPENDO PARA EXPERIMENTAR

Apresentados os antecedentes, alguns conceitos e os espetáculos, por se tratar de um artista multifacetado e com uma vasta atividade, faz-se necessário dedicar a trajetória de Álvaro Apocalypse sob a perspectiva de polaridades entre tradição e inovação sobre três eixos: **concepções convencionais, inovações e rupturas evidentes.**

O teatro de bonecos no Brasil, nos anos 1950 e 1960, caminhava em passos lentos para configurar um gênero contemporâneo. Dessa forma, era uma linguagem que engatinhava nesse sentido, até chegar à década de 1970, quando as estéticas variaram multilateralmente e assim ganharam novas características, entre as quais o rompimento com os modelos, visíveis, segundo Beltrame (2007), na ruptura com o palquinho tradicional, fragmentação da narrativa, pluralidade de linguagens, combinação de vários meios de expressão, utilização de objetos extraídos do cotidiano, a presença do ator-manipulador, a intertextualidade na dramaturgia, entre outros.

Conforme Braga (2007), esse período é de transformações mais acentuadas na história do teatro de animação. “A época é rica pelas instigantes reflexões sobre linguagem, pela organização associativa e pela profissionalização deste segmento artístico, pela qualidade de espetáculos e eventos e pelo surgimento de novos grupos” (BRAGA, 2007, p. 252). Nessas transformações e mudanças se evidenciam a configuração do gênero contemporâneo no teatro de animação, no qual, estéticas efervescentemente pipocam em várias direções no Brasil, residindo à ausência de um estilo único.

Dessa forma, haverá misturas de diferentes estilos e linguagens, tornando-se assim híbrida. Segundo Bauman (1998, p.127), “as novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado”.

Dentre tantos conceitos dúcteis e abertos algumas características marcam a arte contemporânea. Conforme Agra (2004), são: revisitamento a movimentos artísticos do passado, a fragmentação e a individualidade, a ausência de um estilo definido, a inserção de objetos não artísticos, e a ênfase maior dada à idéia e ao processo de criação do que à obra em si.

Nessa perspectiva, os grupos estavam ligados a suas identidades e experimentavam nas medidas estabelecidas por eles mesmos, construindo assim suas poéticas. Foi nesse contexto, do panorama do teatro de bonecos contemporâneo, que nasceu o Giramundo Teatro de Bonecos, em que Álvaro fincou suas experiências de linguagem, dando uma qualidade plástica ímpar. Segundo Malafaia (2008), “a contribuição do Álvaro é muito mais nesse campo de explodir possibilidades formais do boneco, ou seja, o Álvaro como consultor de formas não

tem paralelo no teatro brasileiro". Essa característica de qualidade plástica para os bonecos irá permear toda a sua obra, seja no aspecto mimético/figurativo ou amimético/abstrato, além de deixar de herança para os que darão continuidade à poética do grupo.

A atuação de Álvaro transitava entre os pólos da tradição e inovação, de um lado conservando para valorizar a cultura e as manifestações populares e do outro a sede da experimentação, e com isso rompendo os limites da tradição. Já se pode visualizar a contradição típica do homem contemporâneo, que servirá de justificativa pelas muitas idéias que aparecerão, entre elas, a da concepção de *Cobra Norato*.

No processo de criação dos espetáculos, Álvaro encontrava muitas alternativas para as cenas. "Mas ele encontrava dentro de um limite, vamos dizer assim, conservador" (MALAFAIA, 2008). Tinha uma grande admiração por Francis Bacon[27] e Robert Wilson e outros autores, de certo modo, polêmicos, "mas ele tinha dificuldade de trabalhar com esses parâmetros mais abertos" (idem).

Malafaia aponta uma sucessão de "pulos" de concepção de espetáculos que representam mudanças para esse período, como, por exemplo, em *Um Baú de fundo fundo* (1975). Este é um espetáculo tradicional nos aspectos textual, temático, e nas técnicas de manipulação, embora seja inovador na construção e acabamento dos bonecos, na diversidade técnica. Uma verdadeira engenhosidade. "Álvaro é um inventor. Ele sempre foi um inventor. Ele é mais parente do Leonardo da Vinci do que do Duchamp. Ele está lá do lado dos renascentistas" (idem). Malafaia atribui isso à importância das duas viagens para a França. "Esse espetáculo é fruto, é conseqüência direta da injeção de ânimo, da injeção de referências recebidas em Charleville-Mezières" (idem). A partir desse momento, alguns saltos foram dados, como em 1976, com *El Retablo de Maese Pedro*, no qual se apropria de referências do *Bunraku*. "Esses bonecos não existiam no Brasil [...] naquela época, teatro de bonecos era sinônimo de teatro de luva pra criança" (idem). E Álvaro estava fazendo Cervantes com bonecos em tamanho natural para por em cima do palco junto com a orquestra tocando ao vivo. Outro salto dado por Álvaro, e talvez o que possa representar um imbricamento entre preservação e inovação, foi na encenação de *Cobra Norato* (1979). Talvez pelas origens interioranas, ele sempre tinha cuidado de preservar as tradições dos valores populares. Isso se evidencia, por exemplo, na

[27] Refere-se ao artista plástico anglo-irlandês expressionista (1909-1992). (Beckett,1997).

grande paixão por esse espetáculo, no qual ele pode assegurar a brasilidade pelo viés da cultura popular, indígena e afro-brasileira. Acabou, contraditoriamente, chegando à antropofagia[28] de Raul Bopp, um ícone do modernismo no Brasil.

Alguns saltos foram dados até então pelo artista, configurando-se, assim, sua prática. Mais um salto, agora, com o espetáculo *Relações Naturais*. Dessa vez, um mais ousado, chegando a Qorpo Santo. Se até então estava rompendo na concepção, nesse espetáculo o diretor rompe com o público, por se tratar de uma proposta totalmente fragmentada e alógica pelos padrões da época. "O espetáculo tem uma ruptura no sentido da crítica e do público, pois a crítica adorou e o público odiou" (MALAFAIA, 2008).

Devido à recepção do espetáculo pelo público, o grupo recua no aspecto vanguardista de inovar, montando o espetáculo *O Auto das Pastorinhas,* aquilo que Malafaia (2008) chama de "um espetáculo mais convencional, mas ainda dentro do campo popular".

Na década de 1990, arrisca mais com o espetáculo *Antologia Mamaluca*, que é outra ruptura.

> É uma espécie de parente das Relações Naturais pela temática abusada, um pouco pela pornografia, pelo espírito anárquico, de crítica à academia, crítica ao Estado, crítica às relações amorosas, crítica à hipocrisia, enfim o texto do Sebastião Nunes atira pra todo lado. E o Álvaro encampou essa idéia e produziu bonecos e criou projetos muito interessantes. Variações muito interessantes. (MALAFAIA, 2008)

Álvaro propõe uma intertextualidade visual com pintores clássicos, modernos e contemporâneos, como Picasso, Braque, Velásquez, Rembrandt, Niky de Saint-Phalle, transpondo as formas para o teatro de bonecos, o que não deixa de ser uma ruptura com os padrões, praticados no teatro de bonecos brasileiro. "Álvaro gostava de se referenciar nas artes plásticas. E isso ficou como uma marca do Giramundo, que permaneceu" (MALAFAIA, 2008).

Atualmente, essas referências são um dos legados deixados por Álvaro. No entanto, elas aumentaram, se estendendo para o cinema, em especial o de animação, como pode ser percebido explicitamente em *Pinocchio*, que visita a obra

[28] Movimento artístico da arte moderna brasileira.

do artista plástico contemporâneo Farnese de Andrade e técnicas de *Stop Motion*[29] do cinema de animação.

Na arte contemporânea, essa revisitação é constante. Ela não procura romper com o passado, mas ao contrário, ela dá novos significados, procurando trazer referências históricas para o presente adequando-as ao nosso tempo, além de trazer também referências de outros segmentos, diferentemente da arte moderna, quando os artistas, inspirados pelos ideais da modernidade, buscavam romper com toda a arte produzida até então.

Segundo Bauman (1998), as vanguardas artísticas do modernismo tinham como proposta lançarem-se à frente na forma de produzir e interpretar a arte. A arte moderna refletia o novo pensamento vigente na época: a ascensão da indústria, a substituição da vida rural pela urbana, novas teorias científicas como a psicanálise e a teoria da relatividade, entre outros.

Para exemplificar a ambigüidade na interpretação do gênero contemporâneo, a música *Bienal*, de Zeca Baleiro e Zé Ramalho, tem uma concepção um tanto inusitada sobre arte contemporânea, revelando e ilustrando sua hermenêutica pela percepção popular.

Segundo Baleiro, a música foi composta em ocasião da 23ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, cujo tema era a desmaterialização da obra de arte no fim do milênio, em 1996. “Instigado pelo tom apoteótico do evento, cometi este repente em louvor aos artistas modernos”. (encarte do CD: *Vô Imbolá*)

Os artistas começam fazendo uma alegoria, um exagero, em torno da mistura vinda de vários segmentos conceituais, definindo que de inicio é preciso desmaterializar, ou seja, tirar o sentido de matéria, da forma concreta, rígida para chegar a algum lugar, que não será um lugar comum.

> Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio / Faço um quadro com moléculas de hidrogênio/ Fios de pentelho de um velho armênio / Cuspe de mosca, pão dormido, asa de barata torta.
>
> Meu conceito parece à primeira vista / Um barrococó figurativo neo-expressionista / Com pitadas de art noveau pós-surrealista / Calcado na revalorização da natureza morta.
>
> Minha mãe certa vez disse-me um dia / Vendo minha obra exposta na galeria / Meu filho isso é mais estranho que o cu da jia / E muito mais feio que um hipopótamo insone.
>
> Pra entender um trabalho tão moderno / É preciso ler o segundo caderno / Calcular o produto bruto interno / E multiplicar pelo valor das

[29] Técnica e linguagem do cinema de animação que cria a ilusão de movimento a partir de objetos fotografados quadro a quadro.

> contas de água, luz e telefone / Rodopiando na fúria do ciclone / Reinvento o céu e o inferno.
>
> Minha mãe não entendeu o subtexto / Da arte desmaterializada no presente contexto / Reciclando o lixo lá do cesto/ Chego a um resultado estético bacana.
>
> Com a graça de Deus e Basquiat / Nova Iorque me espere que eu vou já / Picharei com dendê de vatapá / Uma psicodélica baiana.
>
> Misturarei anáguas de viúva / Com tampinhas de pepsi e fanta uva/ Um penico com água da última chuva / Ampolas de injeção de penicilina.
>
> Desmaterializada a matéria / Com a arte pulsando na artéria / Boto fogo no gelo da Sibéria / E faço até cair neve em Teresina / Com o clarão do raio da silibrina / Desintegro o poder da bactéria.

A letra da música revela uma percepção popular a respeito da arte contemporânea, e traduz o conflito entre tradição e inovação, assim como o objeto da presente investigação: são híbridas e polifônicas.

Se por um lado, Álvaro queria valorizar a tradição para preservá-la, demonstrando assim suas raízes e seus valores, por outro as indagações que ferviam de perguntas na sua cabeça de pesquisador e cientista não deixavam de lado a experiência. Para Malafaia (2008), "pode parecer até um pouco exagerado ou paradoxal da minha parte, mas acho que o teatro do Giramundo é muito mais científico do que artístico". No entanto, isso é uma visão singular e paradoxal, pois a experiência científica pode contribuir significativamente na artística, assim como o inverso. Dessa forma, como há simbiose entre técnica e estética, pode haver entre ciência e artes.

O autor completa:

> Eu acho que muitas vezes o espetáculo é resultado de uma experiência fria. Nesse sentido: o que aconteceria com o espetáculo, se retirássemos a cor? O que aconteceria com o espetáculo se colocássemos simultaneamente duas bandas autônomas, texto e imagem? O que aconteceria com o espetáculo se tentássemos recriar uma pintura do século XIX? Uma pintura neoclássica? O que aconteceria com o espetáculo se construíssemos todo ele com restos de demolição? Por isso que me parece que os espetáculos são os resultados e verificações de uma hipótese. (MALAFAIA, 2008).

Essas hipóteses ou experiências, além das já citadas, podem ser percebidas em *Le Journal* (1992), espetáculo essencialmente de caráter investigativo e provocador, e em *Giz* (1988), quando Álvaro "tira" a cor e o texto e assume a presença dos manipuladores em cena[30].

[30] No espetáculo todas as formas, objetos e bonecos são de cor branca. Os atores também estão vestido de branco, manipulando à vista do público. O texto verbal falado é suprimido.

Os espetáculos criados sob concepções mais convencionais, em ordem cronológica, são: *A Bela Adormecida* (1971), *Aventuras no Reino Negro* (1972) e *Saci Pererê* (1973), que estão num período em que o grupo se constitui de apenas seus fundadores Álvaro, Tereza e Madu. No segundo bloco estão *Auto das Pastorinhas* (1984), *Circo teatro maravilha* (1985), *Pedro e o Lobo* (1993), *Carnaval dos Animais* (1996) e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1999), espetáculos resultantes da entrada de novos integrantes, novos olhares e contribuições, mas também novas necessidades, entre elas de manutenção financeira do grupo, resultando em necessidades comerciais, com bonecos mais ilustrativos como porta-voz do texto. Segundo Malafaia (2008) "mesmo no caso do *Pedro e o Lobo*, e dos espetáculos pra ópera e dos espetáculos pra orquestra, em que há muita música, o que acontece é uma tentativa da performance do boneco ser uma performance narrativa". Ou seja, não escapa da estrutura narrativa convencional.

E o que chamar-se-á de inovações, são as concepções que gradativamente trazem elementos novos para essa linguagem, com referências, com pequenas rupturas e em doses. Também em ordem cronológica, são os espetáculos: *Um Baú de Fundo Fundo* (1973), *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *O Guarani* (1986), remontado em 1996, *O Diário* (1990), remontado em 1997, *A Flauta Mágica* (1991), *Tiradentes* (1992), *A Redenção pelo Sonho* (1998) e *Os Orixás* (2001).

O espetáculo *Os Orixás*, última montagem de Álvaro, aborda uma temática bastante polêmica, mas o período já é mais favorável ao tipo de provocação.

Esses espetáculos causam rupturas para os períodos equivalentes, mas podem ser percebidos como uma estética de transição de concepções, ou mesmo, que ficam no limiar entre as polaridades de tradição e inovação. Segundo Malafaia (2008), o Giramundo "é um grupo, se pudesse definir, contador de histórias. [...] São raros os momentos em que o Giramundo desvia dessa tentativa imediata de ilustrar uma história ou um texto, ou alguma experiência. Mas existe a experiência". Então ela acontece paulatinamente, trabalhando com orquestra ao vivo, ópera, temática adulta, etc.

As concepções que causaram rupturas evidentes, com incisões abruptas, cronologicamente, foram: *Cobra Norato* (1979), *As Relações Naturais* (1983), *Giz* (1988), *Le Journal* (1992), *Antologia Mamaluca* (1994), e *Ubu Rei* (1995).

Álvaro trouxe a antropofagia e o teatro do absurdo para o teatro de bonecos, trabalhou com inspirações no Bunraku, pouco comum no Brasil, montou espetáculos

com voz gravada por atores profissionais de Belo Horizonte e músicas criadas exclusivamente para as cenas, fez uso ilimitado de aparato técnico, utilizou referências cubistas, abriu mão do texto verbal, entre outros.

Assim, as linhas traçadas da trajetória de Álvaro Apocalypse, sob a ênfase das polaridades entre tradição e inovação, demonstram seu caráter híbrido e polifônico.

Ao evidenciar três eixos, fez-se uma tentativa de classificação da produção do diretor Álvaro Apocalypse, embora não signifique que os espetáculos estejam aprisionados a ela, pois ainda nos é bastante complexo interpretar tudo o que vem acontecendo no campo das artes contemporâneas, pois ainda não estamos distanciados o suficiente para tal, de forma que os territórios são movediços. Talvez daqui a algumas décadas, a atual arte contemporânea seja reclassificada e passe a ser melhor vista e interpretada pelas próximas gerações, assim como nós, hoje, conseguimos melhor entender a arte e movimentos feitos no passado.

1.6 - O TEATRO COMO LINGUAGEM HÍBRIDA E POLIFÔNICA... POR EXCELÊNCIA - SE BAGUNÇAR FICA MAIS FÁCIL: O DIÁLOGO ENTRE CONCEITOS

1.6.1 - Linguagem X Teatro de animação

Para melhor compreensão das metamorfoses da linguagem, é fundamental assimilar a vivacidade da mesma, que toda linguagem sendo viva e dinâmica, se transforma, ou morre. Esse entendimento nos leva a crer que o teatro, a dança, a música, assim como toda manifestação artística, são linguagens. Percebe-se então que na gênese do desenvolvimento humano, o suporte para comunicação partiu do gesto e do desenho, ou seja, o homem falou primeiro com o corpo e com o traço pictórico. “A linguagem, em geral, é definida como capacidade de abstração, mas na medida em que ela dá forma ao pensamento, podemos dizer que possui também uma plasticidade e, portanto, uma materialidade” (GERHEIM, 2008, p. 8). A arte não tem apenas valor comunicativo, mas também simbólico. Ainda na remota era primitiva houve um grande interesse ritualístico por objetos (totens), muitas vezes, como representação de divindades e para representar as mesmas. Segundo

Apocalypse (2000, p.5), “Imagens, totens, esculturas, marionetes são da mesma família”. O fato é que esses totens ou objetos podem ser entendidos como atributos dados ao corpo representado ou em representação a “Anima” alma, vida, movimento. Da pré-história à atualidade alguns saltos foram dados nesse sentido, ao ponto que chegamos à contemporaneidade com um grau de complexidade da linguagem que a palavra articulada “língua” não é o único, nem o mais eficiente código do processo comunicativo. Ou seja, numa era em que as imagens estão mais presentes nas nossas vidas, elas se tornam fundamentais para uma comunicação plena.

Para Pavis (2005, p. 26):

> A maioria dos teóricos está disposta a convir que a arte teatral dispõe de todos os recursos artísticos e tecnológicos conhecidos numa determinada época. CRAIG, por exemplo, a define assim (de uma maneira mais tautológica: ‘A arte do teatro não é nem a arte da interpretação do ator, nem a peça de teatro, nem a figuração cênica, nem a dança. [...] É o conjunto de elementos dos quais se compõem esses diferentes domínios. Ela é feita de movimento, que é o espírito da arte do ator, das falas, que formam o corpo da peça, de linha e de cor, que são a alma do cenário, de ritmo, que é a essência da dança. (CRAIG, 1905: 101)’.

Álvaro Apocalypse na sua trajetória sempre teve a percepção que o boneco era parte da narrativa teatral, ou seja, possível de ser lido, portanto, iconográfico. Conforme Gerheim (2008, p. 44), “o ícone transforma a linguagem em objeto. A arte é vista pelas teorias estéticas que partem do legado lingüístico e semiótico, como a manifestação da comunicação em que a significação mais incide sobre a materialidade da linguagem.” Todos os traços e cores colocadas ali eram intenções que emergiam sentido, códigos e símbolos a serviço de uma construção cênica.

Desde os primórdios da civilização, o homem se manifesta artisticamente, muito antes do surgimento da imponente língua (fala articulada - surgimento da escrita), sendo ela resultante da combinação entre imagem e som.

A linguagem, o discurso e o enunciado atingem dimensões extraverbais que abarcam outros conceitos, entre eles, o intersemiótico, ou seja, o visual.

Atualmente, conceber que a linguagem é um veículo que expressa palavras, ou que o discurso expressa a razão por meio da oratória, ou que o enunciado é a forma de expressar palavras e gestos, não abrange toda complexidade do pensamento contemporâneo. Dessa forma, no decorrer desse texto serão levantados conceitos, que se movimentarão dentro das definições da linguagem, do discurso e do enunciado.

Conforme Bakhtin (2002b, p. 86),

> A idéia não vive na consciência individual isolada de um homem, mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as idéias dos outros é que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas idéias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, a idéia sob as condições de contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra.

Para falar desse período da arte contemporânea é importante mencionar a base da evolução do homem e das múltiplas linguagens que ele, no passar dos tempos, foi agregando, e configurou esse gênero.

O teatro constrói uma rede de significados que podem ser lidos como os códigos da linguagem verbal e não-verbal. Da primeira, pode-se mensurar suas ramificações: o texto, canção, legendas, tudo o que se expressa articuladamente através de palavras. Da segunda, a música e tudo o que é sensível à leitura dos sentidos: cenário, figurinos, gestos, iluminação, entre outros. A arte, em geral, é uma invenção simbólica, é uma poesia que se expressa de formas múltiplas.

Para Maletta (2005, p.43), de um modo geral, independentemente do momento histórico ou da estética em questão, podemos entender o teatro como um fenômeno que:

> - acontece num determinado ambiente visualmente percebido, o que implica também a percepção de alguns elementos como espaço, volume, cor, textura, que são notadamente aspectos plásticos, muitas vezes representados pelos cenários, figurinos, pela maquiagem e iluminação, entre outros elementos;
> - realiza-se num determinado tempo, o que envolve os conceitos de ritmo, andamento, ou seja, aspectos do universo musical;
> - pressupõe um espectador que percebe, pelo menos visual e auditivamente, a comunicação de alguma idéia – mesmo que essa idéia não seja racionalmente percebida – originada nas intenções e emoções expressas através das ações físicas e vocais de um ator, as quais envolvem tanto os aspectos corporais (movimentos, gestos, agilidade, força, equilíbrio, destreza, prontidão) como musicais (sonoridades, timbres, entonações, melodias), além da literatura (o texto dramatúrgico escrito, propriamente dito).

Completa, ressaltando, que teatro pode ser entendido como uma arte na qual as múltiplas linguagens artísticas se inter-relacionam, definindo assim, sua natureza intersemiótica.

Álvaro entendia o teatro como uma composição que se expressa de forma literária, visual e musical. Segundo Apocalypse,

> se considerarmos que um espetáculo teatral se compõe de diversos elementos (texto, cenário, iluminação, etc.), admitimos que cada um deles pode receber uma atenção especial em determinada montagem. Uma

> ênfase. Assim, no teatro de marionete pode-se (como aliás demonstra a tendência majoritária nos últimos anos) dar essa ênfase na pesquisa da forma (aspecto formal), ou seja, na presença da marionete como elemento plástico, escultura/cênica. É pertinente dizer aqui que os marionetistas têm incorporado à marionete as inumeráveis conquistas das artes plásticas contemporâneas. (2000, p.10).

Pode-se dar uma atenção especial a algum elemento, de acordo com a proposta estética de cada grupo.

> A estética (ou a poética) teatral formula as leis de composição e de funcionamento do texto e da cena. Ela integra o sistema teatral num conjunto mais amplo: gênero, teoria da literatura, sistema de belas artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo, filosofia do conhecimento. (PAVIS, 2005, p. 145).

O teatro de animação ou teatro de formas animadas é um termo que representa o agrupamento de todos os gêneros dessa linguagem artística, que vai desde objetos do cotidiano às técnicas mais sofisticadas de confecção de bonecos. É uma linguagem sustentada pelo protagonismo da *anima*, deixando para o objeto, seja ele um boneco, objeto, forma, silhueta, máscara, entre outros, a decodificação da sua essência. Ou seja, a *anima* é a alma do objeto animado, desprendida ou projetada do corpo do artista, que por sua vez é naturalmente animista. É geralmente na infância que a *anima* se desencadeia. Alguns a desenvolvem e a transformam numa manifestação artística, que responde o quanto o homem ainda se utiliza de códigos, signos e metáforas na sua tradução do mundo.

É da natureza humana a capacidade de animar. Amaral (1996, p.170):

> A criança naturalmente dá vida a tudo que toca. Relaciona-se igualmente com o mundo vegetal, mineral, animal ou material. Anima objetos e se comunica com a natureza. Fala com as plantas, com as árvores, com as pedras, colheres e cadeiras, com seu gato, ou com um macaco selvagem criado em sua imaginação, conversa com o vento e com as nuvens. É naturalmente animista. É como se o seu pensamento, ou a sua consciência, estivesse ainda ligada a uma vida anterior, mas à medida que vai atingindo a idade da razão, vai dela se afastando. [...] O teatro de bonecos tem uma relação direta com o pensamento animista infantil, tem todas as condições para satisfazer os anseios de transformações que a criança tem de tornar real os seus sonhos de poder. Torna fantástico o mundo real.

E mais, referindo-se à dramaturgia, Amaral (1996, p. 74) aponta para uma tendência visível: “No século XX o teatro de bonecos surge, em pesquisas ligadas ao gestual, à expressão plástica.”

É dentro dessa busca que o homem entra no século XX em conflito por trazer de volta o signo, a metáfora, os elementos da subjetividade, num espírito de reativar

o âmago das representações simbólicas, iconográficas. Assim, conforme Nicolescu (*apud* MALETTA, 2005), a necessidade indispensável de pontes entre as diferentes disciplinas traduziu-se pelo surgimento, na metade do século XX, da pluridisciplinaridade e da interdisciplinaridade.

1.6.2 - Levantamentos conceituais: Hibridismo e Polifonia

Interfaces, imbricamento, polaridades, hibridismo, polifonia, palavras recorrentes ao se referir à arte contemporânea, que se esbarram numa categoria paradoxal e desprezam normas estruturalistas de análise. No decorrer dessa discussão, esses conceitos se cruzarão em vários sentidos. Para Canclini (2008, p.XIX), uma primeira definição de hibridismo pode ser entendido por "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas."

Da biologia genética, define-se por híbrido (do grego *hybris*) a mistura entre duas espécies diferentes, seja através da manipulação genética ou de forma natural. Pode-se aplicar este conceito à contemporaneidade, em que habitam vários 'organismos' num único ser.

Segundo Bernd (2009, s/p), "para os gregos o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição." Ou seja, uma idéia que deslocada do seu contexto ganhou novo sentido na contemporaneidade.

Híbrido pode ser compreendido como um processo no qual duas, ou mais, vozes caminham juntas e convivem em território de conflito, se sobrepõem, ou se acomodam em pé de igualdade. Uma pode asfixiar a outra, mas se estão juntas, o mais provável é manterem diálogo.

As ideologias se misturam. Não se pode optar por ser dicotômico ou híbrido, sendo fruto de uma sociedade contemporânea, bombardeados por meios em que a dinâmica da comunicação fertiliza o homem e o transforma. Hibridismo pode ser um processo artificial, mas é um processo natural, retomando o conceito da biologia genética. Para Bernd (2009),

> se for híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva, e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador.

O híbrido mistura formas, cores, linhas, texturas, pensamentos, notas, letras, melodias, estéticas, poéticas, sem anulá-las. Pode-se se listar inúmeras conexões, que perpassam formas concretas e abstratas.

A arte contemporânea está pautada fundamentalmente em conceitos abertos possíveis de sofrerem mutações, às vezes, até entendidos pela contraposição deles mesmos.

Arte contemporânea passa pelo reconhecimento de que o processo é construtor de uma teia de significados incultos no signo desse gênero. É fundamental entender que a arte moderna, contemporânea e todo movimento de vanguarda parte da ruptura. Para ser novo, tem que se emancipar do paradigma vigente. Ryngaert (1998, p. 39) defende a tese de que “a criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro da ruptura, da renovação e da interrogação.”

Segundo Bernd (2009),

> [a arte contemporânea] ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade e inserindo-se na movência da pós-modernidade, associa-se ao múltiplo e ao heterogêneo.

O edifício de significação necessariamente não emerge do objeto, mas também do contexto, do processo entre outros, ou seja, o objeto pode não trazer os elementos essenciais para produção de sentido.

Conforme Maletta (2005, p. 50),

> As diversas historiografias do Teatro são unânimes em afirmar que as primeiras manifestações teatrais foram os rituais religiosos das civilizações antigas. E nas inúmeras descrições dessas *cerimônias-espetáculos*, que constam nos livros de história do teatro, vê-se que essa arte, desde a sua origem, incorpora, pelo menos, os discursos da dança, da música e das artes plásticas (estas representadas especialmente pelas máscaras e pelos trajes). Assim, o Teatro é, desde a sua origem, uma Arte Polifônica.

O conceito de polifonia vem da teoria musical, que tem sua origem no grego e significa vozes múltiplas. O Dicionário Grove de Música define o termo como “música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente. A expressão ‘era polifônica’ é geralmente aplicada ao final da Idade Média e Renascença. Mas é no

Período Barroco que a polifonia tem sua era de ouro e tem como expoentes Bach e Haendel."

Segundo Lopes, o termo polifonia, na música, designa um tipo de composição com várias vozes, ou melodias, que se sobrepõem simultaneamente de acordo com as regras do contraponto (*monofonia ou homofonia*[31]). As vozes executam o mesmo movimento melódico, em uníssono e seguindo um mesmo padrão rítmico, ou então se sobrevaloriza uma única melodia e se subalternizam as restantes vozes, adquirindo estas então um mero papel de coadjuvante. Ainda segundo o mesmo autor, a arqueologia traz alguns indícios da existência de músicas polifônicas já na Antiguidade: foram encontradas flautas duplas no cemitério de Ur, na Mesopotâmia, com cerca de cinco mil anos, as quais testemunham a necessidade de um povo por explorar as texturas musicais.

Conforme Lopes, Bakhtin empregou o termo polifonia na sua análise da obra de Dostoievsky, "sugerindo que esta punha em jogo uma multiplicidade de vozes, ideologicamente distintas, que resistiam ao discurso autoral". As vozes presentes no romance ora se orquestram, outras se digladiam de linguagens sociais diversas.

A linguagem está encarnada ideologicamente de outras linguagens. Dessa forma, ouve-se assim o eco de muitas idéias, numa única idéia, podendo estar expressa por qualquer meio de expressão.

> Devemos reconhecer que a produção teatral distingue-se das outras produções de arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que veicula. Isto é bastante compreensível: uma representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem a artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia, etc. Cada elemento traz consigo vários elementos para o palco. (BOGATYREV *apud* MALETTE, 2005, p.42).

1.6.3 - Imbricamento ou uma questão de nomenclatura: teatro plástico, teatro visual, plástica animada.

Cabe desmistificar algumas questões terminológicas. O teatro é visual. Entretanto, não exclusivamente, reforçando um ponto já levantado, a questão da fragmentação e dicotomização dessa sociedade "moderna", que tenta aprisionar os segmentos artísticos em denominações refratárias, capazes de reter o calor da

[31] Monofonia - Voz única para a música com uma só linha melódica; Homofonia - Vozes compatíveis para música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 733).

criação. Assim aparecem várias nomenclaturas como: teatro plástico, teatro de imagem, teatro visual, plástica animada, na tentativa de se descobrir algo novo e genial.

Para Jurkowski (2000, p.137), “o teatro plástico partiu do princípio de que todos os seus elementos são objetos submetidos à composição e o sentimento da reificação do boneco parece cada vez mais impregnante no teatro de bonecos contemporâneo”.

Obviamente que algumas propostas cênicas se aproximaram mais de alguma outra linguagem artística, não como muleta, mas como afinidade. É evidente que se um pintor tenha uma simpatia pelo teatro, embora não conheça características dessa linguagem, se proponha a fazê-lo, o resultado ganhará características variáveis e prevalecerão aquelas que melhor domine. É natural essa tendência. Assim também seria o inverso para um artista de teatro. Mesmo a ferramenta sendo o meio para expressão da linguagem, seja ela qual for. Sem o meio não se tem sentido o começo ou o final. O que adianta ter um instrumento musical sem saber tocar, ou um pincel sem saber pintar e assim sucessivamente.

Características do teatro contemporâneo, Ryngaert (1998, p. 68) fala de uma estética do fragmento, da descontinuidade, da sutilização de ilusão. Para ele, tudo pode entrar em choque, de modo que se transforme. Segundo Ryngaert (1998, p. 85), “muitos autores contemporâneos escolhem narrar por quadros sucessivos, desconectados uns dos outros, e às vezes dotados de título”, o que parece muito próximo dos espetáculos *Giz* e *Le Journal*, pelas próprias palavras de Álvaro que os percebe como quadros independentes. E mais, “o teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista. Os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos.” (Ryngaert, 1998, p. 85). E é nessa perceptiva que percorre a poética do Giramundo do Álvaro, narrando com tinta, formas, som e movimento. Ora se aproxima mais das artes plásticas e ora do teatro, ora de estruturas lineares, ora fragmentadas.

Conforme Maletta (2005, p.51),

> É indiscutível que as Artes também refletem esse novo paradigma. E, no caso específico do Teatro, assiste-se à amplificação e à radicalização dessas características. Isso porque, além das relações entre as linguagens artísticas na essência do Teatro, exacerbam-se as interpenetrações entre todas as Artes autônomas.

Desamarrados do cinturão do paradigma clássico, aparecem por todos os lados, várias derivações terminológicas.

Hadas Ophrat[32] é conhecido por criar o "teatro visual" aqui definido e conceituado pelo próprio diretor: "O teatro é uma forma artística interdisciplinar que se encontra na junção entre artes cênicas e artes visuais." (2007, p.93). E acrescenta:

> Como linguagem, o teatro gera imagens visuais e acústicas, e uma sintaxe integradora que compreende formas, materiais, cores, iluminação e projeções, voz e som. O teatro visual pode representar uma emoção ou uma idéia por meio de movimentos, de voz ou de instalação - escultura no espaço- e não necessariamente pelo uso de palavras. (Idem).

Nesse gênero de teatro, "hoje em dia as linguagens artísticas do teatro de bonecos e do teatro visual são normalmente conectadas." (Idem, p. 100).

Também é recorrente outra definição ou categorização: Plástica animada**,** segundo Pavis (2003, p. 293):

> Arte "que, em oposição às artes congeladas da pintura e escultura, podemos chamar de Plástica Animada ou Plásticas Viva" (JAQUES - DALCROZE, 1920:133), é, muito simplesmente, a arte do teatro. Na época clássica, também se falava em 'pintura falante' ou 'quadro vivo', quando os atores ficavam dispostos num conjunto imóvel. BABLET (1975) chama de plástica cênica àquilo que as artes plásticas contribuem para criar para a cena; o cenógrafo é encarregado por e com o encenador da 'encenação plástica do drama' (J. SVOBODA).

Álvaro faz uma série de concepções sobre sua poética, e diz: "No Giramundo, compreendemos o boneco como uma escultura em movimento." (2001, p. 39). Na construção de três esculturas de peixes para Lagoinha - MG, constata,

> São bonecos, a técnica que nós usamos para fazer esses peixes é a mesma que usamos no boneco. Mas, ao mesmo tempo, são esculturas, bonecos transformados em esculturas, e esse é um trabalho que reflete a minha atuação como artista plástico. (APOCALYPSE , 2001, p.38)

Como pode ser percebido, o pensamento contemporâneo é contaminado por conceitos de outras áreas da ciência e forma seus conceitos, podendo ser visível pela sua linguagem agregadora. Como pôde ser observado pelo conceito de hibridismo e polifonia, provindos da biologia genética e da teoria musical,

[32] Professor e um dos fundadores da Escola de Teatro Visual de Jerusalém, Israel.

respectivamente, se transformaram em conceitos aplicados noutras áreas do conhecimento como na cultura e linguagem por Canclini e Bakhtin.

São conceitos que se cruzam, com características diferentes, no entanto, gerando, assim, novos.

1.7 - CRUZAMENTO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS, TEATRO DE ATORES E TEATRO DE ANIMAÇÃO - OS PILARES CRAVADOS NO SOLO DAS INCERTEZAS

É inexaurível a relação entre as artes plásticas, o teatro e o teatro de animação, ou o inverso. Muitos são esses intercruzamentos. A linguagem em si é imbricada, uma coisa já está dentro da outra, constituindo seu sistema de códigos. Logo, são indissociáveis.

Não há mais limites, territórios, fronteiras entres as artes na contemporaneidade, cujos pilares estão encravados no solo das incertezas, de forma que as relações entre as linguagens serão ainda mais movediças. Às vezes mais visíveis e explícitas e outras mais implícitas, porém visíveis, observando pelo prisma das linguagens abaixo.

Artes plásticas/visuais como representação pictórica, escultórica, entre outras, imprimem sua linguagem num espaço concreto historicamente limitado, hoje em fuga das fronteiras espaciais. Não tão viva como o teatro, no sentido da presença física do ator e do jogo da efemeridade, devido ao seu caráter da materialidade[33], mas em via de tornar-se efêmera, com o advento da arte moderna. Atravessa o tempo e se perpetua exatamente por ser uma linguagem concreta (física). Essa, sem dúvida, é uma visão mais clássica, antes das performances e eventos das artes visuais modernas e contemporâneas.

A partir da arte moderna vai ganhar multiface e transcender de seus princípios, se aproximando dessa forma de um caráter efêmero.

Conforme Jurkowski, o ingresso das artes plásticas no teatro de animação não se faz por decreto, pois o teatro tem suas convenções, como o texto, a música, a luz... organizadas. “Ao privilegiar o texto, o espetáculo torna-se literário, ao voltar aos palcos vazios, o jogo dos atores se impõe, e quando se escolhe a plástica, o

[33] O termo será utilizado no sentido de dar qualidade concreta; transformar a matéria prima; fazer com que passe a existir fisicamente; capaz de ganhar forma fixada por agente.

espetáculo ganha as características desta. Não existe um teatro sintético mas múltiplas variantes". (2000, p. 116).

O Teatro de atores pode ser considerado uma arte efêmera, por excelência. Utiliza-se do material (cenário, figurino, adereços), mas é essencialmente imaterial (efêmero), pois se materializa na presença viva de um ou mais atores no momento da sua realização, e ainda do jogo entre o receptor, mas se dissipa no final desse jogo, ou seja, o que resta no final é o cenário, figurino, adereços entre outros.

Também pode ser considerado um desenho plástico corporal, espacial com elementos cênicos, uma composição cênica, um quadro vivo. Dentro de uma visão moderna e contemporânea, dialoga com outros discursos artísticos. Para Joan Baixas, professor do Instituto de Teatro de Barcelona, "a obra teatral capta o movimento que precede o instante escolhido pelo pintor para cristalizá-lo na tela." Ele diz ainda: "vive da flutuação que faz de todos os quadros uma mesma e única obra. É preciso viver teatralmente a pintura como se vive um texto dramático." (1989, p. 14). Baixas reforça a idéia de que o artista plástico vê no teatro um plano ou superfície para expressar aquilo que seria uma das características da transformação de sua linguagem. Se tomado como pano de fundo um acontecimento histórico, como o advento da tecnologia e da indústria, tem-se assim algumas respostas.

Segundo Jurkowski, referindo-se a experiência de Baixas com Joan Miró e Mata (2000, p. 131),

> Não resta nenhuma dúvida que Miró e Mata exerceram uma influência considerável sobre o espetáculo de La Claca[34]. Podemos em troca perguntar-nos em que medida uma obra plástica pode ser transposta a uma obra teatral, se levarmos em conta as teorias de Baixas. Será o teatro que interpreta a obra plástica ou a obra plástica que impõe suas regras? E quanto ao cenógrafo ou pintor, qual deles criou uma obra que possa resistir ao efêmero? O primeiro não está submisso ao diretor, a sua visão do universo teatral, do único e do efêmero da representação enquanto que o segundo pode criar obras que atravessam os séculos? É sem dúvida por essa razão que muitos teatros convidam pintores para aceitar o papel de cenógrafo plástico: eles não têm em mente uma animação da pintura, mas um olhar ou uma técnica plástica nova.

O teatro de animação se configura por uma fusão desses dois elementos: a materialização e a efemeridade, principalmente sobre a questão material[35], mas é no

[34] O autor se refere ao espetáculo "Mori el Merma" (Morte ao Ditador) do grupo La Claca de Barcelona, dirigido por J. Baixas e que contou com a colaboração de Joan Miró para desenhar os bonecos e pintá-los na oficina de trabalho do grupo, em 1978.
[35] Como algo físico.

jogo que se realiza. Para Amaral (2002, p. 81), “todo objeto é, por natureza, imóvel, mas torna-se animado pelos movimentos que recebe. É pura materialidade: cor, forma, tamanho, peso. E aos seus signos visuais, plásticos, formais soma-se a qualidade dos impulsos externos que recebe”.

Alguns grupos optam por pegar objetos prontos, recodificá-los e ir para o jogo cênico, ou seja, da matéria à efemeridade, se aproximando assim de uma estética plástica seguindo a lógica dadaísta. Outros grupos mais tradicionais transformam a matéria prima numa forma, materializando através de processos engenhosos, escultóricos, entre outros. Seria um processo mais figurativo, como ocorreu nas artes plásticas por milênios, partindo da funcionalidade da materialidade para o jogo efêmero. Segundo Amaral (2002, p. 80), “para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que o boneco é feito”.

O teatro de animação é uma linguagem, que, consideravelmente, se utiliza do material, no sentido físico: bonecos, máscaras, figuras, imagens, objetos, entre outros. A matéria é carregada de significados, por isso a seleção desta está carregada semanticamente.

No que refere à *Anima* do boneco, Amaral (2002, p. 80) diz:

> Essa autonomia, essa vida interior própria que caracteriza o boneco, é criada a partir de sua construção. Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem. É verdade que qualquer objeto inerte pode vir carregado de significações; assim, as feições de um boneco determinam o personagem. Na construção de um boneco também são criadas as suas possibilidades técnicas, o que, para sua encenação, é um fator determinante.

Chama atenção esse trecho de Amaral, que desmistifica alguns motivos de digladiação entre bonequeiros em inúmeros festivais, seminários, espaços de discussões, no que diz respeito à vida do boneco, havendo uma corrente que defende o argumento de que a vida do boneco reside na manipulação. Fernando Augusto G. Santos, no seu livro *Mamulengo: Um Povo em Forma de Bonecos* (1979, p. 152), defende a mesma idéia de Amaral pelo prisma dos mamulengos dizendo:

> Sabemos, igualmente, que a emoção que o boneco desencadeia no público, tem como causa primeira o próprio boneco na sua configuração plástica-teatral. E mais: que essa configuração é resultado de um processo anterior ao espetáculo propriamente dito, que é o da criação e feitura artesanal, ou seja, processo de transformação que vai do simples pedaço de madeira, até à forma final do boneco.

As esculturas de Michelangelo, expoente da renascença italiana, têm a energia da carne viva, enfrentando as leis da matéria. Para ele, existe um ser aprisionado dentro do bloco de pedra e sua função é libertá-lo. Quando acabou de esculpir Moisés, o artista, impressionado com a vida da escultura, bate nela com o martelo e grita: "*Parla, Moisés, parla*!" [Fala, Moisés, fala!].

Gombrich, se referindo a estátua *Escravo agonizante* de Michelangelo, afirma:

> Há uma beleza indescritível nesse derradeiro momento de [relaxamento] final e de libertação das lutas da vida - nesse gesto de lassidão e resignação. É difícil pensar nessa obra como sendo uma estátua de pedra fria e inanimada, tal como se ergue diante de nossos olhos no Louvre, em Paris. Parece mover-se e, no entanto, permanece em repouso. Talvez seja esse o efeito que [Michelangelo] pretendia. É um dos segredos de sua arte que nunca mais deixou de ser admirado desde então, que, por muito que os corpos de suas figuras se torçam e retorçam em movimentos violentos, seus contornos mantêm-se sempre firmes, simples e serenos. (GOMBRICH, 1985, p. 235).

No processo pictórico e escultórico, a vida se esvazia do corpo do artista, ocupando assim a matéria, até então morta.

O teatro de animação está organizado, como toda a linguagem, por meio de um sistema de signos e códigos que se combinam. Esta combinação entre matéria e jogo (efêmero) resultará, na sua linguagem por excelência.

Para Jurkowski (2000, p. 116),

> O boneco é um ícone, signo de um personagem vivo, em geral de um personagem dramático. Concebido e realizado pelo homem, coisa ou objeto, ele é uma obra plástica cuja expressão artística depende de nosso olhar. O espaço cênico tem também um caráter plástico assim como o bonequeiro que se produz na rua com um boneco, sem empanada. Todos, à exceção do homem, são artificiais. Esta é a razão porque certos artistas qualificam o teatro de bonecos de "teatro de artes plásticas animada".

No teatro de atores, a materialidade pode ser entendida na relação dos atores com todos os elementos cênicos: adereços, figurino, cenário..., inclusive o próprio corpo do ator pode ser visto como a matéria plástica em diálogo com os outros elementos. Segundo Merleau-Ponty (1999), "O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema."

Conforme Ryngaert (1998, p. 69),

> Ininterruptamente surgem espetáculos "inclassificáveis", teatro do movimento ou do silêncio, dança teatralizada ou espetáculos de formas

> inanimadas que começam a se movimentar. O teatro musical também procura um caminho original, numa vertente que não seja o do oratório ou da ópera, em combinações que questionam a musicalidade da língua. Todas essas pesquisas acerca das linguagens artísticas, essas misturas entre a fala, a imagem, o movimento exercem uma influência comprovável sobre os textos de autores.

Cada vez mais, as poéticas e estéticas das concepções cênicas estarão ligadas à identidade dos grupos, dos autores presentes na concepção, dando corpo a seus pensamentos. Talvez esse período seja, até então, o mais democrático no sentido de não seguir um modelo ou um molde, contudo paradoxal, como se refere Ryngaert à "inclassificação" dos espetáculos. Esse termo se aplica a essas multifacetas do teatro contemporâneo.

1.7.1 - Da materialidade das plásticas à efemeridade do teatro e o inverso

Os artistas plásticos sempre estiveram ligados à matéria. Já o teatro de atores, à efemeridade, assim como o teatro de animação, embora também fortemente ligado à materialidade. Todas essas conexões levantam questões, não cabendo aqui dogmatizá-las. Por isso, existem tantas vertentes que tentam conceituar a *instalação* e *performance*. Mas sempre correm o risco de não dar conta de suprir essas linguagens. Segundo Bakhtin (1993, p106), "todas as palavras e formas que povoam a linguagem, são vozes sociais e históricas, que lhes dão determinadas significações concretas".

Cada vez mais os artistas plásticos têm se aproximado da efemeridade do teatro e se afastado dos limites da tela, do bloco entre outros materiais. Essa aproximação fica mais evidente nas performances, nos *hapennings*, nas instalações, embora podemos configurar o início dessa transição entre os séculos XIX e XX.

No entanto, como será exemplificado nos movimentos simbolista, impressionista, expressionista, fovista, futurista, dadaísta, surrealista e Bauhaus, esses estilos têm algumas características que os aproximam da efemeridade.

Os impressionistas, antes mesmo da arte moderna, tentaram captar a efemeridade da luz solar. O que na sua essência é transitório (efêmero) era seu objeto. Segundo Eruli (2008, p.15), os pintores simbolistas tiveram uma participação intensa e decisiva nas inovações teatrais realizadas por Lugné-Poe, no *Théâtre de*

L'Oeuvre. Repropuseram "uma idéia da representação como acontecimento de caráter essencialmente interior, tanto na pintura como no teatro", o que demonstra o estabelecimento de um elo entre as linguagens.

Os expressionistas, entre as várias vertentes, numa delas estavam mais ligados à interiorização da idéia do que à exteriorização, dando mais interesse às questões subjetivas, fugindo da representação mimética. E a idéia de Munch, das linhas que oscilam, assim como de vivacidade da cor dos fovistas, revela percepções de efemeridade desses artistas. Imagine um quadro que oscile e pulse, como exprime a pele do ator e o respiro de um objeto no teatro de animação.

Álvaro diz que montou *As Relações Naturais* (1983) de Qorpo Santo, sob formas e influências expressionistas (Vídeo -Documentário).

Edward Munch, autor do *O Grito*, no qual as linhas oscilam, se refere aos seus quadros como um espaço para causar no espectador fortes emoções. "Quero pintar quadros que façam as pessoas tirarem o chapéu com temor respeitoso, como fazem na igreja" (MUNCH *apud* STRICKLAND, 2004, p.123). Os fovistas buscavam leveza na forma, mas vivacidade na cor. Tinham ela como sangue das suas representações, queriam emancipar a cor.

> Os fauves compartilhavam a atitude simbolista, no sentido de que a arte deveria evocar sensações emocionais por meio da forma e da cor, mas a melancolia e a moralização de boa parte da obra simbolista foram omitidas em favor de uma abordagem mais positiva da vida. (DEMPSEY, 2003, p. 66).

Os futuristas tinham um pensamento animista. Nos seus quadros, queriam causar ilusão do movimento numa imagem estática. Esse pensamento irá respingar no teatro. Conforme Amaral (1997, p.71), "o teatro futurista é um teatro sintético, uma réplica miniaturização do universo". A autora completa, dizendo: "o que hoje é conhecido como teatro de objetos se deve à ousadia dos Futuristas. A dinâmica da vida moderna colocou a máquina e os objetos industriais no palco, reforçando a presença do inanimado na cena". Para Ramos (2008), os futuristas realizavam uma série de espetáculos, que eram verdadeiros laboratórios de fusão de linguagens. Como um laboratório biológico na manipulação molecular, hibridizando seus genes.

Para Pavis (2005), o projeto de teatro para os futuristas é concebido como um Teatro Total, que segue um ideal estético. É uma representação que tem como objetivo usar "todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo

que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjugue o público.” (PAVIS, 2005, p. 394). Schlemmer ressalta a questão da combinação e diz: “O teatro total deve ser uma criação artística, um conjunto orgânico de feixes de relações entre luz, espaço, superfície, movimento, som e ser humano, com todas as possibilidades de variações e de combinações desses diversos elementos.” (SCHLEMMER *apud* PAVIS, 2005, p. 394).

> Em tudo isto que precede, cumpre de fato levar em conta o projeto e as realizações. O tom, muitas vezes profético e dogmático das diversas definições, lembra-nos que há muitas estéticas do teatro, e, mais ainda, concepções da totalidade do real a representar. No fundo, o teatro total não é outra coisa senão o teatro por excelência. (Pavis, 2005, p. 396).

Para Dempsey, a percepção e característica identificadora dos futuristas sobre sua arte, como consta num dos seus catálogos de exposição em Paris, de 1912, onde apresentavam e declaravam como conceito “linhas de força”, é que “os objetos revelam em suas linhas a calma ou o frenesi, a tristeza ou a alegria” (2003, p. 89).

> Boccioni refinou a teoria da cor e as técnicas divisionistas de seu mestre Balla no intuito de observar os efeitos abstratos da luz. Usou a cor para criar uma interação dramática entre objetos e espaço, que ele denominou ‘abstração dinâmica’. (DEMPSEY, 2003, p. 89).

Talvez os mais animistas foram os dadaístas, querendo recodificar os objetos, dando-lhes vida e função temporal ao deslocá-los e efemerizá-los de acordo com seu espaço. Conforme Dempsey, “o conceito dadaísta de deslocar os objetos de seu contexto familiar e apresentá-los como artes alterou radicalmente as convenções da arte visual.” (2003, p.118). Tristan Tzara descreveu o caos e a confusão presentes nos eventos dadaístas:

> Resumo da festa: dança cubista, figurinos de Janco, cada homem com seu grande tambor na cabeça, barulho [...] poema ginástico concerto de vogais, poema bruitista, poema estático arranjos químicos de idéias [...]. Mais gritaria, o grande tambor, o piano e o canhão impotente, trajes de papelão rasgados todos os presentes se entregam a uma febre puerperal interrompida. (TZARA *apud* DEMPSEY, 2003, p. 116).

Esse caos dadaísta, visto de longe, nos traz uma “resposta” pragmática do hibridismo de linguagens.

Já os surrealistas, pautados nos sonhos, rasgam as fronteiras entre o real e o irreal, colocando tudo no mesmo nível. A lógica psicanalista desse movimento artístico favoreceu a materialização dos sonhos, o que parece um fluxo efêmero.

Para Dempsey (2003), o movimento queria transformar a forma de pensar das pessoas, derrubando os murros entre os mundos interior e exterior, ao ponto delas libertarem o inconsciente.

Na Bauhaus, em uma de suas veias, foi fortificado o espírito antinaturalista do simbolismo, assim como o desejo pela máquina futurista. Para Amaral (1996), a escola teve em seus princípios fundadores o desejo de fundir a arte à arquitetura, mas não apenas. Houveram inúmeras pesquisas ligadas ao espaço, iluminação, forma, cor. Em 1920, Oscar Schlemmer assumiu a direção do departamento de escultura, e "transformou esse setor num verdadeiro espaço cênico, num teatro. Para ele o espaço não era experiência visual, mas também uma experiência corporal" (AMARAL, 1996, p. 181).

Para Amaral, as máscaras metálicas de Schlemmer "transformavam os atores bailarinos em verdadeiras arquiteturas móveis." E ainda "juntamente com Schawinsky, criou balés para atores-marionetes, bonecos e figuras em papelão ou metal" (1996, p. 182).

Conforme Schlemmer (*apud* AMARAL, 1996, p. 182), seu tempo caracteriza-se pela abstração e a mecanização.

> A abstração tem como função separar as partes de um todo, para torná-las individualizadas ou elevá-las a uma potência maior. A mecanização mecanizou tudo que podia e o resultado é que podemos perceber agora o que já não pode ser mecanizado.

Segundo Amaral (idem), ainda na Bauhaus, Kandinsky criou o espetáculo *Sonoridade Amarela,* seguindo a mesma linha. "Schlemmer, Schawinsky, Kandinsky e também Klee, juntos na Bauhaus, desenvolveram um teatro de bonecos que teve depois influência, a partir da década de 1950, em muitos marionetistas".

O Expressionismo Abstrato foi denominado pelo crítico Harold Rosenburg como 'pintura em ação', para descrever seus procedimentos dizendo: "a tela começou a aparecer... como uma arena para a ação... O que iria acontecer na tela não era uma pintura, mas um evento." Seguindo essa teoria, o pintor improvisa uma imagem no calor da emoção, enquanto age (ROSENBURG *apud* STRICKLAND, 2004, p. 158). Ou seja, uma performance em que o efêmero se sobrepõe a materialidade que também se torna efêmera.

Entretanto, deve-se que cuidar para não converter o boneco exclusivamente a um elemento plástico, pois sua gênese pode ser pictórica, textual, sonora, etc.

Embora foi no teatro de animação que as investigações de alguns artistas plásticos como Tadeusz Kantor, Leszek Madzik, Joan Baixas, Philippe Genty, Bob Wilson, Oscar Schlemmer, Álvaro Apocalypse, entre outros, passaram ou ancoraram e encontraram nessa linguagem o espaço para imprimir suas idéias.

Os espaços de representação, ampliando o conceito de espaço, eram para o artista visual a tela, parede, pedra, entre outros e para o artista de teatro, o palco, a rua, empanada, tenda, entre outros. Conforme Bakhtin (1993), o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível. Já o espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. A fusão tempo-espaço caracteriza o cronotopo artístico. Dessa forma, o tempo é como a quarta dimensão do espaço.

"Enquanto o objeto e como forma plástica, a marionete permite uma grande liberdade de invenção e experimentação de materiais; forma teatral essencialmente visual, acompanhou a afirmação do espaço cênico concebido como espaço plástico" (ERULI, 2008, p. 13).

No que se refere ao espaço, o Giramundo percorre esse caminho e pintou num espaço sua poética.

> Era um teatro muito ambicioso, porque a gente não se contentou com o palco do boneco. A gente invadiu o espaço do teatro, do palco italiano. Mas a gente invadiu esses espaços pouco a pouco. Hoje em dia, é muito difícil ver um espetáculo do Giramundo que acontece numa empanada pequena. A gente começou por aí. Mas começamos a sentir falta de sair, de perspectiva, etc. O que distanciava muito o teatro de bonecos do teatro de atores era o espaço que o ator percorria. E por que o boneco não pode sair? Por que não pode ter várias dimensões? (MADU, 2008).

A arquitetura do teatro de animação transcende multivalentemente no espaço-tempo, alarga o elo e rompe as fronteiras entre o real e o irreal. Está calcado no imaginário, ou seja, as fronteiras do teatro de animação contemporâneo são invisíveis. O artista contemporâneo não pode perder de vista que "O jovem artista de hoje já não precisa mais dizer 'sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Ele é simplesmente um 'artista'". (KAPROW *apud* DEMPSEY, 2003, p. 222).

Para Ryngaert, no que se refere ao teatro contemporâneo (1998, p. 39), "o empreendimento teatral é feito de contradições."

> Digamos que globalmente, as mentalidades evoluem, e que as diferentes artes que se fundem no cadinho da teatralidade são levadas mais a sério, cada uma pelas outras, inclusive quando permanecem a serviço do texto.

> Simplificando, podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto. Isso explica principalmente o abandono da palavra decoração, que conota uma espécie de embelezamento periférico à obra, em favor da palavra. (1998, p. 66).

Aqui o autor expande o sentido de dramaturgia, se referindo a ela como uma tessitura, inclusive, proveniente do texto, mas não se reduz a ele.

Algumas pesquisas caminham nessa direção. Felisberto Costa (2000, p. 46), catalisa seu olhar para o teatro de animação, onde trata a “Dramaturgia do material: A exploração das propriedades da matéria”, enfatizando dois aspectos:

> O primeiro refere-se ao objeto e a sua constituição física. Se se elabora um boneco em espuma, papel maché ou látex, evidentemente estes materiais irão proporcionar uma determinada influência sensorial no objeto. A qualidade poética e ativa da matéria aí se manifesta. Em outros termos: o signo plástico é contaminado pela matéria e essa contaminação repercute na dramaturgia, ou seja, a escolha de determinado elemento para construir um personagem amplia a composição dramática do mesmo. (COSTA, 2000, p, 46).

E o segundo aspecto se refere ao simbólico, provindo das intenções e qualidade do movimento atribuído pelo autor, seja ele o diretor, ator manipulador, entre outros. Para Costa (2000, p.47), “o autor, confrontado com um material específico, experimenta as possibilidades dramáticas que este pode suscitar, envolvendo-se com as propriedades físicas, metafóricas ou simbólicas do mesmo”. Sem dúvida, essa é uma via de mão dupla “o que do material pode advir quando o autor o trata desta ou daquela maneira. Por outro lado, o material também traz em si atributos que o tornam sujeito a ações”. (COSTA, 2000, p, 47).

O conceito de dramaturgia vai respingar no cenário, no figurino, na música, no gesto, na luz. E também, a dramaturgia se constrói individualmente pelo que o espectador “VER” (sente). “A estrutura imagética configura-se na cena, ou seja, a dramaturgia cênica é textual, corporal, sonora e visual. Nesse sentido, aproxima-se da que é desenvolvida pelo teatro de animação contemporâneo”. (COSTA, 2000, p, 47).

2 . CAPÍTULO - SEGUINDO O PÓ DE *GIZ* E O RASTRO DE *COBRA NORATO*

“Uma bela e frágil história que com um sopro, espirro ou trapo pode deixar de existir”
Giramundo, no cartaz do espetáculo *Giz*

“Cobra Norato, à noite, costuma se transformar em rapaz elegante e dançar nas festas da beira do rio, deixando na margem seu imenso couro de cobra”. Giramundo, no Folder do espetáculo Cobra Norato

Os trechos, extraídos dos materiais de apresentação pública do grupo (folder e cartaz), servem para anunciar, pela voz do Giramundo, os espetáculos *Giz* e *Cobra Norato.* A análise se atém a observar os espetáculos pelo viés da trajetória do diretor e artista plástico Álvaro Apocalypse, com base em idéias como dramaturgia da imagem de José Antonio Sánchez Martínez e da antropofagia do modernismo brasileiro, dialogando com conceitos da composição plástica/visual e da linguagem verbal e não-verbal. Este capítulo também analisa os procedimentos metodológicos da criação dos espetáculos.

2.1 - *GIZ*, PINTANDO UM TEATRO DE MARIONETES E TEATRALIZANDO ESCULTURAS PICTÓRICAS

> “O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendido. É um ‘nada’ repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, ‘um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo”. (KANDINSKY, 1990, p. 89).

A percepção do branco para Wassily Kandinsky representa o silêncio absoluto da alma e o nascimento, como consta na epígrafe. Para o físico Isaac Newton, é a decomposição da luz solar (Senac, p.14), e para Álvaro Apocalypse e o Giramundo

representa *Giz*[36]. Espetáculo experimental do grupo, feito em 12 quadros com cor branca em que suas formas se movimentam em parceria com o som, prontas para serem pintadas pelos olhos dos espectadores. O tom das telas cênicas ou esculturas bonecais cruas em cores, mas repletas de forma e movimento, desenha a plasticidade e a dramaturgia da cena. Se na concepção "faltou" a cor, Álvaro amplia as possibilidades de experimentação e subtrai o texto, deixando que as imagens teçam a cena. Numa entrevista concedida a Tiburski[37], quando este o pergunta se *Giz* é uma espécie de performance escultórica, Álvaro responde: "Exato, é quase uma exposição de Artes Plásticas onde os objetos se movem e levam o espectador a várias leituras, pois é impossível não relacionar uma coisa a todas as outras" (APOCALYPSE, 1997, p. 112).

O diretor afirma que o espetáculo é uma exposição em movimento e uma performance, situa-o "entre", um lugar desconhecido, onde as fronteiras entre artes plásticas e cênicas são borradas, e com isso, assume um caráter híbrido, aproximando-o de uma das características do teatro contemporâneo. Segundo Ryngaert (1998), não existe solução única nas concepções teatrais contemporâneas, pois as estruturas narrativas se estabelecem em diferentes níveis, e ainda, com subterfúgios contrastantes sem que se possa classificar.

Giz é o espetáculo dirigido por Álvaro que foge dos modelos predominantes de espetáculos de teatro de animação do período, mas não perde algumas de suas leis de linguagem, pois o boneco é materialmente representado em diversas dimensões e de forma figurativa. No entanto, o jogo da cena torna-se mais abstrato e fragmentado.

Conforme Álvaro,

> Vinte anos de trabalho, estudos, observações, pesquisas, experiências. Chegamos a compreender o que seja um espetáculo ao ponto de podermos propor novos espetáculos, novas maneiras de fazer o espetáculo. Mas o teatro é muito complexo; para harmonizar tudo isso, nós chegamos ao ponto de poder privilegiar um determinado aspecto em detrimento de outro, para criar uma determinada expressão. Mas gastamos 20 anos para chegar a dominar a linguagem complexa do boneco, como teatro-total, no interior

[36] A ficha técnica do espetáculo: Direção e roteiro: Álvaro Apocalypse; Música: Eduardo Alves; Figurinos: Geraldo Lima Jr; Construção de marionetes: Terezinha Veloso, Weracy Trindade, Agnaldo Pinho, Roberto Pereira, Beatriz Apocalypse, Ana Luíza Pires, Selma Veloso, Sandra Bianchi, Marcos Malafaia, Luiz Gustavo Noronha; Manipuladores: Os mesmos que construíram, exceto, Agnaldo Pinho, Roberto Pereira, Selma Veloso, Sandra Bianchi e Luiz Gustavo Noronha.

[37] Esta entrevista foi realizada durante o III Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, no mês de junho de 1990 por João Carlos Tiburski e publicada na revista **Continente SUL SUR**, do Instituto Estadual do Livro: *A Magia dos Bonecos.* Porto Alegre/RS, n. 5, ano II, p. 109-113, outubro de 1997.

> do qual se articulam tantas expressões - da dramaturgia, da literatura, da música, das artes plásticas, do movimento - e fazer tudo se harmonizar, resultando numa síntese, na unidade do espetáculo. (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO, 2001).

O domínio do espaço e estrutura da composição plástica favoreceu o grupo a essa experiência na criação do espetáculo *Giz*, como transição para o espaço de teatro, pois esse conhecimento, "possibilitou grandes avanços, conceituais e técnicos, do espetáculo enquanto visualidade" (SAMPAIO - CD-ROM, 2001). Possibilitou também encontrar na linguagem do teatro de animação uma arte total, a qual, nesse aspecto de comungar com outras artes, se assemelhasse à estética do teatro total dos futuristas, que prezavam a presença de todos os recursos artísticos, como laboratórios de manipulação de linguagens.

Terezinha Veloso (*apud* SAMPAIO, 2001) percebe o avanço e as rupturas que o espetáculo apresenta e afirma:

> Começamos com um castelinho, a tenda tradicional de "A Bela Adormecida", depois, fizemos um furo e pusemos a cabeça pra fora, com o "Saci Pererê"; em seguida, saímos lá de dentro, viemos cá pra frente, mantendo a tenda atrás; abrimos a cortina e usamos a parte debaixo do palco ("Baú"). Mais tarde, retiramos a tenda.

Álvaro Apocalypse acrescenta outras informações que evidenciam a inquietude no seu percurso de diretor. É importante perceber que as mudanças no modo de criar e dirigir seus espetáculos resultam de experimentações, que são sistematizadas e testadas. As mudanças apresentadas em Giz derivam de um longo caminho percorrido.

> Trabalhamos assim, muito tempo. Foi difícil assimilar estas mudanças, são anos, inclusive para iluminar. Já no "El Retablo de Maese Pedro", tínhamos o palco, a janela de baixo e os cenários laterais, pela primeira vez chegamos até à frente no proscênio, quase junto do público, nós víamos as pessoas, podíamos sentir sua respiração, o brilho dos olhos, mas como estávamos na sombra, elas não nos viam (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO, 2001).

Este relato do diretor revela o desejo pelas inovações e experiências que o conduziu à concepção de Giz, sobretudo, a espacial. O espaço é um conflito que acompanha alguns artistas plásticos, o limite do suporte, de forma que passam a ocupar o espaço, ao ponto de desvelarem os atores-manipuladores, considerando-os parte da composição das formas que flutuam neste espaço. Diante da possibilidade e das tendências plásticas, o espetáculo cursa por uma característica de hibridismo de linguagens, provocando o público e a crítica, no sentido de indagar

frente a uma obra: plástica ou teatral? Pois, ao mesmo tempo em que as “esculturas” se movimentam em cena, os atores interagem com elas, ora mais neutralizados, ora menos. Em alguns momentos, os atores compõem a cena, noutros refugiam-se em recursos técnicos, buscando anulação corporal e enfatizando o boneco.

Colocadas lado a lado as obras plásticas e teatrais de Álvaro, percebe-se que elas são indissociáveis, pois o artista dispõe o seu teatro de animação nesse entremeio, como pode ser observado nas imagens seguintes:



Fig. 5 - Quadro pintado em 1986 (s/t), Álvaro Apocalypse.
Fonte: Barroso, F., 2008.



Fig. 6 - Desenhos de Álvaro [38] Apocalypse da peça *Giz* - 1988.
Fonte: Arquivo Giramundo



Fig.7 - Foto do espetáculo *Giz* - 1988
Fonte: Arquivo Giramundo

O entrecruzamento evidente entre a pintura a óleo, seus estudos de desenhos e o boneco do espetáculo *Giz*, demonstra a harmonia entre essas linguagens, o que vem ao encontro das idéias de hibridismo de Canclini, quando fala das combinações que geram novas formas.

Comparando os três trabalhos, é visível a relação presente nas formas, uma vez que o traço da pintura a óleo acompanha o traço do desenho que dá origem ao boneco construído para a cena, embora Álvaro também tenha pinturas que retratam atores-animadores num processo inverso, do teatro para pintura.

As relações do diretor com o universo do teatro de animação também estão presentes na sua produção plástica. As três pinturas a óleo abaixo apresentam personagens que animam outras figuras/bonecos, como pode ser observado:

[38] Esse não é o desenho do boneco da figura 5, mas é de um dos bonecos do espetáculo e que exemplifica o elo entre essas linguagens.



Fig.8 - Pintura a óleo sobre tela -1970 (s/t), Álvaro Apocalypse.
Fonte: Barroso,F., 2008.



Fig.9 - Pintura a óleo -1970 (s/t), Álvaro Apocalypse.
Fonte: Barroso,F., 2008.



Fig.10 - Pintura a óleo -1970 (s/t), Álvaro Apocalypse.
Fonte: Barroso,F., 2008.

Por muito tempo, os artistas plásticos desempenhavam o papel de fotógrafos. Antes do advento da fotografia, eles captavam com seu olhar e com um piscar fotografavam. Nem sempre a fotografia ficava igual à cena, pois antes de imprimi-la, eles a coloriam com as cores do seu imaginário. A figura 6 entrega esse "fotógrafo", que faz seu "autorretrato", em vários sentidos; pinta o trio fundador do Giramundo: Álvaro, Madu e Tereza, a identificação individual e coletiva, com características da arte moderna, distorcendo a representação; um ser híbrido humano/animal, o que pode indicar a metamorfose de atores no teatro. Este quadro também pode ser considerado uma das certidões de nascimento do grupo, não só pela data, mas explícita na própria temática pintada. O artista plástico não poderia deixar de registrar o momento.

Nas figuras 8 e 9, o artista transfere o teatro de animação para a pintura em dois momentos, autorretratando o marionetista na construção, "Gepeto" ou "Gepetos", e o manipulador na atuação; boneco de varas, um recurso recorrente no teatro de animação e no trabalho do Giramundo.

Quando deslocado o ponto de vista pelo viés das artes plásticas, é perceptível e reafirmado o imbricamento das linguagens, tanto do teatro de animação como o inverso. No entanto, reforçando que este é um exercício de caráter exemplificador, separar estas linguagens na poética do Álvaro e do Giramundo é extingui-la, pois o trabalho do diretor e artista plástico ecoa numa constante.

Amaral descreve a experiência de um artista plástico e bonequeiro argentino que tem também na sua poética estas duas linguagens:

> Nelson Blanco faz uma relação entre pintura e teatro. Ele se voltou para o teatro de bonecos pela afeição que se criava entre eles e as figuras de suas

> próprias pinturas, pelas histórias que surgem deles. Ao mesmo tempo que sua pintura é ‘bonecal’ ou ‘marionética’, em seu teatro predominam os elementos plásticos (Amaral 1996,p. 273).

O espetáculo *Giz*, no processo de concepção, rebela a força das artes plásticas na poética de Álvaro, e a escolha do branco como início de tudo e mais os desenhos como matrizes comprovam isso.

O fascínio pela poética do branco e da forma foi despertado em inúmeros artistas plásticos, como no pintor russo Kasimir Maliêvitch (1878-1935), precursor do movimento suprematismo nas artes visuais, entre os anos de 1913 e 1915. O artista, que encabeçou o movimento, procurou refúgio na forma e na cor, as quais, acreditava, transmitiam sensações e sentimentos. O que interessava a ele era representar a forma, e o que dela emana sentido, negando qualquer temática. “Os fenômenos visuais do mundo objetivo são, em si, desprovidos de significado; o que contém significado é o sentimento” (MALIÊVITCH *apud* DEMPSEY, 2003, p. 103). Nos seus quadros, as formas e cores flutuavam no espaço branco da tela. O que parece intimamente ligado a *Giz*, em que as formas se movimentam e soam sentimentos, além da opção pelo branco. No entanto, o espaço para Álvaro, em *Giz,* não é a tela, mas o palco.

O branco, assim como todas as cores e formas, desperta muitas sensações. Ele é comum e está relacionado dicotomicamente com o bem, embora seja variável e se soma culturalmente, assim como as demais cores. Conforme Pedrosa (1989, p. 117), “do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores; psicologicamente, é a ausência delas”. Só aí é elevado a tudo e nada, e nessa percepção mora a equação semântico cultural.

Para Pedrosa (1989), o branco pode ser percebido como a ofuscação e frieza da morte, que absorve o ser e o introduz no mundo lunar, à ausência, ao desaparecimento da consciência, empatia das cores diurnas. De outro lado, o branco representa retorno, vida, alvorada, o nascimento do dia, divindade. “Em vários rituais místicos, é a cor indicativa das mutações e transições do ser. Segundo o esquema tradicional de toda indicação, ele representa morte e nascimento ou ressurreição” (PEDROSA, 1989, p. 117).

Também para os artistas plásticos Van Gogh, Renoir e Pablo Picasso, o branco provocou questões filosóficas e técnicas nos seus processos criativos.

> Van Gogh perguntava-se se não poderia pintar com branco sobre um muro branco. Como que respondendo à pergunta, vários anos depois Renoir afirmaria que a maior luminosidade possível, em pintura, é a conseguida pela aplicação do branco sobre o branco (PEDROSA, 1989, p. 118).

Picasso (*apud* PEDROSA, 1989, p. 123) relata como concebe o branco em seu processo criador:

> No momento em que faço o quadro, penso em um branco e aplico um branco. Mas posso continuar a trabalhar, pensar e aplicar um branco; as cores, como os traços, seguem a mobilidade da emoção. [...] o branco em que pensei, o verde que pensei, estão no quadro; mas não no lugar previsto, nem na quantidade pensada. Naturalmente, podem-se fazer quadros bem harmoniosos por trechos transportados, mas se perde a dramaticidade.

Para estes artistas, de Kandinsky a Álvaro Apocalypse, o branco teve uma representação estética e técnica e está ligado às sensações emergentes de suas obras: plásticas e cênicas.

Muitos foram os esforços para se entender o princípio e sentido das cores. A mais antiga teoria das cores de que se tem notícia é a de Aristóteles, que sofre algumas modificações na Idade Média. Mas é na Renascença que Leonardo Da Vinci irá se opor aos conceitos de Aristóteles, questionando que a cor não era propriedade do objeto, mas da luz. No século XVII, as experimentações científicas se ocupam deste tema e é dentro desse contexto que Newton vai investigar o fenômeno da cor, a partir da decomposição da luz. Também é significativo ressaltar a importância de Goethe no século XIX pela pesquisa sobre as cores, a qual seria resgatada por Kandinsky.

> A principal fonte de energia que alimenta a Terra é o Sol, que é responsável pela produção da luz branca (a parte visível de sua energia). Essa luz branca, uma vez decomposta, proporciona todas as cores que conhecemos. Inversamente, reunindo todos os raios coloridos num só feixe de luz, formaremos novamente o branco (SENAC, 1999, p.12).

O espetáculo *Giz* traz uma concepção inusitada até então no teatro de animação no Brasil, pois se estabelece não numa sobreposição entre as artes plásticas e o teatro de animação, ou o inverso, mas em nível de hibridismo, ao ponto de sua inclassificação. Desta forma, não se percebe qual linguagem se sobrepunha, ou seja, misturando-se e gerando uma nova forma, com características das distintas linguagens que convergiram numa nova, e por isso, a dificuldade de classificação já apontada por Ryngaert como uma das características do teatro contemporâneo.

Para Álvaro:

> A nossa proposta é a de um teatro que se situa exatamente entre as artes plásticas e cênicas. Pretendemos estudar a linguagem da forma em movimento. Simplificando, eu diria que nós buscamos a expressão através da forma em movimento e iluminada. Não nos interessamos, a não ser em raríssimas ocasiões, pela dramaturgia tradicional. Buscamos uma linguagem plástica, visual e cênica, daí a preferência que temos tido nos últimos anos por fazer pesquisas e investigações exatamente nestes territórios. Nesse sentido, montamos *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *As Relações Naturais*, de Qorpo-Santo (APOCALYPSE, 1997, p. 110).

A proposta de Álvaro na concepção de *Giz* vai colocar o espetáculo num solo movediço, ao ponto de ser denominado pelo artista de antiteatro, muito embora o que interessava para ele com o espetáculo era a experiência, que só poderia gerar resultados na recepção, naquilo que provocaria no público. Mesmo sendo um artista que transitava entre essas duas linguagens, sua acepção de arte está ligada à provocação, ao tocar, ao alcançar o outro, sem, no entanto, propor uma experiência estéril. Talvez a visão de arte de Mondrian, de certa forma, represente esse movimento que é eminente à arte, de tocar, provocar, às vezes cíclica, sinuosa, outras vezes reta, infinitivamente em movimento, e nesse sentido pactue com a idéia de Álvaro. “A arte será apenas um substituto enquanto a beleza da vida for precária. A arte desaparecerá em proporção, à medida que a vida ganhar em equilíbrio” (MONDRIAN *apud* DEMPSEY, 2003, p. 121).

De fato, a arte moderna e contemporânea não trouxeram um olhar reto e objetivo para o real, mas sinuoso e mesmo picado. E ainda, um movimento que mais do que o interesse de trazer respostas seja o de fazer perguntas.

2.1.1 - Linguagem não-verbal: por uma dramaturgia da forma e da cor

“Nunca escreve um texto de bonecos sem tê-lo presente” ÁLVARO APOCALYPSE

A origem da linguagem é díspare. No entanto, alguns lingüistas e filósofos da linguagem como Bakhtin, Wittgenstein, Gerheim, entre outros, convergem no sentido de aceitar que ela é resultante de um sistema de sinais que expressam o pensamento, por meio de mecanismos verbais e não-verbais. Dessa forma, a dramaturgia, que por muito tempo esteve ligada ao sistema verbal, passa a ser percebida de acordo com o sentido que precisa ser expresso por outros signos,

como não verbal. Sendo assim, a palavra vai ser desencarnada e ocupar outro lugar como na imagem, por exemplo.

Lehmann (2007, p.153), referindo-se ao teatro pós-dramático, diz: “No lugar de uma dramaturgia pautada pelo texto, uma *dramaturgia visual* parece ter alcançado predomínio absoluto no teatro”. Para o autor, a dramaturgia visual “não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria” (LEHMANN, 2007, p.154).

Para Sánchez, são infinitas as possibilidades da linguagem cênica, na qual o conceito de teatro textual é discutido e analisado por este autor pela semiótica teatral, como algo que carrega elementos mais complexos. Nas palavras de Sánchez,

> o drama não se escreve, o drama surge na cena. Frente à definição de drama como conflito intersubjetivo que se manifesta no diálogo dos personagens dramáticos, encontramos um drama que é, de forma imediata, o enfrentamento entre os diversos elementos cênicos: espaço, imagem, corpo e som (SÁNCHEZ, 2002, p. 38).

Certa vez, no espetáculo *O sapato do meu tio*[39]*,* da Cia Meu tio, sem texto verbal, no final do mesmo os atores Alexandre Luís Casali e Lúcio Tranchesi se propuseram a dialogar com o público sobre o processo de montagem. Perguntei-os sobre a dramaturgia, como que eles a haviam construído. E Lúcio Tranchesi respondeu-me: nossa dramaturgia são nossos objetos, tínhamos realizado alguns jogos e quando fomos trazendo as coisas, a estrutura começou a aparecer. Nosso texto se construiu no jogo com esse objeto. Uma verdadeira revolução de sentidos sem o texto verbal.

O teatro está repleto de imagens emergentes, ou seja, que emanam sentido. Isso é particularmente vivível nos espetáculos do teatro de animação. Sua poesia transcende a palavra, bem como a imagem está encarnada de palavras, assim como o inverso.

> Assim como o dadaísmo e o surrealismo substituem a comunicação racional por palavras saídas diretamente do inconsciente e depois por imagens na pintura, o teatro de formas animadas substitui a comunicação verbal e a comunicação de imagens estáticas por formas em movimentos (AMARAL, 1996, p. 245).

[39] O espetáculo fez parte do circuito do projeto Palco Giratório do Sesc - Serviço Social do Comércio em 2008.

A etimologia da palavra drama vem do grego que significa ação, e o termo imagem do latim [*imago*] que significa a representação visual de um objeto, do grego [*eidos*], que derivou o termo idéia. Dessa forma, a dramaturgia é a ação, a imagem é o objeto e a idéia é representada materialmente através de formas, cores, etc. Sobre a dramaturgia do espetáculo *Giz*, Álvaro afirma:

> A verdade é que nós não estamos exatamente voltados para a dramaturgia tradicional, porque ela você já encontra mais ou menos pronta. Não trabalhamos com textos convencionais, pois nosso maior interesse é desenvolver a linguagem e trabalhar com todos os tipos de bonecos: luvas, fios, japoneses, de vara e outras criações nossas. Em *Giz*, nós resolvemos sair do teatro chamado sério e fazer um teatro que não refletisse somente as nossas preocupações atuais. Invertemos o processo e realizamos um espetáculo absolutamente inconseqüente, impregnado de vários elementos (APOCALYPSE, 1997, p. 110).

Na mesma entrevista concedida a Tiburski, em que este afirma para o Álvaro que a crítica paulista e a do Rio de Janeiro criticaram a "falta" de dramaturgia do espetáculo, Álvaro responde:

> Certo. Faltou, porque era exatamente o que nós não queríamos. Pensamos em fazer uma coisa cênica, sem ser um teatro na expressão tradicional. É preciso dizer que qualquer renovação vem de muita coragem. Se a gente vai fazer um teatro que os críticos esperam, não haverá renovação nenhuma. O que acontece é que o teatro brasileiro é frenético, a cena tem de se desenvolver rápida e rasteira, e eu quis, propositalmente, fazer com que as coisas se arrastassem, porque o amargo existe, embora o ideal seja o doce. Precisamos degustar o amargo. Isso afeta a todos que pensam que o teatro de bonecos é simplesmente aquela folia... (APOCALYPSE, 1997, p. 112).

Álvaro concorda que *Giz* não corresponde à perspectiva de uma dramaturgia linear e fabulesca, que conta uma história. Mas era exatamente isso que ele queria. Sua proposta era ousar, experimentar e desenvolver a linguagem do boneco. Ele rebate a crítica com a idoneidade e liberdade do artista criador, que estava buscando uma dramaturgia diferente da tradicional, para uma dramaturgia da forma e do movimento.

O título do espetáculo sugere a idéia de um grão, um farelo sem cor e por isso frágil, que com um sopro, "não o da vida[40]", pode empurrar todo o entendimento do mesmo. Ou seja, eram conscientes a inovação e a ruptura, com isso, causando estranhamento. A poética do espetáculo mora na experiência e sutileza que os conflitos aparecem e somem como quadros pintados sem cor. Como na efemeridade da instalação? Da performance? Da exposição de esculturas? Do teatro de

[40] O sopro da vida bíblico, da criação do homem (Gênese 2:7).

animação? Ou como foram chamados os eventos híbridos, dos artistas renovadores na primeira metade do século XX, que se estendem até hoje?

> Os eventos híbridos e multidisciplinares daquele período se inspiravam em tendências internas e externas do teatro e das tradições da arte. Essa experimentação e mútua contribuição entre o teatro, a dança, o cinema, o vídeo e arte visual foi essencial para o desenvolvimento da arte performática. A performance, fosse ela denominada ações, arte viva ou arte direta, permitiu aos artistas romper as fronteiras entre a mídia e as disciplinas, e entre a arte e a vida. (DEMPSEY, 2003, p. 223).

Conforme Sánchez (2002, p. 33-34), “o criador teatral do futuro se expressará em uma linguagem nova, resultado da integração da ação (gesto e dança), a cena (a visível: cenografia, vestuário, iluminação...) e a voz (som, declamação e canto)”.

É dentro dessa perspectiva, de uma linguagem nova, que Álvaro desenha *Giz* na cena para ser pintado pelo espectador.

2.1.2 - A poesia está nos olhos de quem vê - pintando com os olhos do espectador com um grão de *Giz*

“Olhar é sempre ver mais do que se vê”
MERLEAU-PONTY

“A verdadeira viagem do descobrimento não consiste em buscar novas paisagens mas novos olhares” MARCEL PROUST

A poesia se vê com o coração, com a pele, com a boca, com o nariz e até mesmo com o olhar. Um artista/poeta é aquele que consegue decifrar o mundo.

“O que mata um jardim não é abandono... O que mata um jardim é esse olhar vazio, de quem por ele passa indiferente”. (MARIO QUINTANA *apud* BUORO, 2002, p. 126). A poesia do espetáculo *Giz* está no olhar do espectador, pois o poema já está na sua frente, basta se permitir senti-lo.

O cenário do espetáculo é composto por biombos vazados, onde os bonecos ficam pendurados por cabides, que entram e saem carregados respectivamente num chão e fundo preto criados para delinear as formas brancas. Os atores-manipuladores estão vestidos de branco, embora também haja o preto, em dois

deles, que assumem uma espécie de papel de contra-regra. Um deles também incorpora características de um personagem marionetizado[41], ficando perceptível na nona cena, quando o ator adota uma partitura corporal "bonecal". Os atores-manipuladores revelados e ocultos por uma cortina de luz jogam com a dualidade de estar e não estar na cena.

O espetáculo *Giz* é repleto de metáforas, como pode ser confirmado nas próprias palavras do grupo:

> É como quando se viaja por muito tempo e para bem longe: se fecha a casa e se cobrem os móveis com lençóis. O tempo escorre e tudo se cobre de poeira. A vida dorme. Ah, o tempo... O tempo passa e tanto passa que até as sereias envelhecem. Mas não abandonam o velho charme. Afinal, o amor não é exclusividade de belos e lindos. Na casa vazia, os fantasmas da família cultivam zelosamente tédio e neurose. Ora, a humanidade eterniza erros enquanto ratos roem um passado de glórias (GIRAMUNDO - CD-ROM, 2001).

A peça inicia com a entrada de atores na penumbra e silêncio total. O roteiro do espetáculo criado por Álvaro tem como função orientar as ações, como pode ser observado nesses trechos parafraseados: "Com passos indecisos alguém procura alguma coisa. Leva uma vela e é seguido por outra pessoa. Afinal encontram algo. A luz da vela mostra qualquer coisa coberta por um lençol. Como se costuma fazer com os móveis, quando se viaja por longo tempo. A pessoa que porta a vela levanta o braço para que se veja melhor. A outra espana aquela forma levantando muita poeira". A metáfora da vela se repete, como em *Cobra Norato*[42] (1979), em que a luz da vela que carrega vida enche o palco de som, forma e movimento, os três elementos essenciais jogados no tubo de ensaio e lançados na ampulheta dos tempos teatrais, fazendo com que a experiência plástica/cênica aconteça.

O piloto de guerra do livro *O Pequeno Príncipe* nos traz como filosofia de vida que "a vida sempre rompe os limites da fórmula" (SAINT-EXUPÉRY, 2003, p. 79). Isso nos ajuda a entender as rupturas de *Giz.* E ainda, "nenhuma circunstância pode despertar em nós um estranho que até então desconhecíamos totalmente. Viver é nascer aos poucos." (Idem, p. 77), o que de certa forma provoca uma resposta ao nos depararmos com o estranhamento e percepção da experiência do novo.

[41] Este termo, bem como a idéia de partitura corporal marionetizada, "bonecal", foi utilizado pelo diretor e encenador inglês Edward Gordon Craig, que sugere a marionete como referência para o trabalho do ator. (BELTRAME, 2005).

[42] No espetáculo, as velas aparecem em dois momentos: um no começo quando ilumina a palma de uma mão, criando uma atmosfera mística; outro, num barco com caveiras, como sentinelas da Cobra Grande.

Vivenciar a experiência estética é permitir-se, desarmar-se das experiências antigas ou mesmo dialogar com elas, mas não cristalizá-las como dogmas.

É nesse sentido, que *Giz, Cobra Norato, Pinocchio* e a trajetória de Álvaro Apocalypse têm relação com as palavras do piloto de Saint-Exupéry: “viver é nascer aos poucos”.

É dessa forma que nasce *Giz.* Desnudando a primeira cena (Mordomo), “vê-se então que cobria um velho mordomo que parece dormir há muito tempo. Está pendurado em um cabide com uma roupa velha, fora de estação, fora de moda. Dá a volta, ficam de trás do mordomo, procuram reanimá-lo. Ele tenta, mas desiste. A música, que quebra o silêncio devagar, atesta este esforço”. A cena observada funciona como uma espécie de prólogo, no qual a falta de texto conduz a cena para o jogo e os esforços dos atores. “Por fim, o velho mordomo reage, acorda, olha para os lados, sorri para os lados, suspira, dá as três pancadas tradicionais no teatro e faz gestos com uma das mãos convidando os espectadores a se aproximarem e a participarem. Depois se entrega a seu letárgico sono”. A descrição da cena é fundamental para seu entendimento, pois essa não tem nenhuma palavra e as imagens geradas dão margem a inúmeras interpretações, devido às suas potencialidades subjetivas. “Na dramaturgia das imagens e gestos, o leque de significação se expande e transita numa experiência aberta do ponto de vista do transmissor (encenador, ator, *performer*) e de acordo com a capacidade do receptor para decodificar esta vivência” (GABRIELI, 2008, p.61).

Em alguns momentos não há simetria entre o som e a movimentação, principalmente da boca do boneco, revelando a “fala” onomatopéica, em *off*. Embora a descrição seja rica em detalhes e indicações, algumas marcas se perdem no calor da cena e sem descartar que alguns elementos foram incorporados na própria forma em si (bonecos e demais elementos cênicos). Esse tipo de proposta de dramaturgia é construído na cena diante dos olhos do espectador e é editado por ele também.

A cena é finalizada com *black-out*, suavizado e preenchido pela música que tem um papel fundamental, principalmente nas transições das mesmas. Os *black-outs* são, muitas vezes, longos como na passagem da primeira para a segunda cena (Sereia). Não fica claro se isso é um recurso estético ou um problema técnico. É

importante ressaltar que essa análise é feita através da gravação[43] de uma das apresentações, logo essa longa pausa pode ser problema técnico e por isso deve ser relativizado.

Como a descrição e as rubricas serão os guias para os atores-manipuladores, as cenas são intituladas como: Mordomo, Sereia, Diabão e Diabinho, Abutres, A Família, Desencontrado, A Família Sete Anos Depois, Ratos no Guarda-Roupa, O Bichão “Dino”, Mais Uma Vez a Família, O Figurão e Coral dos Descontentes, nessa ordem. Entretanto, no primeiro roteiro datilografado, só constava título a partir da quinta cena.

As cenas não parecem ter ligação, mas estão ligadas pela estética plástica, que parece perder a unidade visual na cena dos Ratos no guarda-roupa e na do Bichão "Dino", destoando das demais, pelo estilismo plástico. No entanto, o diretor recorre ao exercício de metalinguagem, em que os ratos não estão na história, também tecida pelo tema, mas na história da história e o Bichão “Dino” também.

Da remanescente escuridão do *black-out*, restante da primeira cena, ao longe se ouve uma voz aguda feminina sedutora que vem crescendo junto com a luz e invade o palco. Assim a luz vai desvelando a forma. É o cântico de uma sereia, grotesca, que é interrompido por sua crise de tosse. A cena é ambígua, de um lado o lirismo do canto do personagem místico na tentativa de seduzir e do outro a tosse que se opõe à magia e causa anti-sedução, provocando risos no público.

> A sereia é velha, enrugada mas procura com piscadelas e maneios aplicar seu velho charme. Tenta em vão, reergue os flácidos seios. Novo acesso de tosse. Limpa a garganta. Pisca um dos olhos buscando cumplicidade. Ajeita-se com dignidade, junta as mãos à maneira das cantoras líricas e ataca outra vez. Consegue. O que é comemorado com uma série de piscadelas que indicam modéstia [...] Limpa a garganta, ajeita-se, arruma-se e ataca outra vez com redobrada fúria soprânica. Estica os braços, agita a cauda, entrega-se à canção. Novo acesso de tosse. Cobre a boca com as mãos. Olha para os lados, encolhe-se tímida e modesta. Toma profunda respiração para levantar os seios, ajuda com as mãos. Olha fixamente em frente. Concentra-se. E emite formidável e triunfante voz. Mas, falta fôlego. A voz se extingue vacilante, a luz acompanha da mesma forma e a cena acaba em silêncio e *black-out*.

A sereia executa um jogo de olhares convincentes. Pisca. Em alguns momentos uma manipuladora acompanha o som gravado em *off*, cantando junto

[43] Gravação do espetáculo, no Teatro Glauce Rocha - Janeiro de 1989, documentado pelo Centro de Produção Audiovisual da Fundacen.

com a personagem, embora não pareça orgânico, e se for, não acontece claramente. A sereia pega no próprio seio várias vezes na tentativa de suspendê-lo para causar jovialidade. Isso só fica claro na descrição textual (roteiro), pois na cena a impressão é de erotismo. O trecho acima carrega mais informações do que a própria cena e revela as nuances hermenêuticas desse tipo de proposta.

A personagem é manipulada por dois manipuladores, que ora são visíveis, ora não pela cortina de luz. Fecha os olhos e com eles, cessam a luz e a cena.

A terceira cena (Diabão e Diabinho), amoral ou moral para eles, revela por detrás de tantos palavrões distorcidos uma aula que ensina como ser diabo. O mestre passa para seu aprendiz todo ensinamento para ser um “bom” diabo. O diálogo entre eles se dá por *gramelôs* e onomatopéias, afastando o dizível para um plano subconsciente e de um entendimento individual. Às vezes aparece uma palavra perdida que não tem crédito devido ao caos já instaurado da comunicação. Os personagens nus indicam amoralidade. A cena é irônica, escatológica, com direito a flatulências, e marcha de recrutamento de diabo.

O grau de entendimento e leitura da linguagem não verbal é mais subjetivo e está na subjacência da cena, deixando a poesia desse tipo de proposta para os olhos de quem vê.

A quarta cena (Abutres) não é muito diferente da do pupilo do diabo, mas a relação de amor entre eles - o abutre macho e o abutre fêmea - está no nível sexual, dir-se-ia, amor entre feios e sujos. Com generosas pitadas de erotismo, o bico do Abutre macho dá uma indicação fálica e o abutre fêmea, em um tom de sedução, reage com uma coceira. Mas, ela inicialmente não cede, e enquanto ela se coça, ele a deseja e a galanteia.

Nessa cena, além dos elementos onomatopaicos tem-se o inglês. Talvez para deslocar no espaço para justificar o tema em questão.

Os abutres descobrem a música, cantam e ela pode ser o hipotético elo entre os dois. Assim eles dançam *rock* e se resolve o conflito dos personagens.

A quinta cena (A Família) começa com um som de tic tac, que pode, de início, dar impressão de relógio, mas também pode ser um metrônomo, que atravessa toda a cena e marca o tempo e a organização da instituição família, que tenta seguir o compasso. Os três personagens maiores da família cantam: Nhé - Nhé – Nhé - Nhé – Nhé, Nhé - Nhé - Nhé - Nhé - Nhem, no ritmo da música. O menino, ao som de um tambor, bate as pernas no chão, bagunçando com a harmonia da melodia.

Os adultos reprimem, balançando a cabeça negativamente. A situação se repete. Dessa vez, o pai resmunga seguido pela mãe. Todos, menos o menino, voltam a cantar e a desenvolver suas atividades corriqueiras: o pai lê jornal, a mãe borda e a avó faz crochê, seguindo o ritmo das suas convenções que o tambor do menino pode indicar a tentativa de quebrar a estrutura do ritmo da família. Mais tarde na cena sete, o menino, agora adulto, toca *Jazz* ou *blues*.

De repente, soa um barulho de motor ligando e o pai reage a esse som com movimentos, como se estivesse ligando, como se fosse um automóvel. Há incidência de luz - vermelha e âmbar, o som do carro pega e ele acelera. O pai começa a murmurar para o menino, o som do carro, mais uma vez, indica as convenções sociais. De fundo, é assoviada a cantiga *Cai, cai balão*, mas não fica claro quem deles que assovia. O pai resmunga mais, agora um ai ai, expressando incômodo com a situação, volta a música... e suas atividades padrões.

O menino faz um ai ai, meio inconformado e protestando. A cena acaba com todos concordando que não (balançando a cabeça). Mudanças drásticas de luz. O relógio/ metrônomo irritante de fundo.

Na sexta cena (O desencontrado) há um som parecido com uma brincadeira no teclado, um boneco com cabeça e mãos que responde a esses estímulos. Algumas palavras na cena estão em plena sintonia com as ações: “Onde? Onde? Ai ai, quem viu? Quem viu? Cadê? Cadê? Lá. Lá. Lá, aqui aqui, para para, vai, vai, fica fica, aí não, ai, pera, ai ui, volta, aí, aí , quase, quase, onde ? onde? Você viu? Você viu?” Se cansa: “é , é, eh...”. A luz vai saindo lentamente. Não só nessa cena, mas nessa em especial, frui de forma mais explícita o projeto som, forma e movimento, pois esses elementos estão em plena simbiose.

Cena sete (A Família Sete Anos Depois). Som de um baixo tocando *Blues* ou *Jazz*. O metrônomo é um marcador dessa tríplice cena sobre a família que, como pode ser observado pelo título, é indicador da transição temporal.

Voltam dois casais, o pai e a mãe da cena da família e um baixista com uma mulher que balança a cabeça consecutivamente, tanto aprovando a música (*jazz*) como acompanhando o ritmo, enquanto o pai e a mãe reprovam. O baixista é o filho que cresceu, embora essa conclusão requeira um esforço muito grande da cena, pois essa informação só obtive no roteiro.

O pai resmunga. Em seguida, a mãe também, acompanhados pela cumplicidade de uma luz vermelha, que revela os manipuladores. O baixista procura

aprovação na companheira e continua sua música agora com a canção: "*I love you, baby, baby*", e deixa escapar um: "somzinho *please"*.

O pai e a mãe reprovam, com o movimento da cabeça acompanhando o ritmo da música. A mulher do baixista, o filho, é de uma expressão plástica hilária, pois os movimentos dos seus olhos são extremamente orgânicos, o que só por isso a cena já vale a pena, pela qualidade técnica fenomenal dessa boneca em especial.

Então, irritado, o pai começa seus ataques, representado por som de carro, som de batida para ligar o automóvel, até que liga e acelera gradativamente. Esse som elegido para representar os sentimentos do pai remete a algumas convenções sociais, em que o homem, líder da família tem as rédeas da instituição.

O pai faz uma fala, em *gramelô,* irritado e a mãe completa, sempre conivente, nunca com iniciativa. Talvez uma crítica à formatação de modelo familiar patriarcal.

A mulher exótica, que ainda não tem nenhuma indicação determinada da sua relação com a família, balança a mão com o bafo da mãe, sem nenhum esforço para ocultar sua interjeição explícita. As expressões dos olhos dela são algo fabuloso. Essa personagem não consta no roteiro escrito, mas consta nos desenhos, como pode ser observado a seguir. A cena termina com o baixista tocando, ela concordando, e o pai e a mãe negando.

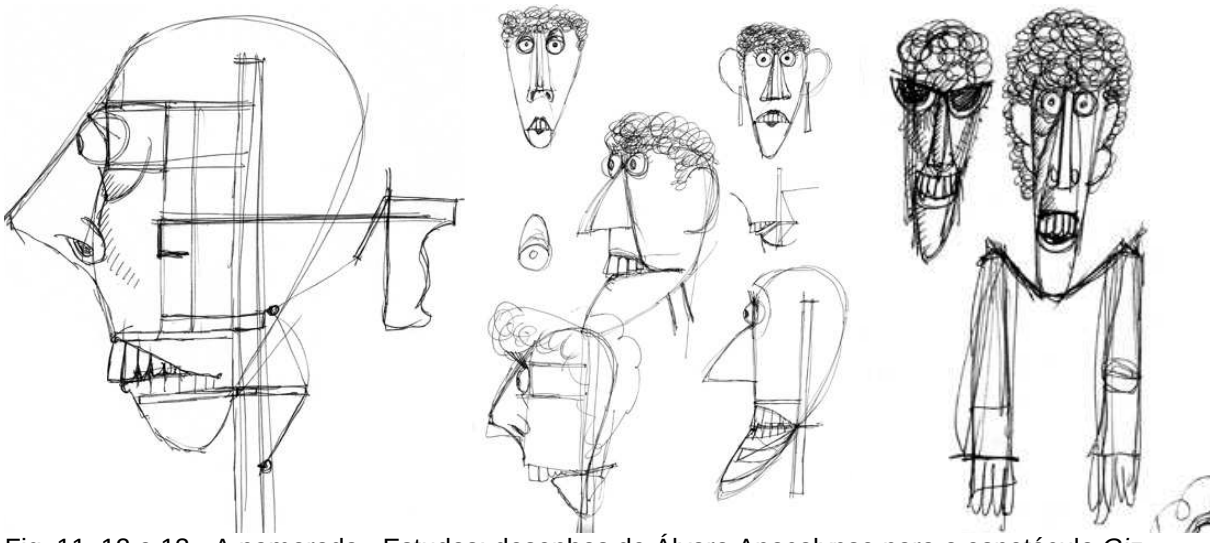


Fig. 11, 12 e 13 - A namorada - Estudos: desenhos de Álvaro Apocalypse para o espetáculo *Giz* - Fonte: Arquivos Giramundo

Isto comprova que o texto verbal é um norteador do espetáculo, pois sua dramaturgia se constrói da combinação de vários elementos, sobretudo porque a gênese do mesmo está no desenho.

Oitava cena (Ratos no guarda-roupa): com uma arara e roupas penduradas no cabide, tudo branco, ao som de que algo estivesse sendo cheirado, surge numa das roupas um rato cinza, contrastando com os demais elementos, dizendo: “chique, chique”. Ele fala francês: “*Oui, un peu plus de vin, s’il vous plait*”. Entra uma música que é percebida por ele, começando a se acalantar pelo som romântico, mas se irrita e grita: “*Stop!”*, e a música pára, revelando a metalinguagem. Fala em inglês, embalado por um clássico do cinema. Entra a rata, também falando em inglês. E ao som da música *Tema de Lara*, do filme Dr. Jivago, o rato grita: “Lara! Ô Lara”, fazendo alusão ao filme. Os ratos saem das roupas penduradas e trocam de cabides, entrando noutras roupas. Ele pergunta: “que tal?”. Exploram as roupas, o espaço e em seguida a rata o pergunta: “que tal?”

Acontece um barulho exterior, como a chegada de alguém. Eles se despedem e saem rapidamente. Essa cena parodia os clássicos do cinema. As frases em inglês e francês são colocadas para não serem entendidas, fazendo uma sátira aos valores românticos importados dos cinemas hollywoodiano e europeu.

Na transição, há um *black-out* ao som instrumental da trilha do filme *Luzes da ribalta*.

A nona cena (O Bichão “Dino”) inicia-se com uma porta se abrindo representada pelo ruído de porta e luz que sai das coxias, entrando um ator com grandes gestos caricatos. A luz, agora frontal, e o som vão revelando no palco um objeto grande, meio abstrato e que vai ganhando forma. A imagem aparentemente é um esqueleto de dinossauro. O ator pega uma furadeira e a liga. O ser desperta com o barulho percebendo a presença do ora ator, ora manipulador. É um ser desengonçado. O ator começa a manipular sua boca e, de repente, larga-o. A música com efeitos eletrônicos intensifica a abstração da cena. Vai para a parte traseira do ser e movimenta suas pernas embaladas pelo som, caminhando no mesmo lugar. Em alguns movimentos, o manipulador acompanha com suas pernas, vira de costas e termina a cena.

O metrônomo é um indicador objetivo das cenas da família, sendo a décima cena do espetáculo e a terceira com esse tema, agora intitulado *Mais uma Vez a Família.* O tempo passou e com ele os papéis sociais foram redistribuídos. O filho virou pai, o pai virou avô, a namorada virou esposa e mãe. E há um novo filho, com as mesmas características do pai atual quando criança.

Essa passagem temporal só fica perceptível por conta do texto, pois os bonecos são os mesmos, assumindo novos personagens. Isso comprova a tese de Madu quando diz que o boneco é um personagem, e uma troca de figurino ou adereço talvez não dê conta dessa metamorfose que o ator realiza.

Voltam o menino da família, sem cabide, a mulher exótica, o pai com roupão e seu inseparável jornal e um personagem chupando pirulito. A música da família continua: “Nhé nhé nhé...”.

O menino bate com as pernas como tambor como na primeira cena da família. Faz como seu pai fez quando criança. O pai começa a dar partida (som de carro) e uma luz vermelha acompanha. É a representação cíclica dos conflitos. O personagem do pirulito faz som de partida, mas com a boca, como se estivesse satirizando. Mexe os braços como um volante de carro e faz som de buzina.

O ator vestido de preto leva um suporte (biombo) para o menino, ordenando-o a ir para seu lugar. A mulher do filho, agora mãe, fala: “Precisa de alguma coisa seu Tomáz?” e ri. O sujeito do pirulito é o avô, que era o pai: “danda, dandada”, bate a mão na cabeça e diz: “Bilu bilu bilu”, põe a mão na boca: “bualalal”, como bebê. Repete. O menino é pendurado no cabide. “Nhé nhé nhé...” volta a cantiga da família.

Esse bloco das três cenas da família tem ligação como uma espécie de afirmação do ciclo das convenções familiares e que se conclui como a própria metáfora de morte e vida que é inerente à condição humana. A avó se foi, a mãe da primeira cena também. *Black-out.*

A décima primeira cena (Coral dos Descontentes*)* revela que o que parecia um som de metrônomo ou relógio agora passa a ter sentido e pode ser percebido como as batidas da batuta de um maestro que marca entradas e tempos musicais para começar a orquestra das formas. Inicia com o piano de quatro cabeças. Entra um ator, vestido de preto, trazendo um banco, colocando-o na frete do piano. Entra uma atriz. Faz reverência ao público e começa a testar os mecanismos de manipulação dos bonecos que estão na frente. Testa só os olhos. Dá-se a impressão de músicos testando e afinando seus instrumentos.

De início, a performance musical é feita como um teste de notas (nota única: não, fazendo uma alusão a cantos gregorianos de padres ou monges - grave). Do outro lado, há anjos numa bancada, a primeira do espetáculo, se contrapondo, com uma voz aguda: “sim, sim...”.

O diálogo se constrói com vozes que se opõem: Anjos: “quero quero quero...” (luz vermelha e âmbar); Piano: “não não nãoooooo”. Anjos: “ah é?”, debochando. Piano: “não não nããão”. Anjos, com alegria: “ie! ie!; Piano: “sim sim sim siiiiiimmm”; Anjos: “não não”; Piano: “não...” Anjos: “então me dá, me dá. Me dá!”; Piano: “não...”; Anjos: “Bala, bala, bala”; Piano: “não”; Anjos: “ah é? Me dá um bombom, me dá um bombom”. Um anjo só conclui com recitação: “eu quero um bombom!”; Piano: “não, não me dá um bombom, me dá um bombom!!!!!!!!!!!!”. O diálogo ilustra, com pretensão rítmica, a dicotomia afirmação/negação que instaura o conflito.

A atriz levanta, abre um bombom gigante, mostra para os anjos e balança o dedo negativamente. Os anjos ensaiam um choro, mas é ofuscado pelo canto do piano. A atriz e os anjos viram para o público e fazem reverência. E saem sem deixar tempo para o público aplaudir, para que entendessem que se tratava de uma cena dentro da outra. Também para que não ficasse o vazio e a dúvida de que a peça teria finalizado.

Entra uma música como uma fanfarra. É a última cena, na qual vem entrando o Figurão (boneco grande). No palco há uma fita atravessada, sugerindo uma cerimônia de inauguração. Duas atrizes vêm protegendo a personalidade com guarda-chuvas. Uma delas pega o braço dele e lhe abraça. Dançam um pouco (luz vermelha e âmbar).

Figurão: “Povo! Povão, População”, levantando a mão. Saem dois bonecos pequenos da cabeça dele. Voz e aplausos em *off* : “apoiado!!”; Figurão: “Habitação, Habita-cão, Habita-não”. Voz e aplausos em *off* : “apoiado!!”; Figurão: “Educação”. Os bonecos pequenos espirram. Figurão: “saúde!!”. Os bonecos se batem. Figurão: “Rodovia, Ferrovia, assovia, chuva via, utopia”, fazendo cacofonia com as palavras, ironizando a retórica política.

Figurão: “Reforma agrária! Reforma salária, Reforma malária, Reforma salafrária”; Bonecos no pé do figurão: “emprego, emprego!!!”, estão levando-o nas costas. Figurão: “emprego, emprego, transporte, transporre, transpodre, transporra”; Bonecos: “Muito bem! Apoiado!” Palmas em *off*.

Entra uma atriz com um bebê no colo; Figurão: “Neném, bilubilu, neném”. Manda um beijo para o bebê. A atriz o coloca na mão do Figurão que começa a rir e arremessa o bebê para fora do palco. O público, em *off*, bate palma: “apoiado!!!”. Começam a cair serpentinas e sai uma bandeira do Brasil de dentro de sua cabeça. Clima de festa. Ele fecha os olhos e se abre um terceiro olho em sua testa.

O espetáculo *Giz* foi se construindo por uma dramaturgia que foge de modelos convencionais, pois os seus quadros são independentes, fragmentados, inexistindo uma narrativa linear, mais próximo de uma lógica abstrata e da plasticidade. Mesmo no bloco da família, em que um tema liga as três cenas, os quadros podem ser independentes. Sua dramaturgia é tão movediça como o teatro contemporâneo, autodenominando-se antiteatro e assim abraçando-se aos "*Duchamps"*, invertendo os lugares cristalizados das coisas, de forma que o pequeno bonequinho agora é grande e quase manipula seu manipulador; o que até então era sombra é desvelado; onde era preto ficou branco; os temas sociais poucos tocados, como os direitos às diferenças, vieram à tona e foram vistos como um espelho para a alma, como avalia Álvaro:

> Vencendo a tensão de sentir o público lhe comendo com os olhos, porque você não está ali pra isso, quem está é o marionete, o boneco é que faz o espetáculo [...] Da primeira janelinha que abrimos até ocupar abertamente o espaço, mudou o comportamento do pessoal, na maneira de entrar no palco, não é a postura corporal, simplesmente, mas um modo de encarar e ocupar o espaço, de utilizar os vazios. Mas gostaria de avançar ainda mais, ocupando o espaço aéreo, que é muito bonito, mas muito caro, pois demanda uma série de procedimentos muito complexos (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO - CD-ROM, 2001).

O "branco", para muitos atores, é sinônimo de desespero. Quem ainda não ouviu da boca de um ator: "o meu pânico é quando dá o branco". Para o artista plástico, branco pode ser o início de tudo. Deparado com uma tela branca, sua arte vai tomando fôlego e ganhando a forma do seu imaginário, assim como foi *Giz*, culminado o branco, não só elevado a tudo e nada, mas o som, a forma e o movimento na busca por harmonizar e orquestrar, bem como materializar sua poética plástica cênica.

Raquel Stolf, artista contemporânea, realizou uma pesquisa sobre o branco que resultou no trabalho "Lista de Coisas Brancas", na qual constavam pincelados alguns itens da relação a seguir, apresentados desordenadamente:

> [...] arroz, açúcar, nuvem, sal, caderno novo, neve, pérola, céu nublado, cabelo branco, naftalina, dia de sol forte na praia, morte, guarda-pó, palmito, sabão de coco, trigo, alho, ossos, metade da zebra, miolo de pão branco, sêmen, cegueira segundo Saramago, leite, neblina, faixa de pedestres, saudade, instante antes do desmaio, saco de leite tipo a, b, c, legenda de filme, shampoo, varinha de condão, pólo sul, copo de plástico descartável, pólo norte, bola de golfe, barriga de pingüim, algodão, paz, vestido de noiva, pele de quem não toma sol, sabonete, chocolate branco, talco, iglu, flash, dente de leite, filhote de urubu. [Barba de Papai Noel, Gasparzinho, espuma

> do mar, gaivota, Davi de Michelangelo, Parthenon, máscara para gripe A, Albino, Vitória de Samotrácia, branco sobre fundo branco de Malievich, palácio de cristal de Londres (*in memorian*), vela de barco, as estrelas da bandeira do Brasil, *Giz* de Álvaro Apocalypse...]

Segundo Wittgenstein (1980, p.32), "Kleist [Heinrich Von Kleist, *Carta de um Poeta a Outro*, 5 de Janeiro de 1811] escreveu algures que aquilo que o poeta mais gostaria de ser capaz de fazer seria comunicar pensamentos sem recorrer a palavras".

O espetáculo *Giz*, parece-me que foi imaginado por Álvaro e materializado ao som da *Aquarela*[44] de Toquinho e Vinícius de Moraes: "Numa folha qualquer eu desenho [...] E com cinco ou seis retas é fácil fazer [...] Corro o lápis em torno da mão e me dou uma luva [...] Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo [...] Sem pedir licença muda nossa vida, depois convida a rir ou chorar [...] Nessa estrada não nos cabe conhecer ou ver o que virá. O fim dela ninguém sabe bem ao certo onde vai dar. Vamos todos numa linda passarela. De uma aquarela que um dia, enfim, descolorirá [...] Numa folha qualquer eu desenho um sol amarelo (que descolorirá). E com cinco ou seis retas é fácil fazer um castelo (que descolorirá). Giro um simples compasso e num círculo eu faço o mundo (que descolorirá)".

Talvez um devaneio, ou uma licença poética, mas se não tivesse sido posto que se tratava da letra da música, provavelmente se confundiria com a descrição de *Giz*. E de certa forma, isso demonstra a polifonia e a reverberação dos ecos da fruição artística.

Giz é uma exposição em movimento, uma poesia "sem palavras", que perde quase integralmente sua função. Delas se extrai fundamentalmente sua musicalidade, seu som, que ganha oxigênio pelo som e supre a presença da dramaturgia textual por essa combinação do som, forma e movimento. É quando a idéia de Kleist toma forma, ou melhor, toma movimento, ou som.

---

[44] Composição: Toquinho / Vinícius de Moraes / G. Morra / M. Fabrizio.

2.2 - COBRA NORATO[45] - EM BUSCA DE BRASILIDADE, PROSEANDO COM A CULTURA POPULAR

Na montagem do espetáculo *Cobra Norato* (1979), que antecede *Giz* (1988), Álvaro, com objetivos e procedimentos diferentes, buscou com o espetáculo resgatar valores nacionais, e assim proseou com a cultura popular, indígena e afro-brasileira, chegando à antropofagia[46], movimento artístico nacional de extrema vanguarda modernista, acompanhando e reelaborando as vanguardas européias. Contudo, esse desejo de buscar valores nacionais, regionais e populares já estava indicado nas pinturas a óleo e nas gravuras antes da fundação do grupo. No teatro, essa busca só seria desencadeada após seu regresso da viagem ao exterior, quando resolveu montar *Saci Pererê* (1973).

Cobra Norato, conto, lenda, mito, se transforma em variáveis e nos aparece com inúmeras cores, máscaras e nomes, como Cobra Grande, Boiúna, Cobra-Maria, Cobra de Óbidos, entre outras, numa infinidade de histórias fantásticas que geralmente seguem as correntezas de rios, ou repousam em suas margens.

Algumas definições preliminares, nos aspectos conceituais do conto, mito e lenda serão fundamentais para que se possa prosseguir, uma vez que o poema e a peça se apropriam de características destes gêneros. O conto, não como gênero literário escrito, mas tradição da oralidade popular, tem uma autoria coletiva, é tão efêmero como o teatro, pois é trajado com muitas caras e passa a ter vida na hora que é contado. O que de certa forma pode guardar a opção de tantos grupos adaptarem os contos maravilhosos, contos de fadas e populares para o teatro, bem como, lendas, mitos, entre outros.

A lenda, episódio heróico, de origem escrita, "*legere*" [legenda], está fixada temporalmente e espacialmente, mas sofre deformações de caráter fantástico no seu trânsito, conforme Câmara Cascudo, e ainda, conserva as características do conto popular "Antiguidade, Persistência, Anonimato, Oralidade" (2000, p. 511).

---

[45] Ficha técnica da primeira montagem (1979): Marionetistas: Álvaro Apocalypse (direção), Terezinha Apocalypse, Madu, Hilda Borém, Juliana Carneiro Junqueira, Ricardo Braz, Felício Alves da Silva.

[46] "reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira [...] atualizar o ambiente artístico brasileiro, colocando-o em contato com as diversas linguagens das vanguardas européias e ao mesmo tempo voltar-se para apreensão do Brasil, em um projeto consciente de criação de uma arte brasileira autônoma" Fonte: Enciclopédia Itaú cultural - www.itaucutural.org.br.

Para Cascudo, um dos maiores observadores da cultura popular, em especial a brasileira, a lenda é “muito confundida com o mito. Dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem existências de fixação no tempo e no espaço.” (Cascudo, 2000, p.511). Ou seja, a tênue relação entre mito e lenda está no tempo e no espaço e seu veículo é o conto, tradição oral.

A tradição oral por si já é antropofágica. Por ser viva, nutre-se selvagemente de tudo que a circunda, inclusive dela própria.

O encontro do Giramundo com o mito popular brasileiro ocorre na encenação de *Saci Pererê* (1973), estimulados pela imersão na França e pela crítica de Yan Michalski, do Jornal do Brasil, sobre o espetáculo El Retablo de Maese Pedro (1976), que disse, depois de inúmeros adjetivos positivos, dentre eles uma “pequena jóia”, obra de artistas plásticos, que “pode-se lamentar, um pouco, que o Giramundo tenha vindo ao Rio não com um espetáculo brasileiro, capaz de valorizar a nossa velha tradição popular no campo do teatro de bonecos, e sim com ópera espanhola, cantada em espanhol” (MICHALSKI *apud* SAMPAIO, 2001). O crítico acrescenta ainda:

> 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 (MICHALSKI *apud* SAMPAIO, 2001).

Depois da crítica, que também serviu como estímulo, o Giramundo se encontra dessa vez com o poema *Cobra Norato* (1979), de Raul Bopp e com as idéias de antropofagia e as concepções de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, que se nutrem pela cultura do outro, resgatando as raízes brasileiras. Buscam, sobretudo, uma identidade nacional, que conforme Canclini (2008, p. 190), “seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável”. Muito mais que do idêntico, a antropofagia se aproxima do intercâmbio.

O poema de Raul Bopp, *Cobra Norato*, é filho da tradição oral, foi apresentado para Álvaro Apocalypse por Madu, despertando-o interesse pelo texto, como ele mesmo descreve:

> [...] a idéia foi da *Madu*, que sugeriu a peça numa das nossas reuniões em *Lagoa Santa*, dizendo que não havia nada mais brasileiro que *Raul Bopp*[47]. Eu não o conhecia, nunca o tinha lido e saí pelas livrarias de Belo Horizonte procurando o livro. Acabei encontrando um exemplar. Mas eu confesso que li e não entendi nada do poema e tive de recorrer a amigos envolvidos com literatura para tentar compreender sua estrutura, as razões dos mitos. Até que a coisa foi se abrindo, fomos felizes no trabalho de junção das três raças - indígena, africana e européia - e chegamos à forma que o espetáculo tomou" (APOCALYPSE *apud* SANTANA, 2008).

O mito oral caminha sozinho como guardião de uma sabedoria coletiva e imaginária. Assim, mesmo se Madu não tivesse o apresentado ao grupo, ele chegaria sozinho, especialmente pelas características animistas do poema, no qual tudo tem vida.

A polifonia é perceptível no espetáculo, resultante da voz do mito que se moderniza no poeta e transcende os limites do poema textual ganhando um corpo "bonecal" na poética de Álvaro Apocalypse. A história, retirada da oralidade popular, agora é transformada numa narrativa teatral e plástica, de som, formas e cores, num movimento constante, em que a cada GIRO se contamina de MUNDOS, hibridizando-se, gerando uma outra voz, repleta de vozes.

Álvaro descobre na poesia de Raul Bopp o ritmo e a música que o texto *Cobra Norato* tem, e ele, como exímio caçador de som para suas formas, persegue uma voz para completar seu coral de formas em movimento. "Percebemos que no poema tudo tem vida: as árvores, os rios, os animais. Todos falam. Todos têm alma"[48]. Sampaio (2001) afirma que essa vivacidade potencial do texto será iluminada no espetáculo: "a selva é antes de mais nada uma entidade que manifesta e abriga a vida. Aos poucos, o espetáculo vai iluminando as quase infinitas possibilidades de beleza dessa massa vital, separando um detalhe e integrando-o depois na totalidade evocada pela narração". Um verso do poema, "Floresta ventríloqua brinca de cidade" (BOPP, 2009 p. 44), partilha dessa idéia. Há uma concordância geral direta e indireta acerca do animismo potencial.

---

[47] Poeta, cronista, jornalista (Santa Maria - RS, 1898 - Rio de Janeiro - RJ, 1984). Em 1926, vai para São Paulo, onde integra o movimento antropofágico. Fonte: Enciclopédia Itaú cultural - www.itaucutural.org.br.

[48] Giramundo - folder do espetáculo *Cobra Norato*

E assim, brincando de ventríloquo e maestro, Álvaro constrói seu recital, aliado à voz de seu pincel, ao som do poema de Raul Bopp e da música de Lindembergue Cardoso e ao movimento da imaginação, ou imagem/ação. O que diferencia na concepção do que aconteceria em *Giz*, posteriormente, é que a voz é a própria forma em consonância com a música e o movimento, e essa potencialidade não está pautada no texto verbal, mas nos desenhos que estruturam a "narrativa".

A montagem foi iniciada com muita pesquisa, como habitual, ao som dos ecos do poema e traduzindo ao que ele sabia fazer com domínio, os bonecos, numa busca constante por alternativas técnicas e estéticas.

Desde o início do processo, foi-se acordado entre Madu, Álvaro e Tereza que o poema não sofreria alteração. Assim, a montagem do roteiro textual e o de imagens estavam lado a lado, como num *story board*, conforme pode ser observado na imagem a seguir:

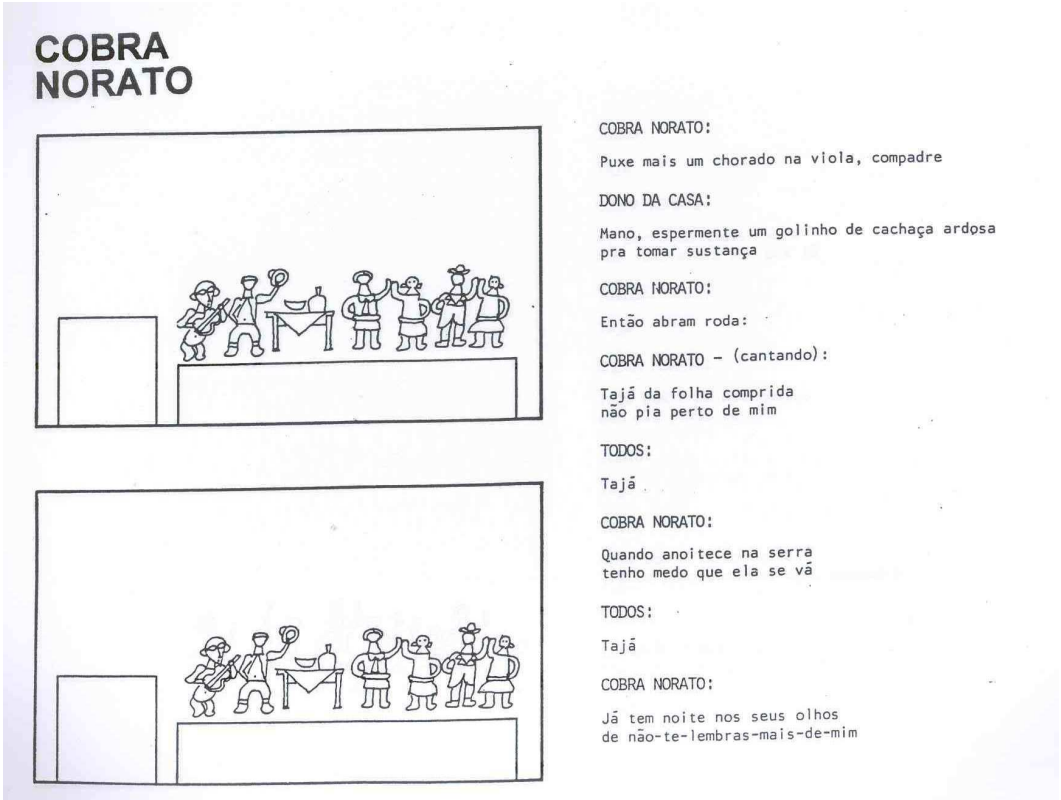


Fig.14 - *Story Board* de *Cobra Norato.* Fonte: Arquivo Giramundo

A utilização desse recurso, muito comum na produção cinematográfica, mas pouco no teatro de animação no Brasil, reforça a idéia de que a dramaturgia dessa linguagem teatral extrapola o texto, e se codifica por uma combinação da linguagem

verbal e não-verbal. Dentro dessa perspectiva, a utilização desse recurso é significativamente eficaz.

O *story board* no espetáculo tem a função de desenhar a cena no espaço, pois a qualidade do desenho não corresponde aos desenhos dos bonecos, ou seja, os rabiscos são marcações e distribuições dos objetos no espaço, como pode ser comparado pelos desenhos dos bonecos abaixo:

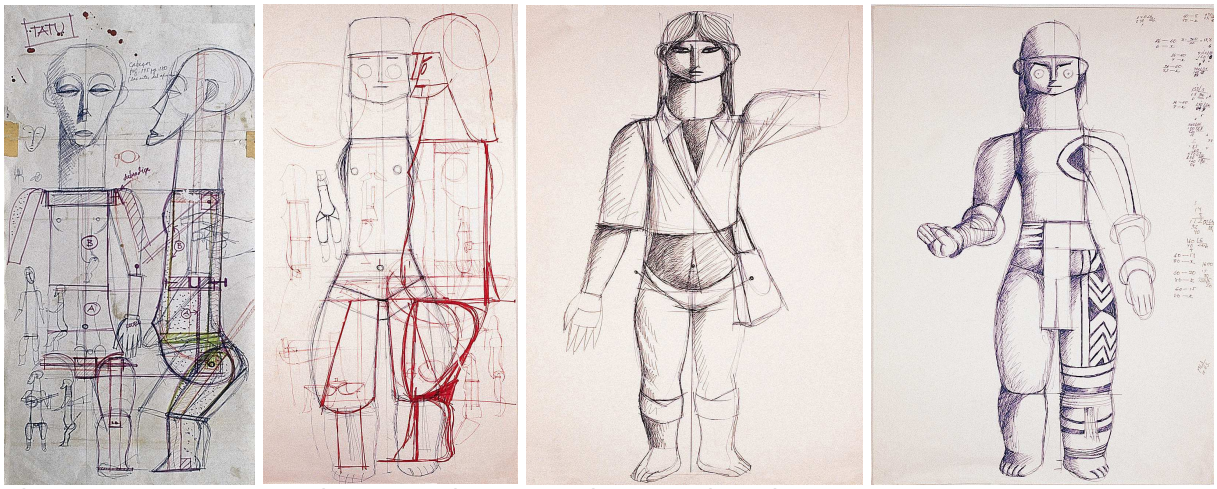


Fig. 15, 16, 17, 18 - Desenhos e estudos para os bonecos de *Cobra Norato*
Fonte: CD-ROM - Giramundo

Álvaro utilizou na “tradução” do poema de Bopp para os bonecos e formas, referências das culturas indígena, africana e européia, indo além das indicações que o texto já trazia, acrescentando ainda referências plásticas das cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, dos índios Karijós, do norte e nordeste, bebendo dessas fontes e construindo uma “mitologia fantástica” animal, mineral, espírita ancestral, de deuses, entre outros, conforme Sampaio (2001). A antropofagia tinha tudo isso. E tinha a brasilidade. “*Cobra Norato* foi uma mudança fundamental na visão do Giramundo. Primeiro, porque nós trabalhamos a forma nacional [...] Foi um boneco de origem absolutamente brasileira.” (APOCALYPSE, 2009). A antropofagia foi o terreno mais fértil para essa mistura cultural e mesmo de linguagens, como resultante de uma diligente experiência técnica e estética, além de transformar o “canibal” num potencial artístico, numa qualidade estética.

Para o espetáculo, foram criados mais de 70 bonecos/formas com diversos recursos técnicos, resultando em diferentes tipos de manipulação, que costuram a estética do espetáculo. Predomina a manipulação à vista do público, sobre balcão, inspirado no *Bunraku*. Ou seja, “o cruzamento é tanto um entrecruzar de caminho, quanto a hibridização de raças e tradições. Essa ambigüidade ajusta-se

maravilhosamente para descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram" (PAVIS, 2008, p. 06). O *Bunraku*, tendo migrado de seu local de origem, hoje está impregnado na estética de muitos grupos brasileiros, antropofagizado.

Para Álvaro, "a peça *Cobra Norato* trouxe experiências novas, em todos os sentidos: o manipulador andando no palco, as figuras flutuando no espaço negro, a combinação de várias técnicas construtivas e de manipulação". (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO).

O espetáculo, concebido no décimo ano de existência do Giramundo, com uma bagagem de cinco montagens, veio consolidando e pintando seu nome na história do teatro de bonecos brasileiro, enquanto linguagem, pois desenvolveu uma poética e uma metodologia própria. Segundo Malafaia (2006, p. 186),

> *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).

Devido a essa união e qualidade, a montagem teve um grande reconhecimento da crítica e do público, arrebatando o Prêmio Moliére, o Prêmio Mambembão e o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - em várias categorias, como de melhor espetáculo, direção, música e iluminação. Representou o Brasil na França, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda e Itália; "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" (MALAFAIA, 2006, p. 186).

O espetáculo projetou o grupo nacionalmente e internacionalmente, dando visibilidade ao teatro brasileiro nos maiores festivais do gênero, além de atravessar quase toda a história do Giramundo, sendo apresentado até hoje. Esse reconhecimento se dá pelo virtuosismo da qualidade técnica, estética e intercultural, enfatizando a cultura brasileira.

Cobra Norato é pintado numa cor nacional, que vai além do verde, amarelo, azul e branco, mas a cor das peles mestiças inter-raciais, que numa descrição das mesmas não supriria sua escala cromática. Remonta a identidade iconográfica dentro de uma perspectiva antropofágica. Assim, o vermelho das lutas indígenas também pode representar a paixão "branca", o dourado das cortes que por aqui passaram alude ao deus sol e ao fogo, o ocre e a terra, totens, mãe terra e auto-representações indígenas, entre tantas combinações para obter a cor "pele", formam um caleidoscópio étnico/cultural.

O diretor reflete olhando para a trajetória do espetáculo e diz: "é interessante comentar que, vinte anos depois, a questão de obter-se uma 'iconografia nacional' apareceria por ocasião da montagem da peça *Cobra Norato*, pelo Giramundo Teatro de Bonecos" (APOCALYPSE, 1981, p. 20).

2.2.1 - Antropofagia: só se "fala" muito se se tem o que dizer - um artista de vanguarda

Álvaro foi um homem à frente de seu tempo, e se o "acaso" o levou à antropofagia é porque se não fosse assim, logo a antropofagia o alcançaria. Propenso à mistura e às experiências, e os espetáculos comprovam isso, logo chegaria à "fórmula" antropofágica, sendo a mistura, assim como a experiência, algumas das características desse pensamento, como está expresso no manifesto de 1928 de Oswald de Andrade: "só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". A antropofagia desterritorializa bens simbólicos a partir de relações complexas de segregação sociocultural.

O movimento antropofágico surgiu quando Oswald de Andrade foi presenteado por Tarsila do Amaral, sua esposa, com um quadro recém pintado. Na ocasião, enquanto apreciava a obra, foi indagado por seu amigo, Raul Bopp: "Vamos fazer um movimento em torno desse quadro?". O quadro em questão era *Abaporu*[49], "que em tupi-guarani significa "antropófago", foi o nome escolhido para aquela figura selvagem e solitária". (Enciclopédia - Itaú cultural -2009).

[49] Um "ser" com características algumas humanas e outras animais, "de pés enormes fincados na terra, cuja pequena cabeça parece apoiar-se melancolicamente em uma das mãos, cercado por um ambiente seco e quente, tendo como testemunha apenas o céu azul, o sol e um misterioso cacto verde". (Enciclopédia - Itaú cultural - 2009).

Essa circunstância demonstra o imbricamento das linguagens, que com base na fruição de uma obra plástica, surgiu o movimento, cerne da teoria da arte moderna brasileira.

Dentro dessa lógica e no calor do modernismo, Monteiro Lobato fez, por meio de sua história, a personagem Emília, boneca mais "inteligente e falante" do Brasil, comer um livro, o que é uma idéia puramente antropofágica, pois o livro é um ícone de cultura e conhecimento. A passagem é do livro *A Reforma da Natureza,* lançado em 1941, um ano antes de o Brasil entrar na Segunda Guerra Mundial, no qual a personagem Emília, em conversa com a Rãzinha da Silva, propõe:

> Que acha que devemos fazer para a reforma dos livros? [...] Pois eu tenho uma idéia muito boa – Fazer o livro comestível. [...] eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado [...] O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas; lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado ou jantado. Que tal? [...] Dizem que o livro é o pão do espírito. Por que não ser também pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente com o pão e o leite (LOBATO, 2008, p.37-38).

Álvaro encontrou no poema de Raul Bopp o relacionamento perfeito entre escrita e oralidade. A métrica da poesia por si já é musical, e a musicalidade de *Cobra Norato*, talvez pela origem ágrafa seja ainda maior. Esta sonoridade perpassa todo o poema, além de todos os aspectos fantásticos encontrados no texto.

A contribuição da antropofagia não estabeleceu juízo de valor sobre a arte popular, erudita, nem sobre um Brasil pobre, rico, urbano, rural, étnico ou religioso, mas um valor estético. De forma que o mito é uma condição social e vai se redimensionando culturalmente. A dinâmica de *Cobra Norato*, mito, poema ou peça, é polifônica, híbrida, antropofágica e esses conceitos deslizam entre si, como já apontado.

Na primeira cena do espetáculo há um pilão e ao fundo vêm se aproximando duas mãos, uma com a palma para frente e a outra segurando uma vela, iluminando a primeira. O pavio e o fogo aludem à vida, sob a voz do poeta: "Um dia eu hei de morar nas terras do Sem-fim". O "prólogo" anuncia o clima místico e fantástico que se instauram na encenação, intensificado por recursos sonoros e visuais.

> Todos nós trabalhávamos em êxtase, em transe. Antes de iniciar o espetáculo, era um silêncio, uma concentração absoluta. Eu fiquei muitas vezes comovido em ver o marionetista igual a um guerrilheiro, esperando o inimigo passar atrás de uma árvore. O boneco na mão, absolutamente imóvel, silencioso, ainda não era a hora, faltava muito tempo para entrar em

> cena, mas ele já estava disposto a entrar. Foi uma revolução interior da gente. Nós passamos a entender o teatro de bonecos, que ele poderia alcançar níveis de expressão que nós podíamos imaginar mas que ainda não tínhamos sentido, e estávamos sentindo (Apocalypse - giramundo site).

Há linearidade no poema de Bopp, mas também há abstrações e Álvaro responde com formas que ficam entre abstração e figuração, prevalecendo as formas figurativas, o que corresponde aos aspectos das referências populares. Isso se dá de várias formas: na oralidade, nas cerâmicas karajás e do Vale de Jequitinhonha, nas indumentárias indígena e africana, no sotaque, nos movimentos dos bonecos, no tom vocal das narrativas lendárias e místicas, no engenho dos mamulengos na cena onde há escravas trabalhando, entre outras.

> É impressionante notar a brasilidade do ritmo do espetáculo, que é absolutamente linear. Ele não tem aquele crescimento dramático tradicional do teatro. A música apropriada para o tema, a forma e as cores escolhidas, a iluminação, o aspecto ritualístico... começa com uma vela, uma mão fazendo feitiço, essa parte ritual do espetáculo é muito importante. [...] *Cobra Norato* é uma obra complexa com várias leituras possíveis, e todas elas remetem a outro prisma. Ele é prismático, irradia para todas as direções (Apocalypse - Site, 2009).

A estética do balcão[50] é outra opção do grupo, presente em toda a peça. Contudo, também aparecem bonecos de fio, vara e mesmo técnicas mistas, em menores proporções. Os atores ficam escondidos permanentemente pela cortina de luz, pelo figurino preto e capuz. Também são utilizados recortes de cenas simultâneas por meio de técnica de luz e teatro de luz negra. Essa variedade técnica delineia a estética, pois demonstra a mistura de meios técnicos e estéticos num diálogo com outras culturas como *Bunraku*, característica antropofágica: devoração, apropriação (assimilação) e expurgação. Segundo Gardim (1995, p.127), para Oswald de Andrade, "a cultura [...] é um mosaico de peças contraditórias. Este mosaico, ao colocar-se em estado de nudez diante da percepção do espectador, irá atuar sobre sua consciência de forma a provocar prováveis mudanças de hábitos e crenças sociais e culturais".

O *Bunraku* japonês é assimilado e recodificado. Dele, no espetáculo *Cobra Norato,* extrai-se a manipulação direta e o balcão, embora a manipulação não seja à vista do público, diferente do *Bunraku*.

---

[50] O grupo define como boneco de balcão aquele que é "manipulado por trás, apoiando-se num pedestal, mesa ou balcão". (apostila *Construção Artesanal de Bonecos* - Giramundo)

Mesmo na sombra do texto, os bonecos e formas se emancipam, gerando outros sentidos, pois mesmo o texto sendo antropofágico, as formas também são, por meio de várias referências visuais, dividindo a dramaturgia em verbal e não-verbal. Em alguns momentos, os bonecos dão luz e completam o texto, noutros eles se sobressaem à camada textual para a da forma, impregnada semanticamente. Esse aspecto de elucidação textual é comumente utilizado na literatura infantil, devido ao fato de a criança estar numa etapa de aquisição de linguagem, em que as imagens e textos ora se completam, ora redundam e ora uma se sobressai à outra. A trama que conta a saga do herói Honorato, do latim [merece honras], fecha-se numa estrutura narrativa romântica tipicamente popular, com superação dos obstáculos em nome do grande amor, que tem como prêmio a amada, filha da rainha, figura loira de olhos claros, "exótica" para a cultura local. Já pelo nome do personagem principal se prevê que as honras se dão por conquistas heróicas. E para se construir o herói, o percurso é o protagonista com a dicotomia clássica entre bem e mal da cultura popular. Entre algumas cenas que representam as dificuldades, está a da onça, que foi construída apenas a cabeça e o rabo, ficando seu corpo subentendido no escuro, gerando um efeito que favoreceu a manipulação; a da árvore velha, fazendo alusão à bruxa, em cuja construção foram utilizados galhos e materiais naturais. Suas mãos e outras partes do corpo são galhos secos. Pode-se relacionar este processo da construção visual desta boneca com a obra do artista plástico polonês, naturalizado brasileiro, Franz Krajcberg (1921-), que aborda em sua poética a plasticidade da natureza, dirigindo seu olhar para a floresta, bem como, desenvolveu na sua estética a utilização de galhos e raízes de árvores como materiais dramáticos.

A cena do trem, que parece um componente discrepante no contexto e temática amazônica, é um elemento que merece destaque por ter sido incorporado na cultura oral brasileira intensamente, e isso pode se dar pelo dito "progresso". Duas faces podem ser destacadas: uma pelo contraste do metal cinzento da máquina que corta o verde e marrom da floresta e outro pelo ritmo acelerado do tal "progresso". De fato o trem atravessa o imaginário popular nesse período, ora por Raul Bopp, ora por Heitor Villa-Lobos, pois ambos "comeram" a Amazônia, como tantos artistas que beberam da fonte de sua cultura oral.

O poema *Cobra Norato,* segundo Madu (2008), foi um ponto de partida para a construção dos bonecos. Mas no processo de montagem, mais do que as leituras do

texto, o maior interesse era estudar e entender a cultura amazônica, o contexto de onde se passava a história, o que o poema desencadeou, os materiais que poderiam contribuir na concepção da montagem. **"**Nós queríamos ir para o Amazonas, mas não conseguimos dinheiro. Queríamos ir ver aquelas coisas. Então nós fomos ao Rio e o Raul Bopp nos recebeu. As descrições são aqueles adjetivos gosmentos. A gente queria saber como fazer aquilo. Ele nos recebeu e deu todas as informações, porque ele viveu no Amazonas. Ele foi ao Amazonas escrever *Cobra Norato*" (idem). E para Madu, esse encontro com Raul Bopp, foi uma fonte muito significativa para concepção dos bonecos e do espetáculo.

> É um poema que surgiu com a estadia dele lá [Amazônia]. Mas nós não conseguimos ir. Então ele é fruto da imaginação mesmo. Agora, talvez seja o espetáculo do Giramundo que mais tem criação coletiva. Nós não tínhamos a menor idéia de como a gente iria fazer, e de qual forma seria. A gente tinha algumas bases, que eram os negros serem a cerâmica e a estatuária africana, os brancos serem as peças em barro e a estatuária do Vale do Jequitinhonha, e os índios eram a cerâmica marajoara. Nós partimos daí, dum bonequinho desse tamanho. Eu tinha um e o Álvaro tinha outro. Então o desenho do *Cobra Norato* do Álvaro é baseado na cerâmica marajoara. O tatu é uma peça africana, que eu copiei. A cobra eu inventei. O tatu bicho eu inventei. E aí foi nascendo. Nós fizemos muita coisa que foi desprezada. O primeiro tatu era de tapeçaria, que a Marlene Trindade teceu com fibras naturais. O *Cobra Norato* se modificou muito durante o percurso. A garça e o inhambu eram os únicos que eram citados, como passarinho. Os outros foram entrando. Cada vez a gente fazia mais um (MADU, 2008).

A montagem foi, entre os projetos do grupo, a que mais demandou tempo, dois anos, estreando em 1979 no Teatro Municipal de Ouro Preto-MG, durante o Festival Nacional de Teatro de Bonecos da ABTB[51].

Cobra Norato é um espetáculo que de um lado demonstra a maturidade do diretor e do grupo por meio do equilíbrio entre os elementos dramáticos: o texto, música, os bonecos, a luz, o movimento e a técnica, e do outro, a eficácia no acerto temático do hibridismo cultural, antropofagia como resultante de uma estética.

Madu expressa as satisfações obtidas com a montagem:

> Mais do que o sucesso internacional de crítica e público, a manifestação de Raul Bopp foi a que mais nos emocionou. Durante a preparação do espetáculo havíamos mantido contatos com o poeta, e na apresentação de Cobra Norato, no Rio, conseguimos que ele fosse ver - talvez tenha sido a última vez que ele saiu de casa. Muito idoso, ele assistiu ao espetáculo com muita emoção, e ao final nos declarou: Vocês entenderam o poema melhor do que eu!... (MADU *apud* SAMPAIO, 2001).

[51] Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

Isto demonstra as vozes autorais dos “poetas” na tradução e concepção do espetáculo. Ou seja, para fazer com que algo se materialize artisticamente, aconteça ou passe a existir, é preciso traduzir o mundo de forma poética.

Sampaio (2001) aponta a interpretação verbal do poema feita pelo narrador (poeta) no espetáculo como suporte para a cena. É como se o poeta estivesse ali contando em *Off*, por detrás das coxias.

> Há um ritmo e uma invenção de combinações sonoras com um poder tão grande de sugestão que as imagens descritas verbalmente preenchem o espaço do espetáculo com uma força autônoma [...] Dentro dessa paisagem, criada pela interpretação e pela música fortíssima de Lindembergue Cardoso, inserem-se personagens tridimensionais, inspiradas na estatuária popular. Os bonecos convidam a uma viagem através de uma paisagem caracterizada pelo gigantismo (SAMPAIO, 2001).

Assim, revela de um lado que os bonecos sublinham o texto, e de outro a autonomia dos mesmos. No entanto, Malafaia (2008) aponta a ilustração como sendo uma característica nas montagens: “seguindo o texto, e os bonecos com caráter muito ilustrativo, muito de porta-voz do texto, que era uma característica do Álvaro”. E acrescenta que mesmo em *Giz*, há texto, mesmo que não apareça explicitamente. O texto conduz as ações, e “mesmo no caso do *Pedro e o Lobo*, e dos espetáculos pra ópera e dos espetáculos pra orquestra, em que há muita música, o que acontece é uma tentativa da performance do boneco ser uma performance narrativa” (idem).

Para Álvaro, o espetáculo “*Cobra Norato*, foi criado, foi moldado como se fosse uma cerâmica” (Vídeo-Documentário), que teve como referência um texto. Algumas imagens do espetáculo comprovam isso, embora possam ser confundidas com cerâmicas. Mas são bonecos.



Fig. 19, 20 ,21,22 - Bonecos do espetáculo *Cobra Norato*, Fonte: CD-ROM - Giramundo



Fig. 23, 24, 25, 26 - Bonecos do espetáculo *Cobra Norato.* Fonte: CD-ROM - Giramundo

Assim, estas formas com a potencialidade do jogo do manipulador (mediador) e do público, as esculturas africana, indígena, híbrida, vivem, orquestrando-se a poética de som, forma e movimento.

2.3 - A POÉTICA DO SOM, FORMA E MOVIMENTO: COISAS ENTRE CLAVES, LINHAS E ANIMA.

A proposta do diretor som, forma e movimento, intitulada *Oficina de teatro de bonecos - um método como outros*, foi sistematizada em forma de oficina para o Festival de Inverno de Ouro Preto em julho de 1979, promovido pela UFMG, embora as idéias tivessem sido desencadeadas no mesmo evento em 1976, quando a proposta era uma interação entre linguagens artísticas: teatro, música e artes plásticas. Segundo Apocalypse (1981), a elaboração da proposta surge ao observar que o procedimento habitual do teatro de bonecos requeria uma transformação e se configurava na escolha, decupagem e leitura de um texto, “mimeografando” e distribuindo para o elenco; na escolha da música, copiando em “cassete”, também fornecendo uma cópia para os integrantes da empreitada; no convite a alguém para construção dos bonecos; entre outras. Passada esta fase, com os “bonecos prontos, dá-se o encontro com o ator e seu personagem: o boneco vê uma mão estranha entrar-lhe ventre a dentro ou a lhe manipular os braços através de varinhas fugidias”. (APOCALYPSE, 1981, p.16). Para o diretor, este encontro do manipulador com o personagem (boneco) era abrupto, tanto que pela descrição, demonstra um “corpo estranho” inorgânico que passa a habitar o objeto.

A crítica do artista, também autocrítica, era por uma renovação no teatro de bonecos da época, propondo uma metodologia de trabalho fundada em três elementos: som, forma e movimento, “mais consciente” que beneficiasse tanto na formação do bonequeiro como o grupo, pois percebia um descuramento dos elementos que compunham a cena.

Dessa forma, elaborou-se a proposta que tinha como objetivo “subverter ou causar uma ruptura nos processos habituais de criação do nosso Teatro de Bonecos [...] encetar uma série de experiências usando destes elementos como estímulo à criação, valorizando-os” (idem). Assim, delineou-se som, forma e movimento nas suas potencialidades dramáticas, partindo-se delas como estímulos à criação e não como indumentária do texto.

Inicialmente usou-se como procedimento uma variação entre o som que originaria a forma e o inverso, acrescentando-se o movimento como terceiro elemento consecutivamente.

> Esperávamos obter uma manipulação econômica e expressiva, sentido de ritmo e de tempo, uso e vivência do espaço, conceito de forma, interação de som e movimento. Pretendíamos mostrar como se deve dar o tempo exato para que os olhos degustem uma forma antes que uma enxurrada de gestos e ruídos confundam tudo; como a luz não deve mostrar tudo antes que o som nos prepare para a ação: como o gesto deve compor o personagem, ajudando a caracterizá-lo, e não o contrário; como o uso de espaço condiciona toda a expressão etc. (Apocalypse, 1981, p.18).

Isto revela que em primeiro lugar está a forma para ser apreciada como elemento plástico. O som prepara a cena para a ação da forma e o movimento ajuda a compor o personagem “e não o contrário”, na sua perspectiva. Essa percepção do diretor será uma característica marcante em sua poética. A proposta também tinha como objetivo ultrapassar fronteiras entre as artes. Na oficina do festival, as práticas realizadas pelos integrantes foram medidas e categorizadas como idéias abstratas, enfatizando espaço, ritmo e movimento; pantomímicas; seqüência lógica, sem palavras e não figurativa; verbais, ações tendo como base a palavra. Sendo assim, cenas emergiram provindas de estímulos visuais, musicais e cinéticos, multilateralmente, inclusive do texto. “No entanto, não se prescindiu da palavra, nem se evitou o texto [...] não se partiu da palavra e, sim chegou-se a ela.” (APOCALYPSE, p.20).

O resultado dessa vivência apresentou um horizonte para a experiência, para a realização, e registra por meio da teoria e prática, procedimentos metodológicos, e, sobretudo, a percepção de criação artística de Álvaro Apocalypse, que respingará nas suas concepções de montagens, pintando sua poética de “coisas” entre claves, linhas e *anima*.

O desenho do objeto (boneco, figurino, cenário, etc.) e da cena (espaço) está em todo lado no processo de concepção, quebrando as fronteiras de seu suporte, e sendo a língua do grupo, servindo para nortear ou ser ponto de partida para algumas montagens, configurando uma prática de projetistas e design. Por meio dessa linguagem se calcula ergonomicamente o boneco e se planeja sua ação, seus movimentos, o que também pode caracterizar uma dramaturgia não verbal. O desenho da cena distribui e compõe, como um quadro, desenhando em um espaço as formas. Nessa perspectiva também pode estar o corpo do ator-manipulador, fazendo parte do desenho cênico animado, bem como a luz e os demais elementos compositivos.

Joan Baixas relata que numa das montagens com Joan Miró, uma vez determinada a atmosfera do espetáculo, partia-se para o roteiro e demais etapas do processo. Mas, num dos estudos para construção dos personagens, “Miró se deu conta, em seguida, das dificuldades que supunha de adaptar ao corpo dos atores aqueles personagens que desenhava tão livremente” (BAIXAS, 1989, p. 16). Dessa forma, partiu-se a adotar desenhos técnicos (estudos ergonômicos), levando em conta aspectos como peso, articulações, facilidade de movimentos, além da resistência da cor e da forma, o material adequado para ser transportado, lavado, reparado, entre outros. Um processo que Álvaro sempre realizou, como já exemplificado anteriormente e abordado em maior profundidade a seguir.

Álvaro Apocalypse, no seu Memorial escrito em 1981, se refere ao estudo do espaço como ocupante de um topo especial na linguagem do desenho, pois ele age sobre a forma, assim como o inverso. O diretor, desde seu primeiro espetáculo, *A bela adormecida* (1971), passando todas as montagens já mencionadas até a sua última, *Os Orixás* (2003), tinha os desenhos e estudos[52] dos bonecos como uma de suas diretrizes metodológicas de criação.

[52] O desenho desempenha aspectos fisiológicos e os estudos ergonômicos.



Fig. 27, 28 e 29 - Bonecos do espetáculo *Os Orixás.* Fonte: Arquivo Giramundo

Este procedimento de desenhar e fazer estudos de cada personagem é uma das heranças deixadas para os integrantes do grupo após sua partida. O espetáculo *Pinocchio* (2003), mesmo não sendo dirigido por ele, devido ao seu falecimento, é um espetáculo que carrega características de sua criação, como o desenho do boneco antes de sua construção. É importante destacar que alguns desenhos utilizados na concepção dos bonecos do espetáculo já tinham sido criados por Álvaro.

Seleção e manipulação de materiais são fundamentais para o diretor, pois ele trabalhava com o princípio da existência de dramaturgia nos materiais, no movimento, no som e nas formas desenhadas e esculpidas, uma vez que a seleção dos materiais influencia na composição dramática. O cuidado com a seleção do material e seu manuseio sempre foi adotado como critério fundamental, pois o material e a forma de tratamento podem mudar o sentido, a expressão do boneco. Sendo os materiais a “carne” do boneco e a pintura a “pele” do mesmo, a construção do personagem foge de uma concepção “psicologizante” para uma percepção plástica. Para Álvaro, o teatro de bonecos é “um gênero de teatro onde, afinal, as personagens nascem em uma banca de carpinteiro e não exatamente na máquina de escrever” (Apocalypse, 1981, p.23).

A seleção e manuseio do material tinham como função construir formas (bonecos) relacionando-as com os seus princípios técnicos (mecanismos internos e externos), transpostas da linguagem dos desenhos para forma e cena, considerando a potencialidade expressiva emergente do material.

As referências nas artes plásticas e visuais também é outro procedimento adotado por Álvaro, como será visto no terceiro capítulo e exemplificado no painel semântico.

Experimentações de mecanismos e esqueletos para criar as formas (bonecos) a serem animadas também são recursos utilizados. Inúmeros estudos de mecanismos para movimentação dos bonecos foram esboçados e desenvolvidos por Álvaro, destacando-o no panorama brasileiro. A sistematização desses mecanismos foi referência para vários grupos brasileiros, como hoje ainda é, pois uma das buscas de Álvaro era superar as limitações técnicas. Sendo assim, ele usou o desenho como principal ferramenta para arquitetar seus engenhos. Assim foi com os bonecos (personagem material), espaço, luz, movimento, etc. Este recurso de criação a partir de projetos técnicos pode ser comparado com procedimentos adotados por designers de produto e empresas automotivas, demonstrando o rigor técnico.

A construção do boneco estava a serviço da idéia, ou seja, da teoria à prática, e ao mesmo tempo, a forma auxiliava na construção das idéias.

Estes procedimentos de Álvaro Apocalypse e a busca por um método resultaram na poética do grupo, em que técnica e estética estão em plena simbiose.

Todos os seus espetáculos têm essa característica, em alguns sendo mais evidenciado como em *Giz* (1988), em que o desenho é uma das matrizes da dramaturgia do espetáculo. E em *Le Journal* (1992), em que as estruturas internas (esqueletos) são os próprios bonecos, revelando seus mecanismos.

2.3.1 - Procedimentos metodológicos de criação: onipresença do desenho

A linguagem do desenho é comumente utilizada no processo criativo de Álvaro, na sua poética, que recorre, numa ação de ir e vir na sua prancheta, concebendo alguns de seus espetáculos. Isto fica evidenciado no espetáculo *Giz,* cuja dramaturgia tem como ponto de partida o desenho.

O que é o espetáculo? Poderíamos dizer: uma espécie de desenhos que se movimentam. Embora, como já levantado, essa característica transita por grande parte da obra de Álvaro, tanto plástica como cênica. Parece óbvio dizer isso das artes plásticas, pois o desenho é um elemento da linguagem plástica, mas não o é

necessariamente, sobretudo, porque inúmeros processos plásticos não recorrem ao desenho como matriz. Pode-se citar alguns, como a escultura em si, que é uma linguagem em que não é corrente desenhar antes de esculpir, bem como, alguns pintores optam por não desenharem para o preenchimento de cores, mas vão direto as pinceladas de cores para delineação da forma, se pensando na arte figurativa. Agora as “regras” da abstração são ainda mais espaças.

Já no teatro de atores ou teatro de animação não é comum a utilização da linguagem do desenho no processo de concepção do espetáculo. E quando é, é uma ferramenta dos profissionais envolvidos na criação de cenário e figurino, e não do espaço, luz ou personagem.

O Giramundo reconhece em *Giz* essa característica. “O processo de montagem seguiu o caminho inverso ao dos espetáculos anteriores: os bonecos antecederam e criaram o roteiro” (GIRAMUNDO - CD-ROM, 2001).

No entanto, Álvaro, já em 1981, depois de seis montagens, reflete sobre sua prática e reconhece essa característica como uma das diretrizes no seu procedimento de criação, constatando:

> Este primeiro trabalho nos trouxe algumas diretrizes que até hoje adotamos, como, por exemplo, trabalhar em todos os componentes do espetáculo ao mesmo tempo [...] Dessa forma começamos a montagem de A Bela Adormecida sem o texto pronto. Tínhamos apenas o roteiro geral. Depois do personagem/boneco pronto, a vista dele, de sua expressão, de seus gestos possíveis, de sua ‘atitude’, é que se escrevia o texto. A presença do boneco sugeria suas palavras e assim se obtinha o máximo de coerência (APOCALYPSE, 1981, p. 75).

Quando colocados os estudos (desenhos) e as fotos de espetáculos lado a lado, percebe-se a importância dos mesmos como principal ferramenta nas suas concepções. Isso ocorre de modo especial em *Giz* (1988) e em *Le Journal* (1992), como pode ser comparado nas fotos e desenhos abaixo, assim como nos projetos de mecanismos dos dois espetáculos:

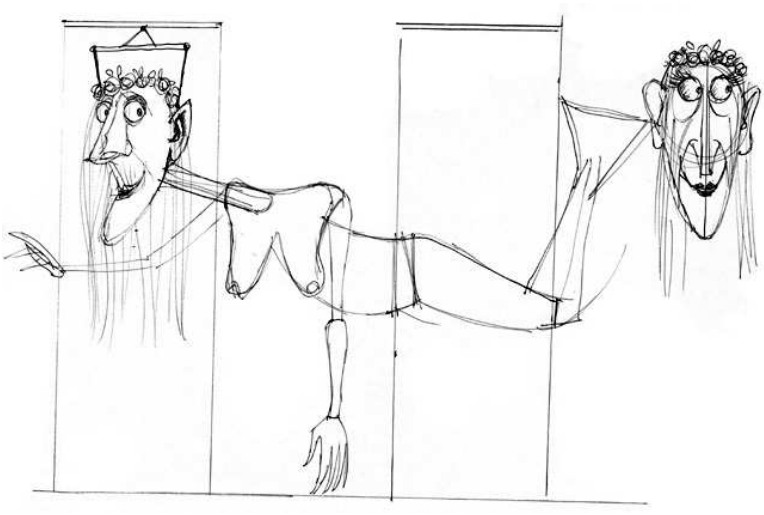


Fig. 30 - Um dos estudos da Sereia, *Giz*
Fonte: Arquivo Giramundo



Fig. 31 - Foto da Sereia - *Giz*
Fonte: Arquivo Giramundo

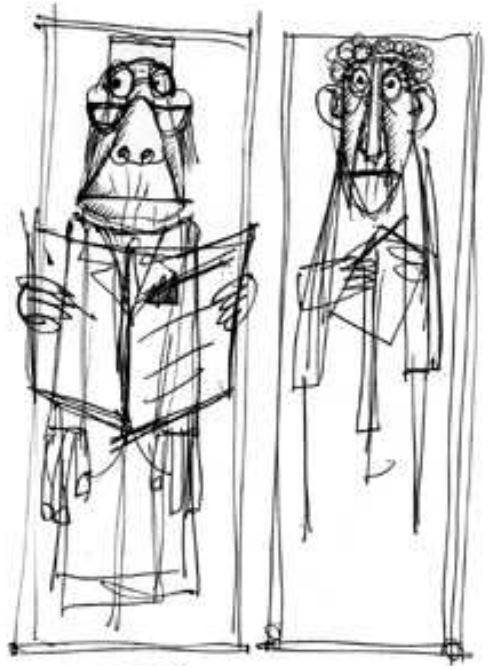


Fig. 32 - Estudo Família
Fonte: Arquivo Giramundo



Fig. 33 - Foto Família,
Fonte: Arquivo Giramundo



Fig. 34 - Foto Anjinhos,
Fonte: Arquivo Giramundo

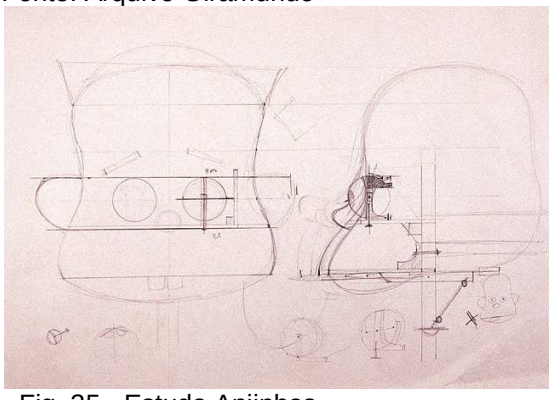


Fig. 35 - Estudo Anjinhos
Fonte: Arquivo Giramundo

Imagens do espetáculo ***Le Journal*:**

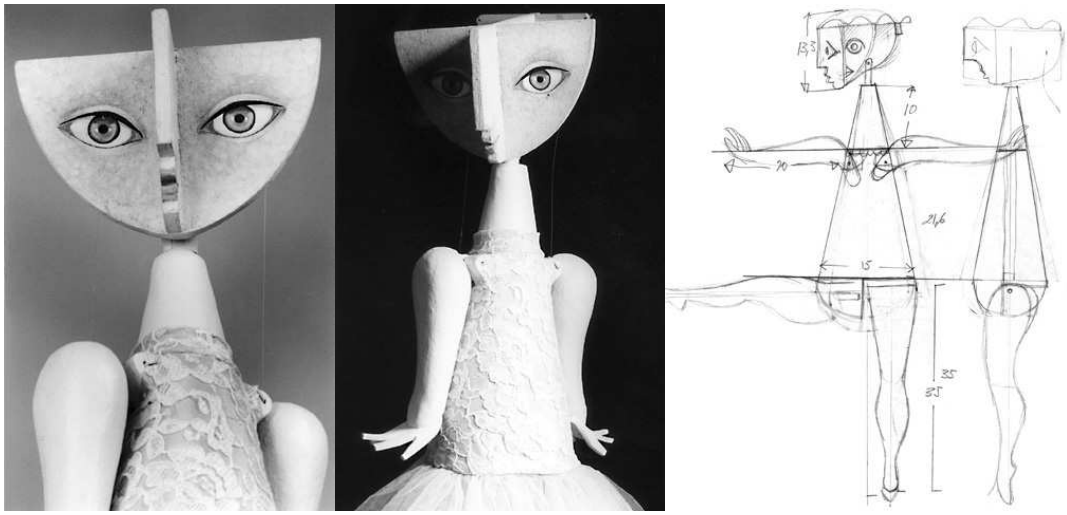


Fig. 36,37e 38 - Fotos e Estudo da Bailarina (Le Journal), Fonte: CD-ROM - Giramundo

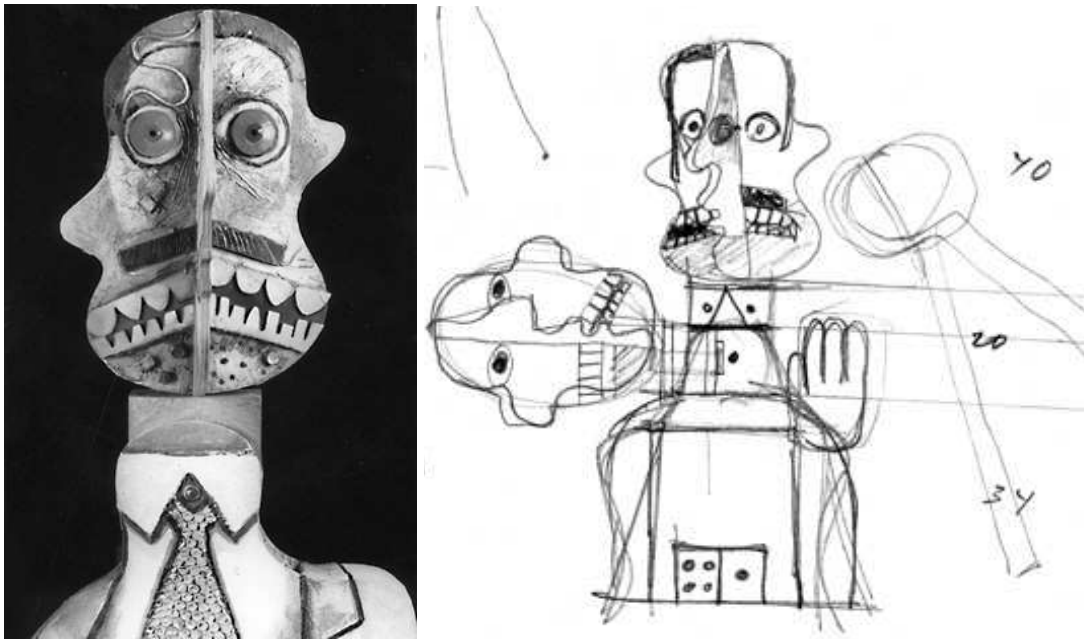


Fig. 39 e 40 - Foto e estudo de personagem (Le Journal), Fonte: CD-ROM - Giramundo

Nestas imagens pode-se perceber o cuidado ergonômico, com inúmeros cálculos, além da preocupação com que a forma execute o movimento planejado, bem como, a pesquisa de mecanismos desenvolvidos. Esse processo coloca técnica e estética indissociável, em plena simbiose na poética de Álvaro. O diretor relata que teve de elaborar e realizar a montagem para o Festival de Inverno, durante um mês, dentro da estrutura do evento.

> Eu fui para Poços [de Caldas] com a mão no bolso. Não tinha nada, absolutamente nada. E lá eu comecei a desenhar. E desenhava e discutia e as cenas foram nascendo do desenho. Não tinha texto. Até poucos dias antes do espetáculo não tinha texto. Não tinha nada. Aí começamos a

> ensaiar com Eduardo Álvares e o Ernest Vidmer[53]. Aí experimentamos muito. Improvisação em cima de improvisação. Armamos o roteiro, montamos o espetáculo e estreamos lá. (APOCALYPSE - CD-ROM, 2001).

Essa simbiose e a segurança técnica possibilitaram o desenvolvimento do espetáculo a partir de desenhos, quando tirou as mãos dos bolsos em Poços de Calda.

Na entrevista concedida por Weracy Trindade, uma das participantes do processo de montagem e manipulação do espetáculo, perguntei-a quais foram as primeiras explicações, as primeiras orientações de Álvaro para o grupo na concepção de *Giz*, quando o espetáculo ainda estava na etapa embrionária, ainda era uma idéia. Sua resposta demonstra que “das mãos nos bolsos” para as idéias objetivas o processo foi orientado:

> Vão ser quadros, em que nós vamos falar da família, do nosso cotidiano, do amor entre os feios, de uma autoridade ensinando uma criança, o procedimento, o que ele deve ser, como ele deve ser. [...] Então a gente ficou assim: o que vai acontecer nessa cena? O que vai ser isso? Até que surge um boneco que é uma cabeça enorme, ou seja, um busto do boneco, que era o político, e aí nós começamos a brincar com aquilo. A gente tinha uma relação muito íntima com o Álvaro, pois dentro da oficina, ele ia conversando o tempo inteiro. Ele passava em todas as mesas, olhava a construção, pegava na faca, pegava no [material], mostrava o que ele queria naquele momento, um pedacinho de madeira que ia se tornar uma perna, que ia se tornar um braço. Ele saía e ia pra sala dele e continuava a fazer os projetos. Voltava, conversava. Ele ficava andando o tempo inteiro. Então a gente já tinha assim muita informação, mas não sabíamos exatamente o que ia virar o *Giz* (TRINDADE, 2008).

As etapas de orientação do diretor foram: apresentação de abordagem temática, processo de materialização das formas a partir dos desenhos e imersão dos músicos. Foi na colaboração dos integrantes da oficina que o espetáculo foi se arquitetando com a combinação desses elementos e Álvaro os teceu.

A dramaturgia de *Giz* está nos desenhos, no material selecionado, nas intenções do som e do movimento, na luz e até mesmo no texto, pois esses elementos não são aleatórios, passam por um processo de curadoria, um tratamento. Sendo assim são a fontes dramáticas do espetáculo.

Na montagem do espetáculo *Cobra Norato,* o poema quase não sofreu mudanças, assim, o processo tinha como base o texto que passava pelos desenhos, para a construção dos bonecos, música, entre outros, até chegar à cena. Por meio

[53] Músicos que estavam envolvidos na trilha do espetáculo.

do *story board*, desenhos e poema estavam de mãos dadas, literalmente. Num só roteiro os dois dividiam o mesmo espaço, ou melhor, se completavam. Álvaro conta que a música também foi um organismo fundamental para a vida do espetáculo. Também pelo poema de Raul Bopp já ter musicalidade, favoreceu a transposição de linguagens.

> [a] música tornou-se fundamental, não como ilustração para sublinhar o roteiro. A concepção do espetáculo exigia uma música substantiva, como elemento que interagisse estranhadamente com o texto e a forma visual. A descoberta do compositor baiano Lindembergue Cardoso foi uma iluminação. [...] Lindenbergue Cardoso vinha pesquisando na mesma direção do Giramundo, em busca da universalidade da expressão brasileira (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO, 2001).

Noutro momento, Álvaro acrescenta e ressalta que a função da música para o espetáculo tem um aspecto fundamental, e atribui isso à imersão de Lindembergue no processo de montagem denominando sua participação de “afinidade de alma”.

> a música foi tratada junto com o espetáculo, numa afinidade de alma perfeita com Lindembergue Cardoso, que utilizou o mesmo processo: nós usamos formas indígenas, formas simples de esculturas, e o Lindembergue começou a usar sons primários, e à medida que se desenrolava a peça, ele foi criando harmonias mais complexas. Foi um trabalho entrosado e visceral entre todos os que trabalharam. Tudo saiu com uma perfeição que não esperávamos (APOCALYPSE, 2009).

“O Lindembergue passou um mês com a gente. Na oficina e no festival. Ele falava: ‘anda com esse boneco aí’. Então assim ele fazia um tema. Para o *Cobra Norato* foi feita uma música toda original” (MADU, 2008), de forma que a música era também a dramaturgia do espetáculo, andando lado a lado com os bonecos (formas) e o movimento que teve como matriz, ou ponto inicial, o texto.

O som é uma peça chave na poética de Kandinsky, especialmente para criação da arte abstrata, que pensava na arte como fixação do efêmero, de uma improvisação, que refletisse na obra esse fenômeno passageiro, como a música e o teatro. Seu processo criador está calcado na impressão, na percepção do olhar, na improvisação, como um olhar que sente o que captou e compôs o som do que foi visto. Se ele conhecesse Álvaro, ou tivesse assistido *Giz*, por exemplo, talvez

associasse a suas obras, principalmente, ao seu espetáculo *Sonoridade Amarela*[54], de 1909.

Para ele, a forma e a cor devem reverberar espacialmente como a música no corpo. Poderia se dizer, nesse aspecto, que uma das perspectivas marcantes no objeto dele e de Álvaro era o espaço assentado na sonoridade. Entretanto, o que interessava para Kandisnky era a música "pura", não figurativa, que não contasse uma história, mas que pelo ritmo, empurrasse o movimento e compusesse o espaço.

Conforme Beckett (1997), Kandinsky "chegou a afirmar que via cores quando ouvia música", sua relação com a música é imensurável.

> Músico consumado, Kandinsky uma vez disse: "A cor é o teclado, os olhos as harmonias, a alma um piano com muitas cordas. O artista é a mão que toca esta ou aquela tecla de modo a causar vibrações na alma". O conceito que liga a harmonia cromática à musical tem uma longa história, fascinando cientistas como Newton, por exemplo. Kandinsky usava a cor de modo muitíssimo teórico, relacionando o tom ao timbre, o matiz ao diapasão e a saturação ao volume. (BECKETT, 1997, p. 355).

Em *Giz,* o som fica no limiar entre figuração e abstração, e em *Cobra Norato*, mais próximo da figuração.

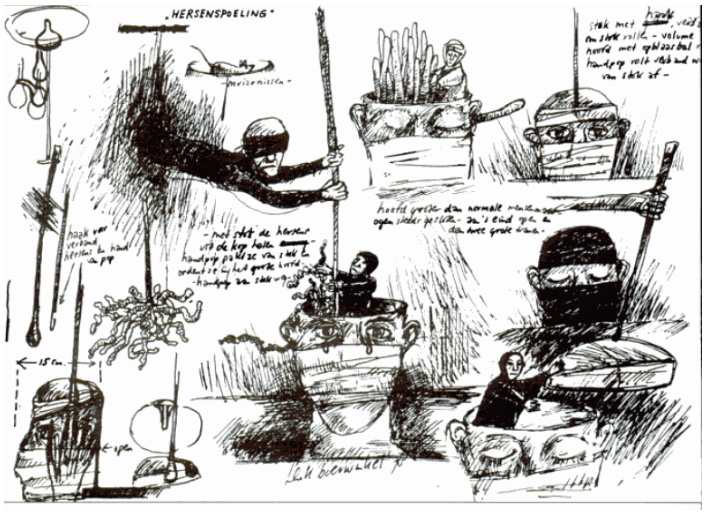
Assim, como é possível estabelecer relações entre a percepção de Álvaro e Kandinsky, também o é entre Álvaro e o artista plástico e diretor Henk Boerwinckel, em alguns aspectos, principalmente pelo procedimento do desenho, muitas vezes, como norteador da concepção. Essa prática de Henk Boerwinckel demonstra a relação processual e de certa forma biográfica, consideravelmente parecida com a poética de Álvaro, pois além de artista plástico e diretor, também chegou à linguagem do teatro de animação. Segundo Jurkowski (2000), o artista desenvolveu na Holanda uma poética por um teatro plástico, apresentando seu primeiro espetáculo em 1963.

> Comecei como desenhista, há muito tempo. Talvez por isso só possa conceber meus espetáculos desenhando. Eu não penso em pequenas histórias [...] em contos, mas em imagens móveis. Quando desenho, anoto indicações de medidas para estudar a escala dos objetos que quero realizar. Indico detalhes técnicos e esboço as descrições sumárias das ações que às vezes se mostram irrealizáveis na prática. Como chego a essas idéias, é um mistério para mim também. Não sei de onde me vêm essas imagens. Elas pertencem ao mundo dos sonhos, ao lado mais sombrio da vida interior. No fundo, não posso dizer nada a esse respeito. Quando concebo minhas imagens, penso de imediato na maneira de fazê-

[54] "Composição dramática onde os personagens eram um menino e um homem entre outros seres indeterminados, seres com roupas flutuantes, gigantes e seres invisíveis (em roupas de malha)" (AMARAL, 1998, p. 182).

> las se movimentarem. Ainda é preciso encontrá-la. O caminho é cheio de pequenas complicações e sua solução pede noites de reflexão, mesmo se tudo parece simples quando a gente fala disso. Eu só pinto e desenho pensando nos bonecos. Num certo momento de minha vida, pintei muitas paisagens e personagens. Mas em seguida não conseguia mais avançar. Para desenhar, eu tinha necessidade de ser inspirado por qualquer coisa a minha frente: uma paisagem, um homem, uma mulher nua... Eu não era capaz de criar meu universo interior unicamente pelo desenho. Enquanto que com os bonecos, eu fabrico meu universo interior (BOERWINCKEL *apud* JURKOWSKI, 2000, p 122).

Como pode ser observado em alguns “desenhos/dramáticos” de Henk Boerwinckel:



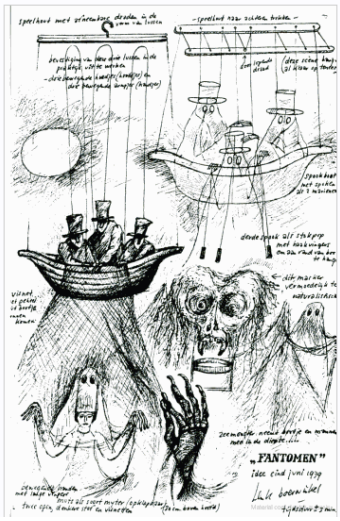


Fig. 41 e 42 - Desenhos de Henk Boerwinckel, Fonte: Revista - Puck 2

Por fim, os procedimentos de criação dos espetáculos convergem para os ideais dos fundadores do Giramundo, artistas plásticos que viam na linguagem do teatro de bonecos um meio para suas pesquisas cênicas/visuais, com a forma em movimento, superando as fronteiras da tela, da folha e do bloco, de modo que o desenho, além de uma eficiente ferramenta, serviu como escritura na composição dramática/visual dos artistas. Álvaro dizia:

> o teatro que nós fazemos, a ênfase é muito no visual, porque são outras formas de transmitir emoções, de criticar, de sensibilizar as pessoas. E no teatro, em geral, a primeira grande preocupação é o texto. Nós partimos da imagem, que não se sabe de onde vem, e evoluímos combinando tudo - o texto, a música, o movimento... Alguém, não me lembro mais quem foi, disse algo que eu acho perfeito: no teatro se representa, no teatro de bonecos se é. Você é João e faz no palco o rei Salomão. Nós não, nós colocamos no palco o rei Salomão, não existe João (Apocalypse - Jornal Estado de São Paulo 1998).

“Toda arte é filha do seu tempo” (KANDINSKY, 1990, p.27) e dos seus pensadores, que construíram os seus sistemas de realização e transmissão, por via de suas necessidades, que empurram para a experiência, escrevem a doutrina e constroem o mestre e os procedimentos. É da necessidade que emerge o método e assim se faz o artista e o mestre.

2.3.2 - Quarta dimensão? Ou apenas um teatro de animação? - Cinética

O conceito de dramaturgia se movimenta e está em constante revisão no teatro contemporâneo, ao ponto que o texto deixou de ser o elemento central da peça, apontado por algumas vertentes teóricas como Lehmann (2007), Ryngaert (1998), Sánchez (2002), entre outros. Contudo, muitos esforços deslocam o olhar para o ator, deixando de lado outros elementos dramáticos, como cenografia, figurino, música, iluminação, entre outros, que já são concebidos como tal, embora pouco observados. O movimento corporal é algo que seduz muitas pesquisas. Com isso, o foco de observação mais sedutor é o ator, mesmo no teatro de animação. Esse é um fato que requer maior debruçamento, pois o ator-manipulador também é tema de inúmeras pesquisas nessa área, ou seja, recontemplando o ator.

A arte do movimento é um tema epidêmico, no entanto, muito associado ao organismo vivo humano (ator), um tanto antropocêntrica, mas não se reduz ao ator. O movimento do objeto, no sentido pictórico, da ilusão de movimento, causado até pelo virtuosismo, é ignorado muitas vezes porque não acontece fisicamente, ficando em segundo plano. As provocações sobre a arte do movimento em si são inúmeras:

> A arte cinética é a arte que se move ou parece mover. De acordo com o romancista Umberto Eco, é ‘uma forma de arte plástica na qual o movimento das formas, cores e superfícies é o meio para se obter um todo cambiante’. Trata-se de uma definição que abrange não apenas o tipo mais direto de arte cinética, incorporando o movimento real ao objeto de arte, mas também uma variedade de outros tipos: a arte que envolve um movimento virtual criado opticamente [como a arte op]; a arte que se apóia no movimento do espectador para obter a ilusão do movimento; a arte que incorpora luzes que mudam constantemente. (DEMPSEY, 2003, p. 197).

Essa definição de Amy Dempsey, respaldada por Umberto Eco, sobre a arte do movimento como arte que se move ou parece se mover, me parece se aplicar bem ao teatro de animação e às poéticas de artistas plásticos que trabalham com essa dupla percepção de movimento.

Alguns dos elementos compositivos básicos conceituais de uma obra plástica são o equilíbrio e o movimento. Kandinsky chegou a definir a forma como um ponto em movimento. Acrescento ainda a idéia do círculo, que por um lado nos leva ao mesmo lugar, mas em cada volta somos “outros” e olhamos de forma diferente. Também diria que um círculo são vários pontos de mãos dadas rodando numa ciranda. Neste jogo de linguagem, se poetiza.

Álvaro tinha duas concepções de movimento: uma das artes plásticas e outra do teatro de animação, que foi se construindo através da primeira.

Para fruir um espetáculo como *Giz,* é importante o espectador estar desarmado de preconceitos e ser apreciador das artes plásticas, porque aí mora a poética do espetáculo. Se o espectador for com a intenção de assistir exclusivamente a um espetáculo de teatro de bonecos, pode sair frustrado, pois o que o aguarda pode ser uma experiência mais plástica do que teatral. Embora, muros e fronteiras na contemporaneidade são invisíveis.

Nas artes plásticas, o espaço é percebido, tradicionalmente, em duas dimensões, altura e largura, ou em três, altura, largura e profundidade. Já no teatro de animação, além das três dimensões tem-se o movimento, podendo ser entendido como a quarta dimensão.

No teatro de animação, mais perceptível na manipulação à vista, é recorrente se estabelecer uma batalha de egos entre o ator e o boneco na cena. Segundo Amaral (2001, p. 83), “na manipulação à vista é comum surgirem problemas, pois o ator muitas vezes sufoca o boneco. [...] Para ser um bom manipulador o ator deve ceder espaço, deve colocar-se em segundo plano e, através do boneco, deixar viver o personagem.” O ator ser colocado no mesmo nível de uma pedra ou inferior a ela é motivo que demanda discussão. Certa vez, num processo de discussão, estavam sendo abordadas questões sobre quem desenvolveria melhor no teatro de animação, que não tivesse essa formação: o ator de teatro ou o artista plástico? De imediato, quase foi unânime a opção pelo ator. Entretanto, com base numa experiência de montagem, na qual eu era o diretor, citei que convidei uma atriz, dois músicos e um artista plástico. E que com quem tive a maior dificuldade foi com a atriz, pois o artista plástico, na minha percepção, manipulava a forma com uma habilidade eficaz. Talvez pela habilidade de manipulação de material. Já a atriz teve maior dificuldade na cena, pois havia uma verdadeira batalha de ego com o boneco. Seu corpo carregava as marcas da expressão corporal, deixando-a em primeiro

plano na cena. Sua energia matava a energia do boneco, ao ponto que foi necessário engessar e acoplar o boneco nela. Este é um caso isolado, mas nem tanto, pois já presenciei alguns espetáculos em que isso acontece. Para Maletta,

> Quanto mais desenvolvidos os aspectos específicos das artes plásticas – forma, cor, volume, textura – melhor será a relação do corpo do ator com o espaço, com o cenário e objetos de cena, com o figurino e com o desenho de luz. Especialmente, maior será o entendimento do conceito de movimento e desenho coreográfico (2005, p.23).

Como disse Madu (2008), "o boneco é o ator perfeito, pois ele é construído para o papel. Ele não tem conflito da pessoa com o personagem. Ele é o personagem". Segundo Sánchez (2002), o drama se manifesta primeiramente como linguagem que brota de forma imediata da luz, das formas em movimento, da voz, da música e do corpo do ator.

O boneco tem duas vidas, a do seu criador (artista plástico, artesão), que lhe dá vida, atribuindo energia vital e a do seu manipulador, que lhe "ouve", de quem se pega emprestado o movimento como representação da vida.

Destaco dois movimentos proporcionados pelo manipulador nos espetáculos *Giz* e *Cobra Norato*, que considero os mais orgânicos hierarquicamente: em *Giz*, a Mulher do Filho, e em *Cobra Norato*, o Pajé. Na mulher do filho, o mecanismo dos olhos, por meio da técnica de construção, foi essencial e no Pajé, o material também, o movimento proporcionado pela indumentária (cordas) foi ímpar.

Se de certa forma, para se assistir a *Giz,* precisa ser apreciador das artes plásticas, para *Cobra Norato*, tem que ser apreciador da poesia. Quanto tempo você fica frente a uma pintura ou escultura? E a uma peça teatral? Se em *Giz* a forma é a poesia, em *Cobra Norato* a poesia vira forma. Essas provocações servem para frisar que uma denominação mais maleável para os espetáculos é a de hibridismo. Que em *Giz* brota na evidência entre linguagens, teatral e das artes plásticas e também nas referências em princípios plásticos como desenho, forma e cor. E em *Cobra Norato*, além disso, no inter-relacionamento cultural, principalmente indígena e africano.

No teatro de animação, é fundamental os sentidos estarem ativados, uma vez que a leitura dessa linguagem requer uma ampla percepção verbal e não-verbal. Sobretudo, como dizia Craig, referindo-se ao teatro, "que se dirige, antes de tudo, ao ver". (CRAIG *apud* PICON-VALLIN, 2006, p.88).

3. CAPÍTULO - TUDO SE HERDA, INCLUSIVE OS SONHOS - GIRAMUNDO FÁBRICA DE LOUCOS E SONHOS

"Loucos e crianças sempre existiram, o que não
havia antes era quem os levasse a sério".
Candido Portinari

Tudo se herda, inclusive os sonhos. Assim, a fábrica Giramundo continua em pleno vapor com os sonhos e em doses homeopáticas de loucura, herdando alguns procedimentos e desenvolvendo outros. Enquanto houver "crianças" e "loucos", haverá poesia. "O Giramundo era, e continua sendo uma fábrica, uma fábrica de fazer loucos" (TRINDADE, 2008). No cartão de natal de 1997, enviado para os colaboradores e amigos do grupo, constava: "1997 foi 'um ano muito louco' e desejamos a todos um 1998 'mais doido ainda'" (APOCALYPSE *apud* SANTANA, 1998).

Álvaro deixa para o Giramundo, além da técnica, o gosto por esses seres tão intrigantes, aos quais denominamos bonecos, que ora são nossos espelhos, ora são nossos sonhos, nossa imaginação, nosso melhor "brinquedo", nossa poesia. O grupo herda bonecos, espetáculos, uma história construída durante mais de três décadas, herda o reconhecimento, bem como, o que o próprio Álvaro denominava de metodologia de trabalho.

Álvaro organizou procedimentos e os definiu como metodologia, sistematizados na oficina *Som, forma e movimento*. No entanto, não era definitiva nem explícita na execução das peças, no levantamento das montagens, segundo Malafaia (2008). "Eu tenho minhas dúvidas sobre a real relação desse título com a metodologia definida [...] se isso ocorria de um modo assim tão explicitamente caracterizado como um método" (idem). E completa:

> Por um lado, é inegável que uma coisa que nós aprendemos aqui no Giramundo e nunca esquecemos é a relação do som e da música com o teatro de bonecos. Portanto, para nós, não faz sentido o teatro de bonecos no silêncio. O silêncio pode ser usado como um som ensurdecedor. Então é um recurso, mas intencional, não pelo descaso, coisa que a gente vê em alguns grupos, alguns marionetistas em início que subestimam a música, fazendo dela um simples preenchimento. A música tem relações com o movimento muito mais profundas, na nossa opinião, do que possa parecer a uma primeira vista. [...] Agora, do ponto de vista de metodologia, é lógico que

> dentro do título *Som Forma Movimento*, o som e o movimento têm muita coisa a ver. E a forma e o movimento também. E eu posso dizer, com certeza, que o Álvaro, ao gerar uma forma, simulava e imaginava aquela forma em movimento, independente se o parâmetro dele era conservador ou não. Ele relacionava forma e movimento. E eu acho que essa relação é difícil para o projetista. É muito difícil. Mas que hoje é muito mais fácil. Era difícil se nós considerarmos as condições de produção que o Álvaro viveu, que era papel e lápis 2D. Hoje, com os programas de modelagem 3D, esse tipo de simulação da relação entre o movimento e a forma é muito mais viável, mais prático (MALAFAIA, 2008).

Com o advento de novos recursos, novos meios e ferramentas, os caminhos se encurtam, embora alguns princípios se mantenham. Álvaro utilizava desenhos nos processos de concepção e criação dos bonecos e espetáculo. O desenho conduzia à concepção, ao ensaiar, ao testar, ao projetar, à marcação espacial. “O Giramundo pode ser descrito como um grupo de teatro de bonecos que desenha. O desenho podia tudo. [...] A gente conversava através do desenho” (MALAFAIA, 2008).

Do desenho se ia para o projeto técnico, que também são desenhos, com medidas e proporções ergonômicas, que instruíam a construção do boneco. E assim, “a matéria era o servo da idéia no Giramundo” (MALAFAIA, 2008). A idéia se materializava por meio do desenho que norteava a prática, ou seja, da idéia para a prática. Mafalaia observa que em alguns grupos que optam pelo oposto, “a idéia é um servo da matéria [...] A prática é que produz as idéias” (idem). Entretanto no teatro de animação, essa inversão pode ser uma via de mão dupla, os procedimentos são variáveis e os resultados também, o que não desqualifica ou qualifica nenhuma poética.

Malafaia (2008) faz uma comparação entre o artesanato e o design, apontando que o primeiro parte do objeto para consolidar uma idéia e no segundo a idéia é sistematizada por um projeto calculado, maturado, até se chegar ao objeto.

> O Giramundo não constrói bonecos sem projeto técnico, que é um registro, é uma definição clara principalmente de formas e da proporção delas [...] o desenho técnico é o grande maçarico do Giramundo [...] A ferramenta de corte e domínio da matéria no Giramundo se chama projeto técnico (MALAFAIA, 2008).

Dentro dessa perspectiva, Álvaro tem uma trajetória que indica para uma prática que se aproxima das linguagens visuais como o desenho, a pintura e o desenho animado. E essa foi sua doutrina. “Esse foi o ponto de vista de metodologia

legado do Álvaro. O desenho que estuda, em primeiro lugar. O desenho que gera variações, em segundo lugar. E o desenho que cria um projeto técnico, em terceiro lugar" (MALAFAIA, 2008).

> Curiosamente, Álvaro, e eu acho isso incrível, não sei exatamente porque, talvez pelo grau de habilidade que tinha no desenho, ele não utilizava modelos, coisa que fazemos muito hoje. Solucionamos muita coisa através de pequenos modelos práticos, antes do projeto técnico. A gente introduziu mais uma etapa dentro do método do Giramundo que é essa parte do modelo (MALAFAIA, 2008).

Novos caminhos metodológicos, criativos e estratégicos estão sendo trilhados pelo grupo, em especial pela direção que aqui se aplica em dois sentidos: artístico e empresarial. Afinal, em um grupo com mais de 40 integrantes, sede própria, atividades diversas, também é fundamental um olhar empreendedor para sobrevivência dos projetos artísticos e dos sonhos. Porque sonhar não custa nada, mas realizar custa. "O essencial da vela não é a cera que deixa suas marcas, mas sim a luz que ela liberta" (SAINT-EXUPÉRY, 2003, p. 76).

Ainda no aspecto processual, atualmente os meios facilitam, como a internet. As referências hoje são outras. Álvaro contava apenas com sua mente e alguns livros como referência.

> A mesa do Álvaro era limpa. Era cheia de coisinhas, mas tinha um espaço grande. O meu cotovelo dói, porque fica dobrado pra ficar digitando. O cotovelo do Álvaro eu tenho certeza que não doía. O que devia doer era o polegar de tanto segurar o lápis. Então, eu acho que essas situações interferem. Acho que a gente precisa retornar um pouco à simplicidade do processo de planejamento e realmente voltar a focar um pouco mais, de modo mais contínuo, mais longo, em grandes períodos de desenho (MALAFAIA, 2008).

Álvaro se formou artista plástico e diretor de teatro de bonecos pela sua autodisciplina, autodidatismo e também na Escola Guignard. Soma-se a isso, as viagens e visitas a museus, os espetáculos assistidos, os festivais, suas montagens e mesmo a sua experiência de lecionar na academia.

Madu, sua aluna, amiga e companheira de idéias e objetivos artísticos, percebe e sintetiza o interesse do grupo e os procedimentos de ensino e aprendizado, dizendo:

> o que sempre interessou ao Giramundo não foi exatamente ter um espetáculo apresentado. Era pesquisar o boneco. E pra pesquisar, tem que ver outro. Então a gente não parava de construir boneco. E pra ele ter

> função, tinha que ter uma casa, que é o espetáculo. Nosso interesse sempre foi a pesquisa. E na maioria dos outros grupos é o espetáculo em si. Não que a gente descuidasse dessa parte, mas não conseguíamos ficar parados. E até hoje a turma não consegue. Depois da morte do Álvaro já tem mais dois espetáculos completos enormes. E mais os pequenos, o Miniteatro Ecológico, que é muito bonito para as crianças. Mas o Giramundo hoje é uma empresa que atira pra tudo quanto é lado. Até aquele momento era só o teatro mesmo. Mas o interesse do grupo, do Álvaro, em especial, e meu também, é a carpintaria. É isso que eu gosto. É fazer boneco (MADU, 2008).

Técnica e estética estão imbricadas. A técnica pode ser os limites impostos pelo seu mestre à marionete, sua cria, para "controlá-la". Da mesma forma que lhe dá possibilidade, lhe tira.

Mestre e aprendiz fazem o mesmo trajeto à procura do "método", do sonho. O que diferencia é a bagagem, o desejo. Nesse teatro, nesse contexto, a sensibilidade será a principal ferramenta nessa busca. Sensibilidade de selecionar nessa travessia de experimentação. Seu "currículo", seu método, se constrói na vivência por meio das experiências.

3.1 - PINOCCHIO - PRESENÇA VIVA DE ÁLVARO E INTERSECÇÃO COM OUTRAS ARTES

> "Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz." Roland Barthes

Da história bíblica da criação do homem, em que do pó da terra ele foi modelado e soprado vida em sua narina (Gênese 2:7), passando pelo mito grego de Pigmaleão, em que ele se apaixona por uma estátua esculpida por ele mesmo e pede para a deusa Afrodite dar-lhe vida, chegamos a *Pinocchio*, filho da literatura, *buratino* mais famoso do mundo. Várias foram as versões da anima. Muitas são os *Gepetos*. Quantos sonhos e quantos plantadores de bonecos esperam brotar suas crias. *Pinocchio* - Eita, bonequinho danado, vai com seus desejos arteiros contrariar o curso das coisas, nascendo quando as cortinas se "fecham?" para um dos Gepetos mais importantes do país.

Pinocchio (2003) é a primeira montagem do Giramundo "sem" Álvaro Apocalypse, e uma homenagem ao fundador e ao teatro de bonecos, onde colocam as técnicas mais tradicionais dessa linguagem, como luva, fio, balcão, *tringle*, *pantins*, sombra e bonecos gigantes. É quando a metáfora do rito de passagem, da morte, se materializa na história do Giramundo. Quando *Pinocchio* surge, o grupo se depara com a perda de dois de seus idealizadores: Terezinha Veloso e Álvaro Apocalypse[55]. Ironicamente, uma das buscas do *Pinocchio* é a morte, a morte do boneco, porque ele quer ser humano, sendo esse um dos grandes conflitos do personagem na estrutura literária de Carlo Collodi.

Pinocchio nasce num momento crucial para o grupo, em que se faz uma metáfora do criador e da criatura, pois o personagem quer se emancipar também. E ainda, pela escolha da estética dadaísta do grupo, que vai relacionar a poética do artista plástico Farnese de Andrade, que também trabalha com a metáfora de ritos, sobretudo o de passagem, da morte, da infância, do dogmatismo, das convenções sociais.

Para Malafaia (2008), a concepção do espetáculo se aproxima mais do teatro contemporâneo. "Apesar de densamente povoado pelo texto, ele tem uma filiação dentro das referências artísticas com o movimento dadaísta e com o surrealismo" (MALAFAIA, 2008). Um dos diretores do espetáculo atribui essa aproximação a um aspecto mais contemporâneo devido às coisas estarem meio que fora de seu lugar usual. Embora o espetáculo tenha uma estrutura narrativa, a cenografia, a construção dos bonecos estão desdobradas de suas convenções, de sua funções, o que o aproxima dos dadaístas, "dentro daquela idéia do teatro científico, as experiências são mais precárias. Eu acho que o *Pinocchio* retorna a um teatro de bonecos precário que, por ser precário, não tem outra alternativa, senão encontrar poesia nos movimentos e nos objetos" (MALAFAIA, 2008).

Conforme Amaral (1996), "os surrealistas foram os primeiros a tomar o objeto funcional como objeto artístico. Diz-se mesmo que o objeto na arte é uma invenção surrealista, e que o surrealismo foi um movimento voltado para o objeto. E os futuristas, por sua vez, foram os primeiros a encenar dramas com objetos" (AMARAL, 1996, p. 209).

[55] Terezinha Veloso faleceu no dia 01/02/2003, aos 67 anos e Álvaro Apocalypse no dia 06/09/2003 aos 66 anos.

Na concepção do espetáculo se instala um paradoxo entre herança de alguns princípios de trabalhos formulados por Álvaro e ao mesmo tempo desencadeia novas perspectivas, novos horizontes, “respirar novos ares” provenientes das idéias dos que assumem as rédeas do grupo, Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares.

> O Álvaro deixou o *Pinocchio* montado, rascunhado. E foi impossível de fazer. O *Pinocchio* que nós fizemos, numa questão de dias, foi uma espécie de negação de vários princípios de trabalho do Álvaro. É como se os diretores, eu, o Ulisses e a Beatriz, estivéssemos ansiosos por fazer um monte de coisas que a gente não podia fazer. A Beatriz acha até que cuidou, no projeto de vários bonecos, em manter assim uma certa fidelidade à estética e ao modo de trabalho do Álvaro. Mas na maioria dos campos, se a gente for listando um por um, houve uma oposição ao modo de trabalho do Álvaro. Eu acho que isso foi natural, primeiro porque a gente já havia feito muita coisa de acordo com o processo dele (MALAFAIA, 2008).

Para Malafaia (2008), a concepção de Álvaro para *Pinocchio* estava muito próxima da estrutura do espetáculo *Carnaval dos Animais* (1996), como o tipo de bonecos, a cenografia e a simultaneidade com a orquestra. “E isso nos deu um calafrio”, pois “com a concepção que a gente já fez, que era, com certeza, uma referência plástica bonita, interessante, mas que não vai muito além disso” (MALAFAIA, 2008).

Em alguns aspectos do espetáculo foi dado continuidade ao que tinha sido desenvolvido na minissérie da TV Globo, que estreou após *Pinocchio, Hoje é dia de Maria (2005),* principalmente o processo de construção dos bonecos, o uso de material bruto e a abolição da pintura cosmética, uma pintura sem vida. O tratamento plástico do espetáculo seguiu, nesse sentido, essa referência. “A gente arranhou o boneco, queimou, usou madeira de demolição, usamos tecidos não novos, tecidos de brechó, colamos adesivos [...] procuramos uma textura para aqueles bonecos que aproximassem aqueles personagens, aqueles objetos de ser vividos” (MALAFAIA, 2008). O diretor ressalta que o interesse era que os objetos de cena tivessem uma dramaturgia, carregassem as cicatrizes de sua vida enquanto material, que possuíssem uma existência própria.

Nesse aspecto, além da relação com a estética de Farnese de Andrade, o espetáculo apresenta um grau de familiaridade com a estética de Tadeusz Kantor, que observava as relações entre vida real e arte. Kantor utilizou na recodificação de objetos o termo *objeto-encontrado*, aludindo ao *ready-made* de Duchamp, no qual

objetos são deslocados da sua função real para uma função artística. Segundo Maletta,

> A realidade das situações vividas, dos hábitos e dos sentimentos, que se coloca disponível como matéria bruta a ser transformada em arte. Em especial, a arte do *objeto-encontrado*, retirado do lugar onde ele tem um significado original, uma função utilitária, para reduzi-lo à neutralidade de sua autonomia concreta (MALETTA, 2005, p.122).

O que interessava a Kantor era o "objeto miséravel, POBRE, incapaz de servir na vida, bom para ser jogado no lixo, livre de sua função vital, protetora, nu, desinteressado, artístico! Chamando a piedade e a EMOÇÃO!" (KANTOR *apud* MALETTA, 2005, p.122).

> Eu acho que muito disso veio da interpretação da obra do Farnese. E o *Pinocchio* se transformou, pra nossa alegria, também paradoxalmente, uma espécie de réquiem. Um réquiem, uma ode, uma homenagem da nossa parte ao Álvaro, porque nesse espetáculo a gente conseguiu cumprir e colocar em conjunto as sete técnicas[56] do teatro tradicional num mesmo espetáculo, ou seja, cumprindo a nossa função do ponto de vista técnico. Entendemos o que pode ser feito do ponto de vista técnico. O conhecimento do mestre foi compreendido, tecnicamente. E também uma homenagem no outro sentido de que o impulso criativo permaneceu. O Giramundo não se transformou. O *Pinocchio* veio rapidamente dizer isso. O Giramundo não caiu no erro de um maneirismo de si próprio. Não se tornou um grupo repetitivo, apoiado em fórmulas consagradas. Um grupo que transferisse para o aspecto criativo um pouco de um comportamento religioso, de uma homenagem permanente. O grupo rapidamente partiu para investigar caminhos novos. E um dos aspectos que contribuiu para isso e foi irreversível, foi o uso do vídeo (MALAFAIA, 2008).

A inserção da linguagem do vídeo no espetáculo foi uma experiência que, segundo Mafalaia, aconteceu de modo espontâneo e intuitivo, trazendo resultados estéticos interessantes a esta montagem. E se o espetáculo é uma homenagem a Álvaro, não poderia faltar cinema de animação, que era o que ele realmente queria fazer já na década de 1960. Álvaro relata sua passagem pela publicidade, desenho animado e animação para TV: "tentei fazer animação com bonecos, filmando quadro a quadro, como na Europa, mas era muito difícil [...] se não posso fazer animação, faço teatro de bonecos" (APOCALYPSE, 2001, p.24). Nesse período, Álvaro também desenvolve *story board* para agências de publicidade, o recurso que posteriormente seria agregado em alguns processos de montagem de espetáculo, dentre eles *Cobra Norato*.

[56] Técnicas: Luva, fio, vara, *tringle*, sombras, *pantin*e e balcão.

Pinocchio, peça, metáfora, rito, trouxe algumas provocações, mas, sobretudo, paradoxos para o Giramundo.

> Parece até mesmo que a palavra teatro, cada vez mais, dentro do Giramundo, muda de valor, de proporção. O grupo, hoje, age em áreas distintas, e entende o fenômeno do boneco de modo mais amplo, não apenas especificamente. Continuamos com o coração teatral, a cena, mas a animação vem ganhando espaço dentro do teatro. Animação no sentido amplo, não só no *stop motion*, vídeo ou o boneco digital, mas o movimento. É como se no período do Álvaro, o que era mais importante era o boneco. No período do renascimento do Giramundo, esse período novo, a ênfase é no movimento. O boneco é o depositário, ou o meio, ou o intermediário do movimento. O movimento que é o importante. O boneco, por si, não comunica. O boneco, por si, estático, tem a força e as características mais ligadas à escultura clássica. A gente percebeu que o nosso grupo é um teatro de movimento. Por isso, a nossa aproximação em relação à dança, em relação à mágica, em relação ao malabarismo, em relação a esse tipo de famílias de artistas que também lidam com o movimento (MALAFAIA, 2008).

Esse pensamento revela mais uma forma de hibridismo e a polifonia na história de Álvaro Apocalypse e do Giramundo, nas quais as percepções se movimentam com o próprio tempo e acontecimento. As combinações são outras, a intersecção com outras artes, como literatura, artes plásticas e teatro, já se abstrairia, e por vez, as vozes se multiplicam com o cinema de animação, com a dança e com a arte do movimento, em seu sentido lato.

Pinocchio também é a resposta à dúvida sobre as interrupções das atividades do Giramundo, pois uma árvore mesmo sem as suas principais raízes consegue se manter de pé, pois com o passar dos tempos, ela adquiriu novas raízes. “*Pinocchio*, tratando da morte do indivíduo no sentido natural e da conversão desse indivíduo natural, através da repressão, num indivíduo social, adaptado à vida em sociedade, ou seja, o que morre é o *Pinocchio* natural. A vida é o prazer, é o desejo. E fica o *Pinocchio* gente, criança, já adaptado à vida social” (MALAFAIA, 2008). Completa enfatizando que a peça não é para crianças, principalmente pela crueldade e violência. Exemplifica com a cena do enforcamento e tortura do personagem, mas como a pretensão era ser o mais fiel possível à estrutura do texto de Collodi, ela se manteve, sobretudo pelo texto ter sido escrito para crianças.

Segundo Malafaia, referindo-se ao texto de Carlo Collodi,

> *Pinocchio* é um manifesto à liberdade e não um texto didático sobre o bom comportamento, que foi o que o Disney fez. Ele usou o *Pinocchio* pra convencer as crianças de que é preciso ser bonzinho. E não é [...] o *Pinocchio* é uma crítica à sociedade e um manifesto à liberdade. O final do *Pinocchio* parece ser um anticlímax. Ele é muito estranho. O *Pinocchio*

> depois de passar por aquelas aventuras todas, irrefreável daquele jeito, incontrolável, em permanente sofrimento pela contradição entre o desejo mais profundo dele e a noção de certo e errado imposta pela sociedade, aquela figura final do *Pinocchio* derrotado e inserido por vontade própria ao curso e ao funcionamento normal da sociedade, pra mim é uma das coisas mais impactantes do texto. E é terrível, de certo modo, e muito chocante a empatia que nós sentimos em relação a esse processo vivido pelo *Pinocchio* por reconhecermos em nós mesmos esse mesmo processo. Talvez aí a universalidade do texto do *Pinocchio* lida com um processo pelo qual todos nós passamos, com exceção dos loucos desvairados que são devidamente encarcerados. Os loucos, os mártires, os artistas, os radicais... que não se sujeitam a essa pasteurização, a essa codificação social (MALAFAIA, 2008).

É possível perceber que o grupo fez as adaptações do texto literário para a dramaturgia da cena, partindo da essência e análise crítica da literatura original sem fazer simplificações, o que é corrente quando se faz transcriação da linguagem literária. O entendimento dos diretores que o texto é uma metáfora e crítica à condição humana, aproximou-os do dadaísmo e de Farnese de Andrade. Esse aspecto de referências nas artes plásticas na concepção do espetáculo se aproxima de alguns procedimentos adotados por Álvaro, mas se afasta desses processos quando se refere, por exemplo, ao Gepeto, que é um oratório com pernas e braços, se aproximando do teatro de objetos.

> Gepeto de certo modo, contraria os quarenta anos anteriores, porque não parte de projeto. Ele é uma *assemblage*, no mais óbvio estilo *duchampiano*. Ele é uma justaposição, de pés de mesa com oratório, com alguns elementos que formavam uma mão, etc., transformado numa espécie de boneco de balcão, com rodinhas. Portanto, ele é um boneco que vem da idéia sem passar pelo projeto técnico. E isso abriu, até com certas suspeitas dentro do Giramundo, um campo curioso, porque, assim como pros artistas plásticos, no dadá e na arte contemporânea, a arte não está no bom desenho, pro Giramundo também ficou evidente que o teatro de bonecos pode ser feito através de outros meios que não sejam necessariamente, o bom desenho e o bom projeto. No final das contas, assim como na arte contemporânea, o que é mais importante é a boa idéia (MALAFAIA, 2008).




Fig. 43 e 44 - Bonecos Gepeto com *Pinocchio.* Fonte: arquivo do grupo

Álvaro era um homem curioso e provocador. Nele existia a contradição entre inovação e conservação, tanto que tinha dificuldade de aceitar e por isso nunca utilizou o termo teatro de formas animadas no Giramundo, conforme Malafaia (2008). No entanto, fez inúmeros exercícios inovadores, como em *Le Journal, Giz*, e mesmo em *Cobra Norato* em que se tem o boneco, mas também se tem o fragmento, bem como formas híbridas. É como se, em alguns momentos, Álvaro virasse o boneco pelo avesso.

A concepção do espetáculo *Pinocchio* requer um maior esforço do público, devido às metáforas do movimento e das imagens, que podem ser ilustradas com inúmeras situações como quando o personagem flutua, que pode ser entendida como representação de liberdade, inclusive sob a gravidade; o fluxo de consciência é a lembrança, que é representada em ações simultâneas na cena com bonecos construídos nas técnica de fio, luva e balcão. É quando a dicotomia da razão e emoção falam juntas e geram uma confusão no pensamento do personagem; a cartilha do *Pinocchio* é um A, ou seja, o ícone do conhecimento é representado pela inicial do alfabeto; o grilo também aparece como uma lâmpada, outro ícone do pensamento, bastante utilizado em desenhos animados e HQs; a casa da fada é um oratório, fazendo menção à divindade; na cena que coloca o personagem em perigo ele aparece numa corda e surgem garras com farrapos para pegá-lo, esse perigo não tem cara, apenas mão e a corda, para qualquer que seja o lado que o personagem caia, a altura é mesma; A cena do enforcamento de *Pinocchio* merece destaque por representar uma síntese do conflito do personagem. A lua de fundo representa a dualidade entre morte e vida e para tal se utilizou como recurso a fusão

de linguagens. A combinação das linguagens do teatro de bonecos, teatro de sombras e projeções de imagens remete novamente ao caráter híbrido do espetáculo.



Fig. 45 e 46 - Fotogramas do Vídeo do espetáculo *Pinocchio*, Fonte: Luciano Oliveira

Outras cenas com esse recurso de misturar linguagens é a de quando *Pinocchio* encontra o jazido da fada e a do pássaro o levando; a fada, com movimentos de bailarina, bebê e fisionomia de anjo barroco, tem uma leveza mágica o que a torna o ser fantástico; o espaço, na cena dos peixes que nadam no palco quase nu; no circo, quando *Pinocchio* já virou burro, há metalinguagem, representando o aniquilamento do personagem, que cede a essa força maior que ele: o sistema; além da cena de enforcamento, o fecho da idéia e crítica da condição humana se materializam na cena final, quando os atores montam o menino/boneco de madeira, que tem um coração no peito, outro grande exercício de metalinguagem e poesia do espetáculo.

Desvelar uma metáfora é um processo hermenêutico que requer as desamarras de preceitos. Sendo assim, estas leituras são hipóteses que podem clarear ou provocar e desdobrar outras hipóteses, sobretudo porque na arte contemporânea uma parte do sentido é construída pelo espectador.

Além das metáforas no espetáculo, há apropriação direta, intertextualidade, do trabalho *Roda de bicicleta* de Duchamp, na qual *Pinocchio* corre dentro. Há personagens da história do teatro popular de bonecos, como *Punch, Guignol, Polichinelo*, com partituras de movimentos e truques, e mesmo dos mamulengos.

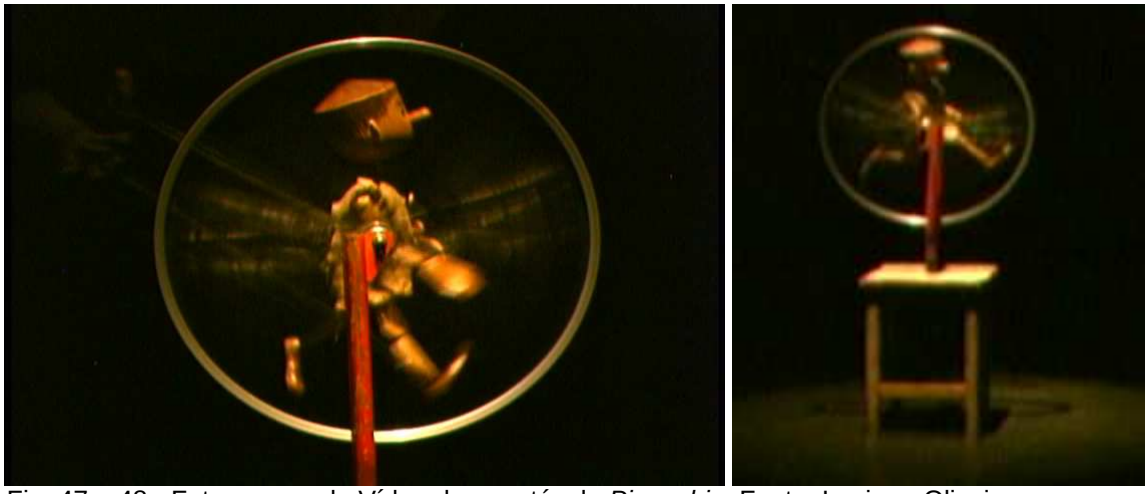


Fig. 47 e 48 - Fotogramas do Vídeo do espetáculo *Pinocchio*, Fonte: Luciano Oliveira

Álvaro, por meio de alguns de seus procedimentos técnicos, suas linhas, suas cores, sua poesia, continua vivo no Giramundo. “Álvaro foi e é pra mim um ídolo nas artes plásticas, no teatro [...] é um artista imortal” (TRINDADE, 2008).

> O boneco continua sendo importante. Nós damos a mesma atenção. Às vezes até uma atenção excessiva à forma [...] Só que a gente valoriza mais hoje o treinamento de movimento. É como se nós fizéssemos um paralelo. Não adianta termos um Stradivarius se não sabemos tocar um violino. Aí é melhor ter uma rabeca e fazer um som super legal. Os Stradivarius são bons pro museu e as rabecas são boas pra dançar. É isso que estou querendo dizer. É lógico que se você é um virtuose do violino e tem um grande violino, vai ser um momento único, especialíssimo. Mas não confundamos o instrumento com a música. A música é uma coisa. O instrumento é outra coisa. O som do boneco é o movimento. (MALAFAIA, 2008).

O boneco no espetáculo *Pinocchio* agora divide a cena com outros objetos/bonecos, que mantêm seu código não completamente desmaterializado, pois há ambigüidade: o objeto/boneco tem braços e pernas, seus movimentos são representações de ações antropomórficas e zoomórficas.

O teatro contemporâneo materializa o mito da Babel, invertido. É quando, conforme Roland Barthes (2002), a estética vive na coexistência de várias linguagens simultâneas.

3.1.1 - A vida do boneco está na mão do bonequeiro e a vida do bonequeiro está no boneco

> “A cor apoderou-se de mim: não tenho mais necessidade de persegui-la. Sei que ela me tomou pra sempre. Tal é o significado deste momento abençoado. A cor e eu somos um só. Sou pintor”. PAUL KLEE

Onde está a vida do boneco? Está na mão do bonequeiro? E a vida do bonequeiro está no boneco? A morena de Angola mexe o chocalho? Ou o chocalho da morena de Angola mexe com ela? Escolhemos a arte? Ou a arte nos escolheu? Todos são um só? Como a cor e Paul Klee?

Levantada a polêmica não resolvida de onde está a vida do boneco, e que tampouco será decidida neste trabalho, levanto a percepção de alguns integrantes do Giramundo, bonequeiros e teóricos dessa área. Para Madu, a vida não está exclusivamente na manipulação do boneco, dizendo: “é um grande engano. O museu, à noite, é uma festa. Quando fecha, os bonecos saem andando” (MADU, 2008). Uma metáfora carregada de sentido, ao mesmo tempo, comunga com Álvaro que chega a dizer publicamente que um boneco bem construído se manipula sozinho e noutro trecho diz: “as personagens nascem em uma banca de carpinteiro e não exatamente na máquina de escrever” (APOCALYPSE, 1981, p.18).

Álvaro argumenta que a vida do boneco começa no desenho, e de certa forma, se considerarmos que diferente do teatro de atores, por conta da efemeridade e da possibilidade deles se transformarem em cena e conseguirem transfigurar as expressões do rosto, o boneco tem algumas limitações nesse aspecto da metamorfose. Depois de construído, ele pouco pode se transformar em cena, principalmente bonecos de matéria rígida. Porque é o ser materializado. No processo do Álvaro, ele sai da forma bidimensional para a tridimensional.

Malafaia fala de certas fagulhas no processo de criação do boneco, do desenho, pois se tem que pensar no boneco para a cena, buscando soluções na forma em relação ao que ele vai executar, ou seja, suas ações, para passar a existir.

> Às vezes, o desenho maciço de diversas alternativas, monótonas, páginas e páginas que vão se passando, e subitamente acontece um brilho no meio do papel opaco. Esse brilho é o boneco que acontece ali. [...] O boneco para teatro, ou o boneco para cinema, ou o boneco que vai contar histórias, ou o boneco que vai representar um personagem. Isso não ocorre somente no

> teatro de bonecos. Isso ocorre no cinema, na animação. [...] Eles só vivem com o movimento (MALAFAIA, 2008).

Nesse aspecto, há algumas divergências dentro do próprio grupo.

> O boneco em ação ganha uma dimensão completamente diferente [...] Então, a vida do boneco não está na matéria. A matéria é simplesmente o suporte para o movimento. Quem traz a vida é o movimento. A alma do boneco não é a forma [...] A alma do boneco é o movimento. Nesse sentido, eu acho que se eu tivesse que ir a uma mesa redonda com o Álvaro, nós iríamos discordar diametralmente. Eu acho que para o Álvaro, a beleza e a força do boneco estão na forma. E pra mim não (MALAFAIA, 2008).

Malafaia agrega ao seu argumento o princípio das formas animadas, que não precisa nem da presença física do boneco, mas de formas: materiais, objetos. Sustenta seu discurso por esse caminho. E aponta que Álvaro teve certa resistência com a expressão teatro de formas animadas. No entanto, devemos considerar que Álvaro executou uma quantidade maior de formas figurativas do que de abstratas, embora essas experiências tenham acontecido de forma contida. “A gente avança, adquire conhecimentos, mas ao mesmo tempo sente uma nostalgia tremenda daquele bonequinho encantador que era levado dentro da mala. [O espetáculo] ‘Tiradentes’, de 1992, foi pura nostalgia, paixão pelo boneco” (APOCALYPSE *apud* SAMPAIO - CD-ROM).

O grupo *Tàbola Rassa*, teatro de objetos da Espanha, diz: “Objetos conservam sempre algum traço de humanidade de quem o gerou [...] observando atentamente uma torneira, se pode descobrir nela uma fisionomia, [...] uma certa personalidade”.

“Boccioni publicou seu influente ‘Manifesto futurista da escultura’ em 1912, no qual defendia o emprego de materiais não-tradicionais e a ação do escultor no sentido de ‘abrir a figura como uma janela e encerrar nela o entorno no qual ela vive”. (DEMPSEY, 2003, p. 90).

“O boneco não é um ser humano em miniatura, é diferente, tem vida própria” (PODEHL *apud* AMARAL, 2002, p. 79). Para o autor, antes de tudo, o ator-manipulador tem que fazer uma viagem dentro do boneco e encontrar sua autonomia, seu “nervo vital que vem do seu interior” (idem).

Amaral dialoga com esse princípio, dizendo que essa vida interior própria é cunhada na construção, antes de receber o movimento, pois o personagem já existe.

E a isso, soma-se outras características do mesmo, por meio do movimento. “Não é o movimento que causa a sensação [de vida] ela é despertada pela relação que se cria entre o ator, o boneco e o público” (AMARAL, 2002, p. 81). “A ausência de movimento também pode ser uma ação da personagem” (BELTRAME, 2001, p. 221). E ainda, “Opção por cores, formas, volume, proporções, assim como textura dos materiais, são realizados tendo como princípio o conhecimento de sua expressividade, por interferirem na construção da personagem, no seu modo de ser” (BELTRAME, 2001, p.211).

O ator-manipulador Hugo Suarez, cujos personagens residem em partes de seu corpo, quando perguntado numa entrevista pela jornalista do FITA[57], Letícia Kapper, se ele entrava em cena junto com seus personagens, respondeu:

> Os personagens são como seres vivos, como se fossem de carne e osso, porém sou eu mesmo! Certa vez um garoto me perguntou quem tocava a guitarra de um dos personagens, se era eu ou o “joelho” (o personagem). Eu respondi que o “joelho” é quem toca e eu dou a melodia (risos). Eles são como seres vivos, são de sangue, tenho muitos personagens em meu corpo, é o meu próprio teatro (SUAREZ, 2009 - Blog Fita).

No mesmo evento, Jordi Bertran fala de sua cumplicidade com seus bonecos, alguns desde 1987, e frisa que “cansar destes personagens seria cansar de mim mesmo” (BERTRAN, 2009 - Blog -Fita).

O mestre mamulengueiro Ginu (Januário de Oliveira) dizia que “cada um [de seus bonecos] tem um jeito de vida” (GINU *apud* SANTOS, 2007, p.29).

Muitas coisas se movimentam, proporcionado pela mecânica e eletrônica, mas não têm vida.

Idéias de artistas e teóricos vão divergir e convergir nesse sentido.

Se aceitarmos que a vida do boneco está no movimento, tem-se que aceitar que está na forma, pois o movimento e forma são representações de um exercício de linguagem, e literalmente a vida é inerente a seres vivos, ou seja, a vida do boneco, forma, objeto, etc., está no jogar com a linguagem.

Uma explicação biológica daria como características da vida o crescimento - desenvolvimento celular, metabolismo - absorção e armazenamento de massa e energia, movimento - próprio e interior, reprodução - capacidade de reprodução,

[57] Festival Internacional de Teatro de Animação, ocorrido em Florianópolis, em junho de 2009.

respostas e estímulos - agir sob seu ambiente. Entretanto, na própria biologia esses conceitos se contradizem e são insatisfatórios para definir a vida.

Dessa forma, prefiro aceitar as definições dos “poetas” dos pincéis, dos bonecos, das cenas, das músicas, dos movimentos, das películas, e até das palavras. Assim como a cor se apoderou de Paul Klee e do chocalho da morena de Angola, que mexe com ela, o boneco também manipula e constrói seu criador (construtor e manipulador). “A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma. E, nesta pureza realizam um ato poético” (BORBA FILHO *apud*, SANTOS, 2007 p.32).

Até porque viver é morrer aos poucos, numa fuga constante contra o tempo, em que a cada instante se vive o menos 1, menos 1, menos 1, reticentemente.

3.2 - CONEXÕES E DIÁLOGOS COM OUTROS ARTISTAS PLÁSTICOS - PAINEL SEMÂNTICO: POLIFONIA E HIBRIDISMO NA IMAGEM

O discurso é extra verbal e atinge dimensões visuais, sob a luz dos conceitos de polifonia e hibridismo, não como sinônimos, mas como conceitos que dialogam entre si e emergem para o sentido de tessitura. Do livro de história da arte, das revistas em quadrinhos, das imagens de *outdoor*, da televisão, da internet, dos bonecos do teatro, da cidade: por todos os lados somos diariamente bombardeados por inesgotáveis referências imagéticas, que já são resultantes deste mesmo processo, ou seja, é infinitamente imensurável buscar todas as referências dessa linguagem, devido ao seu imbricamento. O artista visual é uma espécie de máquina fotográfica viva, que consegue com sua imaginação, captar o mundo que vê intermitentemente e o imprimir numa superfície física ou espacial, figurativamente ou abstratamente. Isso vai depender da sua tradução do mundo, e assim retratá-lo como um mosaico de vozes das imagens que viu, sofrendo interferências em seu olhar. A cidade está repleta de códigos visuais arquitetônicos, escultóricos, pictóricos, etc. Nela se fazem presentes diversos tempos passados e o presente num paradoxo que dilui o tempo, deixando de herança linhas e formas, características que fundem estilos datais e geram novas combinações híbridas e polifônicas. Se colocássemos o ouvido em uma edificação antiga, em uma escultura

ou em uma pintura, e mesmo em um boneco, muitas histórias eles teriam para nos contar, pois estão repletos de vozes, nos envolvendo em um diálogo e nos pondo em comunicação com o passado. Assim, convivemos com a herança de diversos tempos, que dialogam com nosso próprio tempo. Estas, no futuro também serão herança de um passado, aumentando o número de vozes. A escrita surgiu da combinação pictórica, sonora e gestual, e todo texto se faz pelo plágio combinação de outros textos e vozes eminentes ao discurso. A imagem, descascada, é repleta de sentido. E, como diria Barthes, toda leitura é sempre uma releitura, pressupondo-se que o objeto lido (imagem) carrega outros objetos habitados nele próprio. Dessa forma, tendo como base as múltiplas vozes presentes no discurso da imagem, a idéia de polifonia de Mikhail Bakhtin e de hibridismo de Nestor Garcia Canclini, faz-se fundamental para exemplificar, a criação de um painel semântico, sob dois prismas: as interações que as artes plásticas têm entre si, de alguns bonecos, desenhos e pinturas de Álvaro que dialogam com outros artistas e estilos.

> Álvaro se utilizou de referências diretas nas artes plásticas, como no cubismo. Ele pegou a obra do Picasso, alguma coisa do Braques também, e transpôs para o teatro de bonecos. Essa transfusão era muito comum [...] Posteriormente na concepção do *Gato Malhado e a andorinha sinhá* fez referência a Niky de Saint-Phalle, assim como no *Guarani e Tiradentes* a Velásquez e Rembrandt com efeitos de luz e sombra [...] isso ficou como uma marca do Giramundo, que permaneceu. Hoje também a gente conversa usando estas referências, apesar de usar outras referências, principalmente do cinema e do cinema de animação, porque os objetos construídos hoje são outros, então o campo de referências aumentou. (MALAFAIA, 2008).

Sendo assim, faz-se necessário o painel semântico, mapa de imagens muito comum na área do design, aplicando os conceitos levantados a alguns trabalhos de Álvaro Apocalypse e do Giramundo, incluindo bonecos, relacionando com trabalhos de outros artistas plásticos, como pode ser observado a seguir.

Entre Di Cavalcanti e Álvaro Apocalypse



Fig. 49 - Mulheres no Bar (1954) Óleo- Di Cavalcanti, Fonte: Livro Di Cavalcanti (1971)
Fig. 50 - Álvaro - Óleo -1990. Fonte: Livro Álvaro Apocalypse: obra e eternidade
Fig. 51 - Boneco Pastorinhas Albertina do espetáculo *O Auto das Pastorinhas* (1984), Fonte: Cd Rom



Fig. 52 - - Pastorinhas cigana - Boneco do espetáculo *Auto das pastorinhas*, Fonte: Cd Rom - Giramundo
Fig. 53 e 54 - Desenho do estudo do Soldado, *Auto das Pastorinhas*, Fonte: Cd Rom - Giramundo
Fig. 55 - Pintura a óleo (1990), Fonte: Livro Álvaro Apocalypse: obra e eternidade



Fig. 56 - Guarani Peri - Boneco do espetáculo *O Guarani*, Fonte: Cd Rom Giramundo
Fig. 57, 58 e 59 - Boneco e desenhos do espetáculo *Cobra Norato*, Fonte: Cd Rom Giramundo

Entre Picasso, o Cubismo e Álvaro Apocalypse



Fig. 60 - A mulher que chora - Pablo Picasso - Fonte: Livro WENDY, Beckett (1997)
Fig. 61 e 62 - Álvaro - Óleo e gravura, Fonte: Arquivo Apocalypse



Fig. 63, 64 e 65 - Boneco e desenhos do espetáculo *Le Journal*, Fonte: Cd Rom Giramundo e autor

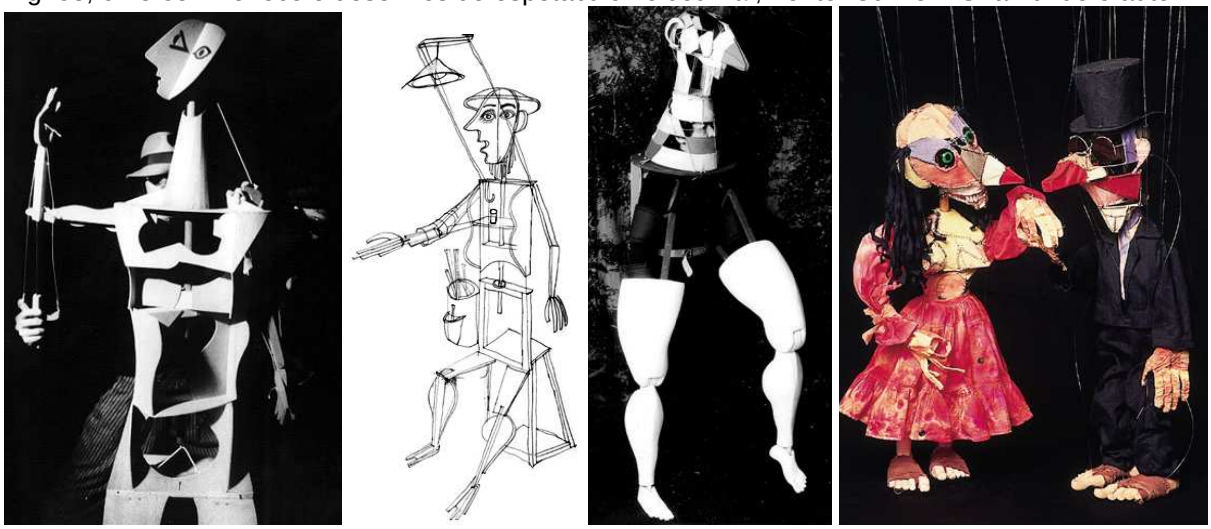


Fig. 66 e 67 - Espetáculo *O Diário*, Fonte: Cd Rom Giramundo
Fig. 68 e 69 - Espetáculo *Antologia Mamaluca*, Fonte: Cd Rom Giramundo

Entre traços parentes: Di Cavalcanti, Portinari e Álvaro Apocalypse




Fig. 70 - Ceia Camponesa - Pintura a óleo de Álvaro Fonte: Livro Álvaro Apocalypse (depoimentos)
Fig. 71 - Grupo de meninas (1940) - Candido Portinari, Fonte: BENTO (2003)

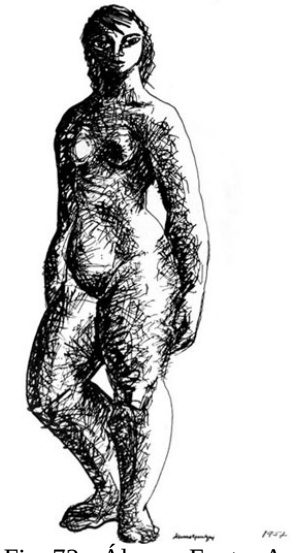
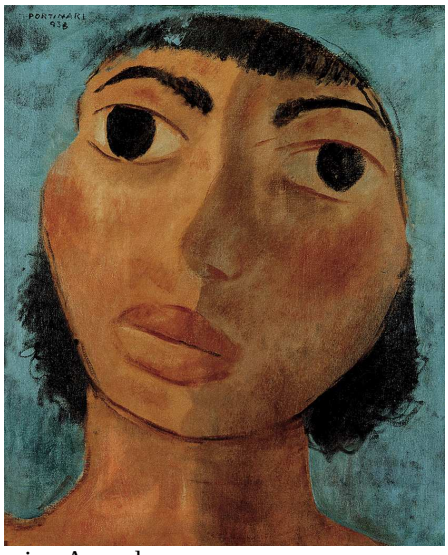




Fig. 72 - Álvaro, Fonte: Arquivo Apocalypse
Fig. 73 e 74 - Cabeça (1935) e Descoberta do Ouro (1941) - Candido Portinari, Fonte: BENTO (2003)





Fig. 75 - Terezinha Veloso arrumando os bonecos de El Retablo de Maese Pedro - Fonte: Cd Rom
Fig. 76 e 77 - *As aventuras no Reino Negro* (1972) Fonte: Cd Rom - Giramundo

Entre desenhos infantis do seu neto Mário e Niki de Saint phalle





Fig. 78 e 79 - Bonecos do espetáculo - Galo e Coruja - O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá - Site
Fig. 80 - *Sun God Vase* de Niki de Saint phalle, Fonte: http://www.novakart.com

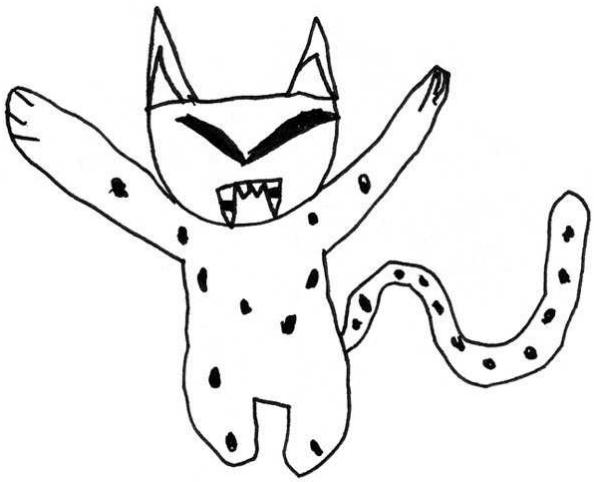
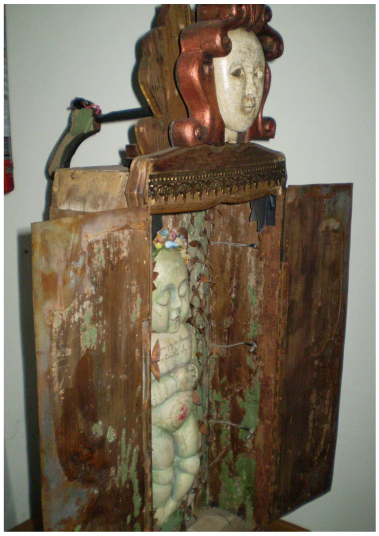



Fig. 81 - Bonecos do espetáculo - Onça - *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá - Assenblage*
Fig. 82 - Desenho do Mário Apocalypse - Fonte: Cd Rom - Giramundo




Fig. 83 - Foto do espetáculo - Fonte: Cd Rom - Giramundo
Fig. 84 - Boneco do espetáculo - Pato, O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá - Fonte: Site Giramundo



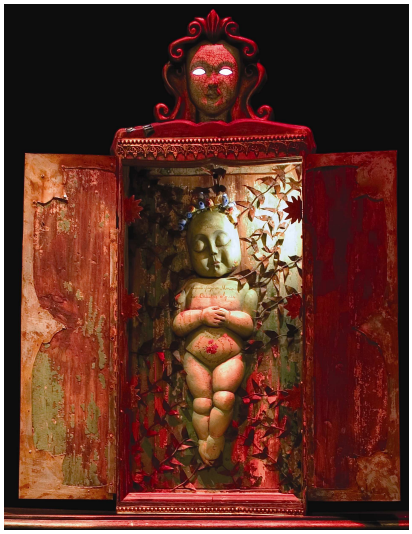


Fig. 85, 86 e 87 - Fada do *Pinocchio* Giramundo, Fonte: arquivo Giramundo





Fig. 88 - Oratório da Mulher (1980 -82) - Farnese de Andrade, Fonte: Livro Farnese (objetos)
Fig. 89 - Oratório da Mulher (1973 - 83) - Farnese de Andrade, Fonte: Livro Farnese (objetos)
Fig. 90 - Tudo Continua Sempre (1974) - Farnese de Andrade, Fonte: Livro Farnese (objetos)





Fig. 91 - Foto do espetáculo *Pinocchio* - Fada e Pinocchio - Fonte: Arquivo do Grupo
Fig. 92 e 93 - Farnese de Andrade, Fonte: Livro Farnese (objetos)

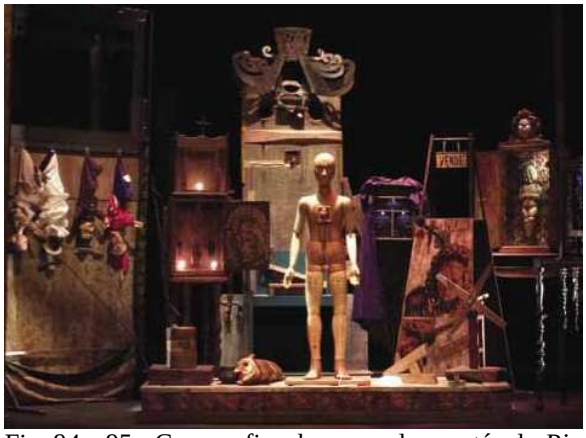



Fig. 94 e 95 - Cenografia e bonecos do espetáculo *Pinocchio*, Fonte: Arquivo Giramundo

Entre Indumentária de manifestações populares (Reisados, congado, pastoril, festa do divino)




Fig. 96 e 97 - Bonecos do espetáculo *O auto das pastorinhas*, Fonte: CD ROM Giramundo

Entre o Cubismo e máscaras africanas





Fig. 98 - Freira de espetáculo O Guarani, Fonte: Cd Rom - Giramundo
Fig. 99 - Menina com bandolim - Pablo-Picasso, 1910, Fonte: Livro WENDY, Beckett (1997)
Fig. 100 - Boneco do espetáculo *O Guarani*, Fonte: Cd Rom - Giramundo

Entre: Cerâmica de Karajá, Vale de Jequitinhonha...





Fig. 101 e 102 - Bonecos do espetáculo *Cabra Norato*, Fonte: CD ROM
Fig. 103 - Artesanato de Karajá – Museu Nacional - RJ





Fig. 104 - Ilustrações do espetáculo *Cobra Norato*, Fonte: CD ROM Giramundo
Fig. 105 - Boneco do espetáculo *Cobra Norato*, Fonte: CD ROM Giramundo
Fig. 106 - Artesanato de Indígena - Karajá, Fonte: Museu Nacional - RJ





Fig. 107 - Boneco do espetáculo *Cobra Norato*, Fonte: CD ROM Giramundo
Fig. 108 - Filha da Rainha Luíza - *Cobra Norato*, Fonte: CD ROM Giramundo
Fig. 109 - Cerâmica do Vale de Jequitinhonha

Entre Barroco, Velásquez e Rembrandt - Luz e sombra




Fig. 110 e 111 - Tiradentes, Fonte: Cd Rom - Giramundo






Fig. 112, 113, 114 e 115 - Bonecos do espetáculo *Tiradentes* - Tomás A. Gonzaga - Álvares Maciel - Marquês de Lavradio - Bonecos de Tiradentes - Fonte: *Site* do Giramundo

Entre Di Cavalcanti e Álvaro Apocalypse - Estilismo plástico, perceptível nos formatos dos olhos, das cabeças, queixo e espessura e prolongamento dos pescoços; **Entre traços parentes: Di Cavalcanti, Portinari e Álvaro Apocalypse -** Perceptível nos olhos grandes, desproporcionais, revelando sua estética; **Entre desenhos infantis do seu neto Mário e Niki de Saint-Phalle -** As formas fazem referências a Niki de Saint-Phalle e aos desenhos infantis. Na cor é evidente a apropriação com Niki de Saint-Phalle, que também tem essa característica de cores lúdicas; **Entre Farnese de Andrade e o Dadá** - Memória, recodificação dos objetos e um estilismo plástico; **Entre Indumentária de manifestações populares**, como reisados, congada, pastoril, festa do divino, e também aparece em algumas figuras o formato da cabeça predominantemente arredondada; **Entre as cerâmicas de**

Karajá, Vale do Jequitinhonha, etc. - Traços simples e puros, além das formas e cores**; Entre Barroco de Velásquez e Rembrandt,** através de técnicas e estéticas de luz e sombra.

3.3 - HÁ IMORTALIDADE NAS ARTES? A MEMÓRIA É EFÊMERA, ASSIM COMO O TEATRO - PERCEPÇÕES SOBRE UMA VISITA AO MUSEU GIRAMUNDO

> "Para se tornar verdadeiramente imortal, uma obra de arte deve sempre ultrapassar os limites humanos, sem se preocupar com a lógica ou com o bom senso". Giorgio Chirico

As fronteiras entre o teatro de animação e as artes plásticas, ou entre a "imortalidade" e efemeridade do teatro de animação são invisíveis, pois o teatro de animação é uma linguagem autônoma que se estabelece entre as artes plásticas e o teatro de atores, por se tratar de um gênero que se utiliza de recursos materiais (plásticos) e transitórios (efêmeros) dessas duas linguagens, bem como, uma arte híbrida, inter e transdisciplinar por excelência devido a essa fusão. Está situado num não-lugar, ou no entre-lugares, em que suas fronteiras se atravessam. É uma linguagem autônoma, mas acompanha as modificações de suas polaridades, nessa perspectiva: as artes plásticas e as teatrais. Conforme contemplado por Jurkowski "o boneco, artefato fabricado por um artista plástico, segue a evolução da arte e ocupa rapidamente a frente da cena" (JURKOWSKI, 2000, p.117).

Observando por meio da história da arte moderna e contemporânea, alguns intercruzamentos entre a materialidade das artes plásticas e a efemeridade do teatro são característicos do teatro de animação, sendo que suas fronteiras são borradas. A pergunta que sobrevém dessa questão é: devido a esse caráter material, o teatro de animação se imortaliza? O entre, sobreposto ou o não lugar do teatro de animação faz com que algumas vertentes considerem o movimento a essência do teatro de animação. No entanto, associando o movimento ao seu sentido *stricto*, literal, aquilo que se move tem vida. Contudo, o movimento no seu sentido lato, pictórico, está ligado ao virtuosismo, simulacro, ou mesmo à ilusão de movimento, direta e indiretamente, em especial, com algumas linguagens como o cinema,

desenho animado e estilos artísticos, como *op art* e tendências como arte que se movimenta a partir do deslocamento do espectador, ou seja, que simula o movimento por meio de ilusões. Trata-se de compreender que a arte do movimento abrange a presença direta viva e a presença indireta do homem distanciado. O objeto modificado, construído pelo homem, passa a ter uma potencial energia vital, pois está impregnado de seu construtor. Mesmo que não se movimente, tem potência vital, energia. Dentro dessa perspectiva, o teatro de animação tem dois movimentos, o da matéria impregnada e do gesto do manipulador. Ambas provindas do homem, artista plástico e de teatro. Entretanto, devido ao caráter transitório e efêmero do teatro, uma das vidas do objeto (boneco) do teatro de animação se esvazia do seu corpo juntamente com a sessão, restando sua vida imortal, a do seu construtor. Para o poeta popular cearense Pedro Boca Rica, “a alma do boneco está na mão do bonequeiro. O boneco é imortal: o bonequeiro vai, o boneco fica e a história continua”. “A marionete é velha como o mundo [...] Ela é filha natural da poesia [...] é imortal” (CHESNAIS *apud* BORBA FILHO, 1966, p. X).

O boneco se imortaliza por ser material. Filho das artes plásticas, está materialmente preso a essa dimensão concreta, sólida. Sua alma atenua entre a energia impregnada pelo seu construtor (artistas plásticos, artesãos) no material e da energia do seu manipulador (artista de teatro) que lhe movimenta. Segundo Apocalypse (1997, p. 113), “muitas vezes, os bonecos são mais eficazes do que outras formas de linguagem. As Artes Plásticas levaram o pensamento humano aos limites”.

“O mamulengueiro-artesão, quando faz os bonecos, tem uma preocupação de durabilidade, um desejo poético de eternizá-los através do material utilizado” (GONÇALVES SANTOS, 1979, p. 153).

O Museu Giramundo, aberto em 2001, preserva e mantém vivos os bonecos eternizados por Álvaro e demais integrantes, por meio de um acervo de mais de mil bonecos, “além de centenas de projetos técnicos originais de Álvaro Apocalypse, estudos de cenografia e figurino e amplo arquivo de documentos e livros sobre Teatro de Bonecos ao redor do mundo” (GIRAMUNDO, 2008). Museus “são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade.” (NORA, 1993, p. 13).

A coleção do Museu Giramundo conta a história do grupo e dos espetáculos, além de desenvolver exposições temáticas como Brasil em Bonecos, Bonecos Passo a Passo, Bichos, Bonecos ao Alcance e, atualmente, Cobra Norato 30 anos.

A exposição do espetáculo *Cobra Norato* é um projeto comemorativo, que traz desde desenhos dos bonecos, passando pelo clipagem de jornal, fotos, até a exibição do vídeo do espetáculo.

Conforme Pierre Nora,

> A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; [...] ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto (NORA, 1993, p. 9).

O museu em si é o lugar da memória por excelência, da história, das cicatrizes de um comportamento, de um modo de ser e estar no mundo. É um lugar não transitório, mas de repouso. Ou melhor, de transição do espectador e repouso do objeto. De respostas imprecisas, de extração da função das coisas, da contemplação e especulação. Os espectadores percebem os bonecos no museu sob várias dimensões: há os que viram o boneco na infância ou mesmo na vida adulta, no palco, e o reconhecem, “nossa como ele é diferente”; tem aqueles que viram o boneco no museu e depois no palco, fazendo outras proposições do boneco, “pensei muito diferente de como era esse personagem, achei que fosse...”; tem a percepção do boneco como objeto plástico. “Ao entrar no espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso”. (LOPES RAMOS, 2004, p. 19).

Para o historiador e pesquisador da memória e história do objeto em museus, Francisco Régis Lopes Ramos,

> O potencial educativo dos objetos geradores reside no exercício de alargamento do nosso ser no mundo, da experiência de viver a historicidade do ser que dá existência a nós e ao mundo, em suas múltiplas ligações. Entre sujeito e objeto há uma (inter)ação (LOPES RAMOS, 2004, p. 60).

A memória é efêmera, assim como o teatro. O museu, além de preservar a memória, também tem como função ser colecionador delas. “Na parede da memória” do Museu Giramundo, os quadros são os bonecos, que ora se fazem de mortos para não assustarem o público e ora, segundo Madu (2008), quando o museu fecha,

fazem a festa. Dito de outra forma por Lopes Ramos (2004, p.66), “enquanto o tempo do sujeito ergue-se em sua linearidade, fazendo as estripulias que caracterizam o indivíduo autocentrado, os objetos também vão maquinando suas danações”. (LOPES RAMOS, 2004, p. 66).

Além das idéias de Farnese de Andrade estarem no espetáculo *Pinocchio*, é perceptível em sua poética a preocupação com a memória dos objetos, como pode ser observado num relato do artista sobre seus materiais.

> Joga-se de tudo fora, até a vida inteira de uma pessoa. Um dia encontrei um enorme saco plástico contendo desde a certidão de nascimento de uma tal “Dolores Masorrales”, suas recordações, pequenos objetos, cartões-postais, fotos de época e até o recibo da pensão que obtinha do marido morto na guerra civil. Foi uma felicidade, um estranho prazer que senti ao examinar aquela documentação toda, quase como se estivesse roubando ou me apossando daquele ser humano que existiu, amou e sofreu como todos. (ANDRADE, 2005, p. 189).

O Museu Giramundo desenvolve vários projetos, entre eles, o *Baú de ossos*, uma espécie de aula prática que revela passo a passo aos visitantes os processos de construção de bonecos, de seus mecanismos internos, suas “engenharias bonecais”. Com este projeto, o Giramundo concretiza a proposta de Lopes Ramos que propõe outro modo de relação com objetos, quando afirma: “se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas. Além de interpretar a história através dos livros, é plausível estudá-la por meio de objetos” (LOPES RAMOS, 2004, p. 21).

A necessidade de ensinar presente nas práticas do grupo é mais uma herança de seus fundadores. O Museu Giramundo é o espaço da presentificação de Álvaro e com ele, reafirma as suas conquistas, seu reconhecimento público. Pois é o que se “procura enxergar o que há de sujeito no objeto e o que há de objeto no sujeito, até que se chegue a novas experiências para as tessituras entre nós e o mundo” (LOPES RAMOS, 2004, p. 61). Os bonecos deixados por ele estão repletos de sentidos e significados, reafirmando sua estética, imortalizando, assim, o artista plástico, pois o diretor/manipulador/encenador deixa princípios de trabalho que dependem da memória para se materializar efemeramente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ser artista é um processo sem volta

"*A verdadeira obra de arte nasce do "artista" - criação misteriosa, enigmáticas, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de um sopro espiritual, o sujeito que vive uma existência real - um ser*".
Wassily Kandinsky

Na contemporaneidade, alguns muros já foram derrubados e outros dogmas estão prestes a cair, as colunas de grandes construções estão cravadas em solos movediços, as fronteiras cada vez mais somem diante de nossos olhos. Hora a hora estamos migrando e sendo migrados literalmente e simbolicamente, mais e mais estamos próximos e longes: é só teclar ou apertar um botão e dizemos... Mas falta o que dizer. Sabemos apertar o botão, mas não conseguimos falar com a alma. Prazer, esse é o paradoxo do homem contemporâneo.

Na corrida por uma estética "nova", a arte contemporânea talvez não esqueceu de olhar para o espectador e olha somente para o "novo"?

Dentro desse caos, as artes poderiam agonizar, mas vivem em constante metamorfose, nos gritando: você ainda está vivo! Não fuja!

Nesse contexto caótico, se sonha.

E se se sonha, a arte vive, pois fazer arte é sonhar com os olhos abertos e compartilhar esse sonho. E o sonho pode contar uma história e pode ser abstrato, pode ter sentido ou o seu sentido pode ser o esvaziamento, que não deixa de ser algo que se sente. Embora não tenha uma resposta objetiva e sim uma meia resposta flutuante, que você vê, mas não consegue agarrá-la, ou nenhuma resposta, que não deixa de ser resposta. Assim são os espetáculos de Álvaro Apocalypse: por vezes contam histórias lineares trazendo respostas, por outras histórias mais abstratas, provocando perguntas.

Uma das crises da arte contemporânea é a intermitente busca pelo sentido. Como se sentir fosse entender. Sentir é sentir! E entender é entender! Coisas diferentes: sentir passa pelos sentidos e resulta da sensação, e entender também passa pelos sentidos, mas resulta da compreensão, decifração, etc.

O processo de ler não se esgota na decodificação de palavras, mas na percepção do mundo que nos penetra. Os conceitos e caminhos da arte contemporânea escapam das nossas mãos. Na tentativa de controlá-la, perdemos o controle. Passada a claustrofobia e a tentativa do entendimento sobre arte contemporânea vem a "agorafobia" das respostas imprecisas.

As artes plásticas/visuais sempre estiveram de mãos dadas com o teatro de animação. Contudo, em alguns períodos, essa aproximação se dá de várias formas como: totens na pré-história, esculturas onde se acreditava que morava a divindade; na Antiguidade, egípcios cultuavam as esculturas dos deuses como se ali estivesse o deus e não como representação dele; no período de Moisés, bíblico, para explicar a criação do homem diz-se que ele foi modelado no barro e soprado vida; na Idade Média, a animação acontecia na estatuária dos santos. Com alguns saltos temporais chega-se ao período moderno e começo do contemporâneo, quando essas relações tramam-se noutros níveis, conforme explanado no primeiro capítulo.

O conceito comumente utilizado para refletir sobre a arte contemporânea é o de hibridismo. E como afirma Picon-Vallin (2006, p.81), "Se o híbrido é realmente o resultado de uma interação entre elementos diferentes para fazer acontecer uma nova realidade, uma nova língua, uma nova arte, a encenação é, dentro de sua autonomia, uma arte de hibridização". Assim, a expressão que corresponde à multiface da arte contemporânea é Híbrido.

Ser híbrido, misturado, contaminado, mestiço, polifônico, intertextual, imbricado, inter e multi facetado, lembra algumas palavras de pensadores e poetas, como Roland Barthes (2002, p. 8) quando diz: "Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz". Ou seja, texto é tessitura. Já na voz do poeta Lindolf Bell, "O ser humano não é ilha, mas partilha". Acrescento também a introdução desse trabalho que tinha como ponto de partida a ilha das hipóteses, estabelecendo entre ela uma ponte para atravessá-la. No entanto, na ilha das hipóteses, estão outras ilhas, outras provocações e vários desdobramentos. E ao mesmo tempo, o homem não é ilha,

mas partilha. É nesta perspectiva que a poética de Álvaro se arquiteta, construindo-se a partir da tessitura das linguagens.

Não existe linguagem unívoca sobre as cores, formas, movimentos, sons, elementos das artes visuais, cênicas, musicais, etc., e nem consenso, pois as composições artísticas se transformam socialmente. Seu sentido está equacionado de referências culturais, coabitado de outras relações complexas. A cor, o som, a forma e o movimento podem despertar sensações diversas em cada espectador. O fenômeno que esses elementos despertam em cada um é diferente. O objetivo e subjetivo deles dependem do espectador, que os recodificam e SENTEM diferentemente, pois eles são percebidos pela dimensão imaginária, ou seja, é individualmente que revelam seu sentido.

Entre o onírico e o real, o fio da arte ora manipula, ora é manipulado por Álvaro Apocalypse, pintando com o pincel seu caminho. Essa arte não se funda na dicotomia entre teatro e artes plásticas, mas na convivência com diversas linguagens, e nessa combinação, torna-se uma arte híbrida, polifônica e antropofágica.

Essa visão multifacetada era explicitada pelo artista quando dizia: “Eu mesmo não sei o que sou e não tenho certeza de nada. [...] Não sou nada e sou um punhado de coisas” (Apocalypse *apud* Santana, 1998). Álvaro, no teatro de animação, é um mestre em pintar com os olhos do espectador, criando formas e cores como quadros e esculturas que se movimentam, não só em *Giz* e *Cobra Norato*, mas em todos os seus espetáculos.

As reflexões efetuadas no percurso da pesquisa, as contribuições e os olhares lançados sobre a trajetória de Álvaro Apocalypse e sobre os espetáculos *Giz*, *Cobra Norato* e *Pinocchio* foram deixados no meio do caminho, não podendo ser vistas como conclusivas, mas como provocações para ampliar a reflexão sobre o hibridismo no teatro de animação contemporâneo. Mas certamente ainda há muito por fazer.

Giz e *Cobra Norato*, espetáculos ainda hoje apresentados pelo grupo, (re) atualizam seu sentido, ultrapassando o contexto histórico da época em que foram concebidos. Como diria o filósofo Wittgenstein (1980, p. 23), “Se alguém está apenas avançado em relação à sua época, ela irá um dia alcançá-lo”. Álvaro Apocalypse avançou no seu tempo, rompendo com as fórmulas, e hoje seu tempo vai alcançando-o e gerando outros tempos. Seus espetáculos, talvez, foram seus

sonhos, suas poesias, em quatro dimensões. Na tentativa de partilhar estes sonhos, ele os esculpia de manhã e os movimentava à noite.

> No teatro que nós fazemos, a ênfase é muito grande no visual, porque são outras formas de transmitir a emoção, de criticar, de sensibilizar as pessoas. [...] Nós partimos da imagem, que não se sabe de onde vem, e evoluímos combinando tudo - o texto, a música, o movimento. (Apocalypse *apud* Santana, 1998).

Os bonecos e atores em *Giz* foram subvertidos de suas funções, passando os manipuladores a serem formas e os bonecos elementos de um quadro vivo. As formas humanas e "bonecais" se orquestram para cumprir sua função plástica.

Em 2007, o espetáculo *Giz* foi remontado pelo Giramundo e dirigido por Beatriz Apocalypse, e para a concepção do figurino foi convidado o estilista Ronaldo Fraga, entendendo que o ator-manipulador é parte integrante direta do espetáculo, e como base para remontagem foram utilizados os desenhos de Álvaro - a dramaturgia. Os tentáculos dessa experiência fizeram com que o estilista usasse referências do espetáculo como mote para sua coleção de inverno 2009, revelando a reverberação da arte contemporânea. O resultado disso foi que *Giz*, bonecos, marionetistas e modelos subiram às passarelas do São Paulo Fashion Week 2009, comprovando os seus desdobramentos.

Cobra Norato contribuiu para provocar mudanças na forma de fazer teatro de bonecos no Brasil na década de 1970. No entanto, não se pode desconsiderar a importância deste espetáculo para o teatro de animação contemporâneo, pois ainda influencia procedimentos criativos em grupos contemporâneos espalhados pelo Brasil. Seu valor também é visível por dialogar com idéias do movimento modernista brasileiro, a antropofagia, no teatro de bonecos. A antropofagia como paródia da cultura que deglute o outro, triturando a tradição e reinterpretando-a. E neste sentido, ela se relaciona com o conceito de hibridismo.

No espetáculo *Pinocchio,* é visível a presença de Álvaro. Os trinta e três anos do diretor nas rédeas do grupo deixaram marcas profundas no modo de fazer e pensar essa arte, o que torna possível afirmar que Álvaro ainda está impregnado no Giramundo.

Em sua trajetória, um tópico especial é o espaço, que foi uma das primeiras rupturas do artista para a chegada no teatro de animação. As fronteiras da tela, e mesmo do bloco, foram derrubadas, na busca por uma "pintura", "escultura",

“desenho”, que ocupasse outros espaços, que pudesse, inclusive, correr, movimentar-se dentro dele e não apenas nos espaços delineados pela linguagem das artes plásticas/visuais.

No seu memorial, *Memórias recentes de um velho doido por desenho*, escrito em 1981, o artista depõe sobre a linguagem do desenho, dizendo: “o estudo do espaço, por sua importância, ocupava um tópico especial, onde todo esforço era pouco para se obter o entendimento de que, antes de ser um vazio inerte era, ao contrário, um fator expressivo de relevância. Começamos por admitir que o espaço age sobre a forma e esta sobre ele” (APOCALYPSE, 1981, p. 60).

O espaço foi uma trilha na poética de Álvaro, “Além do aprimoramento na concepção e construção dos bonecos, conseqüência do estágio na França, investimos um tempo considerável no estudo do espaço, conseguindo, por fim, romper a tradicional estrutura [...] criando um outro espaço, este, digamos, mais ‘mental’” (APOCALYPSE, 1981, p. 76). Isto demonstra que Álvaro também rompeu com a tenda, embora este espaço transcenda a percepção física. O conflito com o espaço o perseguiu no teatro de animação, demonstrando a relação entre as artes plásticas/visuais e o teatro de animação.

Quando se conta um pouco a história de um “Gepeto”, vamos rubricando a história do teatro de animação e de alguns Gepetos..., só aqui, além de Álvaro, Madu, Tereza, Marcos Malafaia e Beatriz Apocalypse, temos pontos intermitentes.

Entre o teatro de animação e as artes plásticas/visuais, existem pontos de contatos visíveis e invisíveis, bem como, pontos de divergência, que vem ao encontro de suas especificidades.

No decorrer da pesquisa surgiram muitas perguntas, talvez, influenciado pela leitura de Nestor Garcia Canclini e pela arte contemporânea. Mas minhas perguntas são apenas perguntas, não apenas minhas, mas sem necessidade de resposta, pois a resposta é individual. Não seria esta também uma característica da arte contemporânea?

Será que não é inerente ao teatro de animação faces múltiplas?

Perguntas medrosas? E afirmações corajosas?

O termo e conceito híbrido é o mais usado e o mais dúctil, pois dá conta de perceber mescla, mistura e dizer que gera uma nova forma, mas não diz que forma é essa, pois as características ora oscilam, ora se sobrepõem e ora se subvertem

entre si. Antropofagia, hibridismo e polifonia são conceitos ambíguos e mutáveis como o pensamento contemporâneo.

Se Gordon Craig estivesse vivendo o avanço tecnológico, talvez relacionasse o corpo do ator a corpos robóticos, “ciborgues”, em vez de relacioná-lo à marionete. Álvaro, se estivesse também assistindo o barateamento dos avanços tecnológicos, talvez estivesse fazendo o que hoje o Giramundo faz, usando meios como o vídeo, cinema de animação e linguagens afins, ou seja, imbricando linguagens e gerando novas formas.

Numa noite fantástica, sonhando acordado, Álvaro resolveu tirar seus quadros da inércia, da parede fria. E assim fez sua mala e foi para o teatro de animação. E descobriu que o teatro de animação GIRA-MUNDOS.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **História da arte no século XX: idéias e movimentos.** São Paulo: Anembi/Morumbi, 2004.

AMARAL, Ana M. **Teatro de Formas Animadas**. 3ª ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. Linguagem Contemporânea. *In:* **Continente Sul Sur**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

_____.**O Ator e Seus Duplos - Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Editora Senac e EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ANDRADE, Farnese. A grande alegria. *in:* COSAC, Charles (org). **Farnese (objetos).** 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

APOCALYPSE, Álvaro B. **Álvaro Apocalypse: Depoimentos**, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2001.

_____. **Dramaturgia para a Nova Forma de Marionete**. Belo Horizonte: Giramundo, 2000.

_____. **Depoimentos do Álvaro.** Disponível em <<http://www.giramundo.org.>> Acesso: vários, abril/ maio de 2009.

_____. Memorial - **Memórias recentes de um velho doido por desenho**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 1981.

_____. Oficina de teatro de bonecos - um método como outros. In: **Revista Mamulengo**. N 10, 1981.

BAIXAS, Joan. Trabajo teatral es asunto vuestro! *In*: **Puck - El títere y las otras artes - Las marionetas y las artes plasticas.** n. 2. Charleville-Mézières. Éditions Institut International de la marionette, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002b.

_____. **Questões da literatura e estéticas** (A Teoria do Romance). 3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993.

BARROSO, Fabiano. **Álvaro Apocalypse - Obra e Eternidade**. Belo Horizonte: Arquivo Apocalypse, 2008.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura.** São Paulo: Ática, 1997.

BELTRAME, Valmor N. **Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos.** 2001. (tese de doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: hibridismo, miscigenação e heterogeneidade. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 3, v. 4. p.9 -11, 2007.

BENTO, Antônio. **Portinari.** Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 2003.

BERND, Zilá. **Híbrido.** Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hibrido.htm>>. Acesso em 8 Maio 2009.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo.** São Paulo: Brasiliana, 1966.

BRAGA, Humberto. Aspecto da história recente do teatro de animação no Brasil. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 3, v. 4. p. 245-274, 2007.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam - a leitura da imagem e o ensino da arte.** São Paulo: Cortez, 2002.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAVALCANTI, Emiliano Di. **Di Cavalcanti**: 50 anos de pintura 1922-1971: São Paulo: A.B. Landau, 1971.

CD-Rom: **Giramundo Teatro de Bonecos** - Direção: Jefferson A. Vieira, Belo Horizonte: C/arte, 2001.

COLLODI, Carlo. **Le Avventure di Pinocchio**. Firenze: Giunti, 1999.

COSTA, Felisberto Sabino**, A poética do ser e não ser - Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação**. 2000. 264 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Dicionário Aurélio. 7ª ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2009.

Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERULI, Brunella. O Ator Desencarnado. Marionete e Vanguardas. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 4, v. 5. p. 13-25, 2008.

GABRIELI, Osvaldo. Uma dramaturgia sem palavras. In: **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e práticas.** 2008. UDESC.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens Inventadas - Palavra Imagem Objeto: Formas de Contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GIRAMUNDO. Disponível em <<http://www.giramundo.org.>> Acesso: vários, abril/ novembro de 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JURKOWSKI, Henryk. **Metamorphoses - La Marionnette au XX Siécle**. Trad.: Eliane Lisboa. Charleville-Mézières-França: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. Lisboa - Portugal: Edições 70, Ltd.1987.

_____. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOBATO, Monteiro. **A reforma da natureza**. São Paulo: Globo, 2008.

LOPES, Antônio. **Polifonia.** Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/polifonia.htm>>. Acesso em 8 Maio 2009.

LOPES RAMOS, Francisco R. **A Danação do Objeto**: O museu no ensino de história. Chapecó/SC: Argos, 2004.

MADU (Maria do Carmo Vivacqua Martins). **Entrevista concedida a Fábio Henrique Nunes Medeiros.** Lagoa Santa/MG, 31 de out. de 2008. Entrevista.

MALAFAIA, Marcos. **Entrevista concedida a Fábio Henrique Nunes Medeiros.** Belo Horizonte, 29 de out. de 2008. Entrevista.

_____. Giramundo: memórias de um teatro de bonecos. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 2, v. 2. p. 181-200, 2006.

MALETTA, Ernani C. **A Formação do Ator Para Uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas**. 2005. 367 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MELO, Janaina. Cronologia. In **Álvaro Apocalypse: Depoimentos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara A. Khoury. *In:* **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 5ª ed. Rio de janeiro: Christiano editorial ltda e Editora Universidade de Brasília, 1989.

PICON-VALLIN, Beátrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda:** Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Letra e imagem, 2006.

RAMOS, Luiz F. Território e Fronteiras da Teatralidade Contemporânea. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 4, v. 5. p. 39-50, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **Felicidade, amor e amizade:** sabedoria na obra de Antoine Saint-Exupéry. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

SAMPAIO, Márcio. Giz - Teatro branco ou antiteatro? *In*: CD-Rom: **Giramundo Teatro de Bonecos** - Belo Horizonte: C/arte, 2001.

SANCHEZ, José A. M**. Dramaturgias de la Imagen**. 3ª ed. Cuenca: Ediciones de la Univesidad de Castilla-la Mancha. 2002.

SANTANA, José Carlos - O Estado de São Paulo, <<http://www.teatrobrasileiro.com.br/entrevistas/alvaroapocalypse1.htm.>> Acesso 13 de dezembro de 2008 - 22h44.

SANTOS, Fernando A.G. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. *In*: **Móin Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul/SC, n. 3, v. 3. p. 19-35, 2007.

_____. **Mamulengo: Um Povo em Forma de Boneco**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE,1979.

SENAC - **Elementos da Cor**. Rio de Janeiro: Senac. Nacional, 1999.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada - Da Pré-história ao Pós- moderno**. 13º ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TIBURSKI, João Carlos. Álvaro Apocalypse: a coragem criativa. *In:* **Continente SUL SUR** - Revista do Instituto Estadual do Livro: *A Magia dos Bonecos.* Porto Alegre/RS, n. 5, ano II, p. 109-113, outubro de 1997. (Esta entrevista foi realizada

durante o III Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela, no mês de junho de 1990).

TRINDADE, Weracy. **Entrevista concedida a Fábio Henrique Nunes Medeiros.** Belo Horizonte, 28 de out. de 2008. Entrevista.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Cultura e valor.** Lisboa: Edições 70, 1980.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=74. Acesso 09 de setembro de 2009 - 16h47.

http://www.tabolarassa.com/espanol/es.htm. Acesso 22 de outubro de 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE 01 - Cronologia artística

APÊNDICE 02 - Entrevista com Weracy Trindade, realizada no dia 28 de outubro de 2008 em Belo Horizonte - MG

APÊNDICE 03 - Entrevista com Marcos Malafaia, realizada no dia 29 de outubro de 2008 em Belo Horizonte - MG

APÊNDICE 04 - Entrevista com Madu, com participação de Adriana Apocalypse, realizada no dia 31 de outubro de 2008 em Lagoa Santa - MG

APÊNDICE 01

Cronologia artística[58]

1955 - Depois de desenhar muito em casa e na escola, Álvaro Apocalypse se inscreve no X Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte e obtém menção honrosa em desenho; Entra para a Escola Guignard.
1957 - A partir deste ano, depois de participar de salões e receber prêmios, inicia trabalho como ilustrador na imprensa mineira; Publica artigos sobre arte e participa de mostras.
1959 - É convidado a dar aulas de modelo vivo na recém-criada Escola de Belas Artes da Faculdade de Arquitetura. Foi professor universitário antes mesmo de se formar, atividade que manteria por toda a vida.
1960 - É premiado no Festival de Artes Plásticas de Uberaba, MG;
1962 - É um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação Mineira de Artistas Plásticos (AMAP); Ganha prêmios e participa de mostras e salões em vários estados brasileiros, entre eles: Salão de Arte Moderna de Pernambuco, Recife.
1963 - Integra a mostra Brazilian Contemporary Artists na Embaixada do Brasil;
1965 - Realiza sua primeira exposição individual; desenvolve pesquisas sobre cultura popular, passando a trabalhar com temática surrealista e com crítica social em seus trabalhos.
1966 - Integra a mostra Brazilian Artists from the State of Minas Gerais, Galeria do Brazilian American Cultural Institute, Washington, EUA;
1967 - Participa da implantação do Festival de Inverno em Ouro Preto; é premiado na Bienal Nacional da Bahia, Salvador (1966), IX BISP;
1968 - Publica o álbum de gravuras Minas, a terra, o homem.
1969 - Produz seu primeiro mural de grandes proporções; recebe o Prêmio do Salão da Aliança Francesa, que o leva a Paris para estudos de arte; Integra a mostra Tres Aspectos del Dibujo Brasileño Contemporaneo, itinerante por países da América Latina e Desenhistas de Minas, Galeria ICBEU, RJ;
1970 - Retorna ao Brasil e cria, com Terezinha Veloso e Madu, o grupo Giramundo.
1971 - Primeira encenação do Giramundo: *A bela adormecida*; Integra a mostra Collection Brésil, Cité Internationale, em Paris;
1972 - Montagem de *Aventuras do Reino Negro*, que é apresentada na França, Argentina e Uruguai. Participação no *I Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes* de Charleville-Mézières, França;
1973 - Saci-pererê é a segunda montagem, apresentado no *IV Encuentro Nacional de Tiriteros*, Neuquén, Argentina e Montevideo, Uruguai; Integra a mostra Coleção Gilberto Chateubriand, Galeria ICBEU, RJ;
1975 - Montagem de *Um Baú de Fundo Fundo,* apresentado no *Internacional Festival of Bulgarian Puppet Play*, em Varna, Bulgária;
1976 - Montagem de *El Retablo de Maese Pedro*;
1979 - Estréia de *Cobra Norato*, um dos espetáculos mais premiados e admirados do grupo. Prêmios: Troféu Mambembe / Rio de Janeiro, Fundacen, (“Cobra Norato”); Grande Prêmio da Crítica / APCA - Assoc. Paulista; de Críticos de Arte de SP (“Cobra Norato”); Prêmio Molière; Air France - Rio de Janeiro (“Cobra Norato”);

[58] Devido à vasta atuação do artista, foram destacadas nesta cronolgia apenas algumas atividade e não todas elas.

Apresenta no *V Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes,* Charleville-Mézières, Reims e Sedan, todos na França;
1980 - Cobra Norato é apresentado no *XIII Festival Mundial de Teatro de Bonecos,* em Washington, EUA;
1983 - Estréia de *As Relações Naturais*. Ganha os prêmios Troféu João Ceschiatti e Melhores Espetáculos do Ano / Revista Veja, por este espetáculo;
1984 - Estréia de *Auto das Pastotrinhas*, recebendo os prêmios Melhores Espetáculos do Ano e Jornal Estado de Minas; exposição: Museu Mineiro - Belo Horizonte - MG;
1985 - Prêmio: Associação Sul Mineira - Belo Horizonte - MG; Apresentação do *Auto das Pastorinhas* em Bologna e San Leonardo, Itália e em Lugano, Suíça. Montagem do *Circo teatro maravilha*;
1986 - Montagem de *O guarani*; Apresentação deste espetáculo na *Muestra Bienal de Títeres* em Maracaibo, Venezuela e *O Dragão na Neblina* (co-participação com o grupo La Baracca), em Bolonha, Itália; Apresentação de Cobra Norato (Cia. Muganga, direção e bonecos de Álvaro Apocalypse) em Amsterdã, Holanda.
1987 - Prêmio "A Dança dos Bonecos", no Festival de Cinema de Brasília; Exposição: *Retrospectiva Giramundo* no SESC/Pompéia - São Paulo - SP; Realiza exposição de pinturas juntamente com Terezinha Veloso, no Museu de Stuttgart, Alemanha;
1988 - Montagem de *Giz*; Apresentações de *Giz* no *VIII Festival Mondial de Charleville-Mézières,* França e Festival Internacional Cervantino, México; apresentação do *O Guarani* no *Festival Internacional Cervantino* Guanajuato, México; Exposição: *Retrospectiva Giramundo* no Teatro Municipal de Poços de Caldas, MG; Realiza exposição de pinturas, juntamente com Terezinha Veloso, em Charleville-Mézières, França;
1990 - Montagem do espetáculo *O Diário de um tímido forasteiro*, no 17° Festival de Inverno da UFMG, em Ouro Preto, Minas Gerais;
1990 - Atua como professor no Ateliê de Tecnologia do Instituto Internacional de Marionetes de Charville-Mèziéres, França. Prêmio: Medalha de Honra da Inconfidência; montagem do espetáculo *O Diário*;
1991 - Montagem da ópera *A flauta mágica*, de Mozart, com marionetes de até dois metros de altura; apresentação de *Le Journal* no *I Festival Internacional Musique en Mouvemen*t - Charleville-Mézières, França;
1992 - Montagem de *Tiradentes* e *Le Journal*; Exposição: *Retrospectiva Giramundo* no Memória Viva - Palácio das Artes - Belo Horizonte, MG;
1993 - Montagem de *Pedro e o Lobo*, do conto sinfônico de Prokofiev e Cortejo Brasileiro;
1994 - Montagem do espetáculo adulto *Antologia Mamaluca*;
1995 - Montagem do espetáculo *Ubu Rei*;
1996 - Montagem do espetáculo *Carnaval dos Animais* e remontagem de *O Guarani;*
1997 - Montagem de *Diário de um Louco* e remontagem de *O Diário*; Exposição: *Giramundo Teatro, Sonho e Poesia* no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro;
1998 - Montagem de *A Redenção pelo Sonho*; Exposição Desenhos para teatro de Álvaro Apocalypse; Exposição: *Gira Expo 98* no Palácio das Artes - Belo Horizonte, MG e Mostra Comunidade Solidária do SESC Vila Mariana, São Paulo/SP; Recebe o Prêmio Multi Cultural Estadão pelo trabalho no Giramundo Teatro de Bonecos.
1999 - Montagem do espetáculo *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, baseado na fábula de Jorge Amado; Prêmio Multicultural Estadão, Jornal O Estado de São

Paulo; Exposição *Giramundo Exposição* na Usicultura, em Ipatinga, MG; Cria duas marionetes para o filme *Castelo Ra-Tim-Bum*, de Cao Hambúrguer;
2000 - Montagem de *Gira Gerais*; Medalha Comemorativa dos 500 anos Assembléia Legislativa de Minas Gerais; Exposição *Giramundo Exposição* no Circuito Telemig Celular de Cultura, Belo Horizonte, MG e Bonecos Giramundo ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas, BH, MG; Inauguração do teatro Giramundo; Apresentação dos espetáculos *Pedro e o Lobo* e *Cobra Norato* (*Ross International Festival)* em Ross on Wye, Inglaterra e *Festival Brasil 500 anos* em Londres, Inglaterra;
2001 - Estréia do espetáculo *Os Orixás*; Montagem de *Miniteatro Ecológico*; Inauguração do Museu Giramundo, para abrigar e expor ao público seu acervo de mais de 850 bonecos; Exposição *Giramundo Exposição do Acervo* Palácio das Artes, em Vespasiano, MG, CIC Centro das Indústrias, Contagem, MG;
2002 - *Miniteatro Ecológico - O Aprendiz Natural*; Exposição: *Giramundo Bonecos de Minas* na Câmara dos Deputados de Brasília/DF e Exposição do Acervo no Banco Central, em Brasília, DF;
2003 - Montagem do *Miniteatro Ecológico - Mata Atlântica e Cerrado*; Montagem de *Pinocchio*; Exposição e retrospectiva de trabalhos em *Mundo Giramundo*, no Sesc Santo André, SP; Falece aos 66 anos, em Belo Horizonte; participação na *X Mostra Internacional de Cenografia e Arquitetura* Cênica, em Praga, República Tcheca;
2004 - Montagem do Miniteatro Ecológico - Jardim Botânico e Amazônia; Participação no *XIII Festival Mondial des Theatres de Marionnettes,* em Charleville Mézières, França;
2005 - Prêmio Usiminas Sinparc *Miniteatro Ecológico* (Melhor Direção Espetáculo Infantil); apresentação dos espetáculos *Pinocchio* e *Cobra Norato* em Charleville Mézières e Le Havre, França - *Ano do Brasil na França; Exposição: Marionnettes du Brésil* no *Musée de l'Ardenne*, Charleville-Mézières, França;
2006 - Criação da instituição "Arquivo Apocalypse", dirigida por suas herdeiras, catalogando e restaurando o acervo de suas obras, para poderem ser expostas ao público em um futuro museu; "Medalha da Inconfidência", comenda concedida pela Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais; Prêmio Usiminas Sinparc por *Pinocchio*: Melhor Criação de Luz, Melhor Cenário e Melhor Trilha Original;
2006 - São publicados no jornal O Tempo trechos de suas agendas, durante oito domingos consecutivos;
2006 - Montagem do *Miniteatro Ecológico - Caatinga*; Publicação do site "Arquivo Apocalypse"; Exposição: *Giramundo* Pátio Savassi, Belo Horizonte, MG;
2007 - Montagem de *Vinte Mil Léguas Submarinas*;
2008 - Prêmio Comenda Especial concedida pelo Governo Federal: "Ordem do Mérito Cultural".

APÊNDICE 02

Entrevista com Weracy Trindade, realizada no dia 28 de outubro de 2008 em Belo Horizonte - MG

Fábio - Bom, eu queria saber um pouco como foi o processo de levantamento do espetáculo *Giz,* porque ele perde um pouco os moldes que até então o Álvaro adotava. No *Giz*, ele rompe com aquela forma mais tradicional de montagem, em que se lê um texto e vai concebendo as formas mediante essa leitura. Não há uma narrativa linear, mas uma narrativa fragmentada. Existe a narrativa ali presente, mesmo que seja de imagens e fragmentos, e vai numa contramão do processo de montagem. Isso é legítimo? Como você pode explicar um pouco como foi o processo de montagem de *Giz*?

Weracy - Bem, tecnicamente, ou seja, na construção dos bonecos, Álvaro praticamente não fez para os construtores o que ele sempre fazia, que era fazer os desenhos com todas as dimensões do boneco. Então ele foi rabiscando essa montagem técnica dos bonecos. E a gente estava fazendo uma experiência nova que era trabalhar com espuma. Os bonecos foram todos construídos em espuma e revestidos de tecido que é a pele branca e depois viria o figurino. Então, nós tínhamos na verdade uma estrutura de madeira mínima e ali a gente começava a trabalhar na construção dos bonecos. Foi um processo bastante difícil para nós porque a construção da pele e da parte plástica do boneco é muito difícil e complicada de fazer em espuma, pra dar todas as formas e etc. Então foi uma criação quase instintiva. Cada um ia criando através dos desenhos dele, da forma que ele queria. E foi assim, uma loucura. Além disso, pelo tamanho dos bonecos, o processo como a gente iria manipulá-los era com o manipulador à vista. Estes bonecos foram os primeiros do Giramundo em tamanhos absurdamente grandes. E a manipulação é feita com os bonecos pendurados num cabide, e a gente tinha de procurar dar vida a esses bonecos de uma forma bem pequena, com poucos momentos de criação pra manipulação deles. Mas, eu acho que chegou num ponto que ele pretendia que nós não fôssemos os manipuladores dos bonecos. Os bonecos é que eram exatamente manipulados, e eles nos manipulavam, na verdade. E a concepção deu muito certo, saiu exatamente como ele queria que fosse.

Fábio - Os desenhos estavam prontos na cabeça dele? Ele trouxe todos os desenhos, ou vocês tiveram a possibilidade de construir essas formas também?

Weracy - Não, nós fomos construindo as formas, principalmente bonecos como o político, que era o figurão. Ele foi todo montado naquele momento, no exato momento da construção. Tinha uns dois, três construindo o boneco, e especificamente, o Roberto, um rapaz que trabalhava com a gente, foi montando e Álvaro chegava e olhava, e dizia “é isso mesmo, vamos em frente.” Nós não tínhamos basicamente um projeto desenhado exatamente como deveria ser. E nessa remontagem, a de 2008, o que aconteceu? Os bonecos já estavam bem detonados, deteriorados, porque a espuma não suporta uma longevidade. Ela vai se deteriorando, vai amassando, perde a forma. Então, na construção de 2008, eu participei pra dar uma força aos jovens lá na oficina, e para que eles entendessem o processo, tivemos que praticamente desmontar todos os bonecos. Quase todos eles foram desmontados, ainda não foram nem remontados novamente porque a

demanda do Giramundo este final de ano está muito violenta. Nós vamos torcer pra remontar esses bonecos antigos. Mas foram todos praticamente desmanchados pra ver exatamente a estrutura da parte de madeira, como foi feita, e obviamente seguir os poucos desenhos que tínhamos. Evidentemente alguns, como o figurão, tinham fotos, e através delas a gente conseguiu fazer essa remontagem de uma forma bem exata, bem transparente, bem exatamente como Álvaro propôs na época.

Fábio - E a personalidade desses bonecos surgia na hora da manipulação, ou existia alguma indicação nos desenhos de como ela deveria ser? Pois é muito subjetiva a imagem, mas quando o texto está lá escrito fica mais explícito porque tem mais elementos pra interpretação, e pra concepção da manipulação. Você como foi uma pessoa fundamental nesse processo de manipulação no Giz, como que via isso?

Weracy - Olha, não foi muito complicado porque, durante toda a nossa oficina, Álvaro conversava muito. Ele ia explicando, ia falando sobre o que ele queria dizer naquela cena, porque são cenas distintas. No *Giz* são cenas distintas. Então, no princípio, a gente achou um pouco difícil. Depois a gente tirava de letra. A gente ria muito, e gostávamos de estar fazendo, por exemplo, a família. É uma família que cresce e passa pra segunda geração, depois passa pra terceira geração, então aquilo ia trazendo pra gente uma imagem super gostosa de manipular, como se a gente estivesse vivendo aquela família ali do *Giz*. Aquilo era interessante porque a gente sentia que a família tem aquele processo da criança que cresce, passa pela adolescência, depois se casa, tem um filhinho, aí o avô e a avó, os pais já são avós, o pai já é avô, a mãe é já avó, aí a avó já sai na terceira cena porque ali ela já não existe mais, já morreu. Então aquele processo de família que a gente já sente isso dentro da gente no nosso mundo. Então não foi muito difícil. E as outras cenas, a gente ia fazendo, ia mostrando pra ele se era aquilo mesmo, porque não tinha um texto definido. Eram só ruídos ou alguma palavra ou outra solta que a gente entendia. Mas não foi tão complicado assim. O *Giz*, na verdade foi uma brincadeira gostosa de se fazer.

Fábio - O Álvaro diz em seus depoimentos que teve uma infância sonhada, pois ele era do campo. Então ele podia brincar, e gostava muito de histórias. Na verdade, então, ele era um contador de histórias?

Weracy - Um contador de histórias. A paixão dele pelo boneco era exatamente porque a mãe dele era professora. Naquela época, já era um artista. A dona Tereza levava para os alunos dela a brincadeira com o boneco. Então ele viveu uma infância dentro daquilo que ele se propôs a ser no futuro, uma infância gloriosa. Ele começou a buscar naquele momento da infância o gosto pelo boneco, pelo teatro, pela representação, pela forma, pela estética. Então ele já nasceu com instinto de bonequeiro. Ele nasceu com isso muito forte. Brincante.

Fábio - Nesses processos de montagem como que era distribuído o tempo na construção e manipulação dos bonecos? Existia alguma equivalência? Qual foi esse tempo dedicado para construção e depois para manipulação até ir para a cena?

Weracy - Olha, dentro de um festival de inverno, a loucura é ter que fazer tudo em um mês. Porque o Giramundo, sempre em todos os festivais, era o grupo que se

apresentava no final, ou seja, era a atração principal. A última apresentação do festival era um espetáculo do Giramundo. Então imagina, em um mês, o que a gente teria que fazer: toda a montagem do espetáculo tinha que sair mais ou menos pronta. Depois nós fomos apresentar na França, após o festival, no festival internacional em Cherleville. Então, aí a gente teve um tempo para mexer nos bonecos novamente, acrescentar algumas coisas. Eu sempre brincava muito com o Álvaro que ele sonhava de noite e de manhã ele tinha outras idéias. E aí ele vinha: "vamos fazer mais isso, vamos criar, acrescentar mais esse boneco, vamos acrescentar mais isso ao cenário, mais isso, mais aquilo". Então eu falava pra ele: "Não sonha mais não, porque não vai dar tempo. Deixa o sonho pro outro espetáculo." A gente sempre brincava com ele a respeito disso. Mas entre a montagem e a manipulação, é um mês. É loucura. Evidentemente, que nunca na estréia de uma finalização de uma construção apertada dessas dentro de um festival de inverno, a gente apresenta da maneira como gostaria que fosse. Mas sempre fomos muito reconhecidos mesmo com todos os erros. Todo mundo percebia que era uma coisa impossível de acontecer, que seria um milagre. Sempre brinquei muito que o Giramundo era, e continua sendo uma fábrica. Uma fábrica de fazer loucos. Eu sempre falo isso, porque tudo a gente tem que fazer na loucura. Depois vamos consertando todos os erros e terminando o espetáculo. Mas para que o espetáculo fique bem elaborado precisa de um tempo pra isso.

Fábio - Vocês têm um repertório muito grande de espetáculos. E, geralmente, os grupos, não só de teatro de bonecos, mas de teatro com atores, quando estréiam um espetáculo, tem alguns comprometimentos, porque o espetáculo vai amadurecendo com o público. Você sente que esse grande repertório de espetáculos compromete um pouco o amadurecimento dos espetáculos ou não? Você acha que existe uma estética Giramundo que transcende essa questão, que é uma característica mais plástica? O que você acha?

Weracy - Do amadurecimento do espetáculo?

Fábio - Sim, o amadurecimento com as apresentações.

Weracy- Não, é claro que quanto mais você faz o espetáculo de teatro de bonecos, mais você amadurece, mais você conhece o boneco, mais o boneco fica macio, mais seu braço acostuma com o peso. O seu corpo se integra mais ao boneco, e é com o tempo que amadurece. Mas nós já tivemos, evidentemente, críticas de espetáculos que não foram tão boas assim. Mas depois amadurece. Nós não temos um espetáculo que ficou verde, cru. Não ficou. Não temos, não. Todos os espetáculos foram assim. Muito interessante que, quando na montagem do *Diário de um Louco*, do Gogol, nós fomos para o Rio de Janeiro ficar três meses em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil. E lá estava o Diogo Vilella entrando com *O Diário de um Louco*. Diogo Vilella, o global, por sinal um excelente ator. Era um monólogo, e ele então foi nos ver no teatro antes da estréia dele, que seria na mesma semana. Ao chegar lá, ele chorou muito, e disse: "Agora eu entendo o meu personagem." Então foi um negócio muito gratificante pra nós. Estávamos praticamente estreando no Rio de Janeiro. O espetáculo era novo. A interação do ator com o teatro de marionetes nos traz esse tipo de depoimento, e nos deixa bem orgulhosos, de podermos estar mostrando o espetáculo através do boneco. E ele recebe uma vida.

Ele consegue se humanizar ao ponto de a gente ouvir um depoimento tão importante assim de um ator tão conhecido.

Fábio - Você lembra o primeiro momento em que Álvaro explicou pra vocês como seria a idéia de *Giz*? Quando *Giz* ainda era uma idéia, ele disse assim: a idéia de *Giz* é que vai ser um espetáculo que...? Você lembra disso? A primeira reunião, o primeiro momento em que ele falou sobre *Giz*? Como foi esse primeiro momento em que ele chegou pra vocês e disse: “Vamos montar *Giz* que vai ser...”? Como foi isso?

Weracy - ...que vão ser quadros, em que nós vamos falar da família, do nosso cotidiano, do amor entre os feios, de uma autoridade ensinando uma criança, o procedimento. A cena do diabo com o diabão ensinando a ele que ele deve falar palavrão, deve ser perverso, que ele deve ser agressivo. E foi isso que ele passou pra nós, e o figurão, em que vamos falar sobre política. Um político que promete, que tem os puxa-sacos que batem palma, e que tem as pessoas que falam com ele. Então a gente ficou assim. Todo mundo assim: o que vai acontecer nessa cena? O que vai ser isso? Até que surge um boneco que é uma cabeça enorme, ou seja, um busto do boneco, que era o político, e aí nós começamos a brincar com aquilo. A gente tinha uma relação muito íntima com o Álvaro, pois dentro da oficina, ele ia conversando o tempo inteiro. Ele passava em todas as mesas, olhava a construção, pegava na faca, pegava no isopor, mostrava o que ele queria naquele momento ali, um pedacinho de madeira que ia se tornar uma perna, que ia se tornar um braço. E então ali ele saía e ia pra sala dele e continuava a fazer os projetos. Voltava, conversava. Ele ficava andando o tempo inteiro. Então a gente já tinha assim muita informação, mas não sabíamos exatamente o que ia virar o *Giz*. E deu no que deu. Foi um espetáculo maravilhoso, com o qual trabalhamos muito tempo. Participamos de um mambembão, viajamos com ele para o exterior. É um espetáculo que arrebentou.

Fábio - E é uma referência no país e no exterior também. E foi muito difícil isso, por terem que esquecer um pouco a história linear com começo, meio e fim? Foi muito difícil essa montagem? O nosso pensamento é estruturado em começo, meio e fim. Então, foi difícil pensar um espetáculo que é em fragmentos, em quadros? Foi difícil entender a concepção dele, ou por causa da intervenção constante foi se esclarecendo essa concepção?

Weracy - É, a oficina dentro do festival de inverno é muito bacana porque tem as pessoas que a visitam, tem as pessoas que vão trabalhar com luz, o músico está sempre presente. Ele está no meio de nós, ele não está dentro de um estúdio. Ele vai pra lá, ele olha, ele palpita, ele vê os bonecos, ele pede: “abre a boca, deixa eu ver como vai ser esse movimento”. Então esse momento de criação passa tão rápido dentro do festival, que quando a gente vê, já estamos imbuídos dentro do espetáculo. Tem até a idéia dele. Evidentemente que pra chegar na cabeça dele, a gente levava um pouco de tempo, porque o Álvaro era um supra-sumo. Mas era muito fácil de entender o que ele queria, porque ele tinha uma intimidade muito grande conosco. A gente ia pegando mesmo naquelas conversas. Mas foi loucura. Tinha momentos que a gente pegava o boneco e falava: “ah, e agora o que eu faço com ele?” Porque uma modelagem com espuma é muito difícil de se fazer pra dar a forma que ele queria que fosse. E se não desse certo, fazia outro. A sereia, por

exemplo, nós fizemos a primeira e ele falou: “não, essa sereia não vai dar certo, nós vamos ter que construir outra”. Aí fizemos a outra sereia, em tamanho maior, e aí pronto, ele ficou feliz. Então, é quebrando a cabeça, é chorando, e trabalhando. Chorando e trabalhando, porque o espetáculo tem que sair. Tinha que sair, como sempre foi. Mas assim, por ser o *Giz* momentos diferentes um do outro, não foi tão difícil assim, porque ele não é linear. Talvez o *Cobra Norato*, é bem difícil de manipular. A manipulação é mais complicada, é mais difícil, a luz é complicada. Agora o *Giz* não. No *Giz*, nós tínhamos liberdade. Nós estávamos atrás dos bonecos, e podíamos brincar atrás deles, e andar com eles no palco, juntamente com eles. Então eu acho que foi uma das produções mais complicadas no sentido de construção, por causa do material que estávamos experimentando, pois o Giramundo sempre trabalhou fazendo experiências com materiais. Sempre experimentando, sempre procurando novos materiais e etc. Mas quando o espetáculo era gostoso de se construir, a gente não sentia a hora passar e saíamos da oficina eram duas horas da manhã e às oito horas estávamos de volta. A oficina ia até duas horas da madrugada e oito horas da manhã estava todo mundo tomando café e subindo pra oficina. Subindo, porque o hotel era embaixo, e a nossa oficina era do lado, na cidade de Poços de Calda.

Fábio - A idéia sempre foi o branco? O branco foi surgindo dentro do processo de construção, ou desde o começo ele ia usar o branco e a idéia era que não tivesse outra cor? A idéia desse branco era usar o boneco como suporte pra luz? A luz ia interferir depois na cor do boneco? Esse branco era pra catalisar a cor da luz? Ou esse branco tinha outro sentido? Ficou claro isso nesse processo para você?

Weracy - Já foi definido por ele que os bonecos seriam todos brancos. Pele branca, tudo branco. Era como se fosse um objeto esquecido no tempo, coberto com um pano, e quando puxa, aquela poeira sai e o branco está ali. E o preto? O linóleo preto no chão era pra dar o contraste do branco no preto. E quando ele pediu sugestões sobre o nome do espetáculo, nós todos da oficina, que éramos os participantes do Giramundo na época, começamos cada um a dar um nome para o espetáculo de uma forma. E de repente, um de nós gritou: “E por que não Giz?” Branco no preto. Ele falou: “Pronto. Você conseguiu o nome que eu queria. Giz é o nome do espetáculo”. E não surgiu nem por ele. Surgiu de um rapaz que trabalhava com a gente, chamado Roberto. Eu me lembro muito bem dele sentado lá no chão, construindo o figurão, e ele só olhou pra cima e disse pro Álvaro: “Giz. O branco não vai estar em cima do preto? Então giz.” E aí o nome pegou e o espetáculo ficou com o nome Giz.

Fábio – Corrija-me se eu estiver errado, mas primeiro vieram os desenhos, e depois vieram as formas construídas em cima deles, as histórias que vocês ouviam dele, a construção dos personagens, a música, ou essas coisas aconteciam concomitantemente?

Weracy - Não, quando o Álvaro pensou no texto, ele não queria que fosse um texto de palavras claras. Ele queria sempre que tudo acontecesse com a música, e as palavras dos personagens sairiam sobre ruídos. Então, ele chamou o compositor, que é o Eduardo Álvares, que já estava lá no Festival de Inverno dando cursos de música, e passou pra ele mais ou menos o que ele queria. Então, foi um casamento feliz entre o Eduardo Álvares e o Álvaro Apocalypse, pra fazer a parte musical e as

palavras que eram confundidas. As palavras não eram entendíveis. Elas eram ruídos.

Fabio - Como onomatopéias e gramelô...

Weracy - É, aquela fala meio rouca...

Fábio - Propositalmente.

Weracy - Propositalmente.

Fábio - Para não ser entendida.

Weracy - Para não ser entendida. E foi um espetáculo muito bem unido, inclusive pelas crianças. Foi muita surpresa pra gente na época do *Giz*, porque às vezes as crianças entendiam, elas faziam uma leitura do espetáculo melhor que os adultos.

Fábio - E ele queria fazer para crianças? Tinha essa idéia?

Weracy - Não.

Fábio - Nem para adultos? Era um espetáculo para a família?

Weracy - É, para família. Era um espetáculo geral, para ser visto por todos, porque, na verdade, é um espetáculo até engraçado. Ele é jocoso, e fazíamos com muita alegria, e morríamos de rir de como a gente conseguia ouvir aqueles ruídos e manipular o boneco dentro daquela música, e daqueles ruídos, e fazer com que o público entendesse o que o boneco queria dizer.

Fábio - Então a última coisa foi a música, mesmo que tivesse essa ida dele lá, mas a música vai ganhar corpo...

Weracy - Com o espetáculo já em andamento, já encaminhado.

Fábio - Até porque fica difícil você criar uma composição musical tendo poucos elementos, ainda.

Weracy - Exatamente.

Fábio - O Festival parece, na história do Giramundo, uma espécie de embrião também. Muitas idéias surgiram durante o Festival de Inverno, até porque o Álvaro foi uma das pessoas que o idealizou. Nesse Festival, tinha um desejo de que as artes mantivessem o diálogo entre elas. A música, as artes plásticas e o teatro. E essa concepção ideológica do Festival foi proposta na organização para o Álvaro ou o Álvaro que idealizou isso e ofereceu ao Festival como uma idéia? É uma forma muito visível na identidade do Giramundo que as artes plásticas são muito presentes, o teatro é muito presente e a música vem de forma arrematadora nos espetáculos, pelo menos nos que eu vi, nos que eu tenho conhecimento. Isso é percebido entre vocês também, que esse embrião do Festival, lá no começo, pode contaminar e interferir na estética do grupo hoje?

Weracy - É, lógico, eu acho que sim. Mas o Álvaro, quando já estava preparado para o festival do próximo ano, já estava com as idéias. Já tinha pessoas dentro da Escola de Belas Artes, músicos, artistas, pessoas que faziam, às vezes, pesquisa, como foi a pesquisa das *Cantorinhas* e outros espetáculos. Ele já ia com a idéia pronta. Não partia dos festivais indicar pra ele o que é que ele iria montar. Ele já ia com a idéia amadurecida, já saía daqui sabendo exatamente. Dizia: "Eu vou montar tal espetáculo", e era assim. Ele já decidia o que ele gostaria de fazer. *O Guarani* foi montado também no Festival de Inverno, e outros tantos. O do rei! Ele sempre levou a idéia da construção.

Fábio - Teve um momento que o Álvaro disse assim: "o meu trabalho é as artes plásticas dentro das artes cênicas". Isso era muito visível, era muito evidente pra ele, pela formação dele de artista e por quase todo o grupo também ser formado de artistas. Você é formada em artes plásticas, e já tinha esse domínio plástico, ou foi na inserção no grupo?

Weracy - Não, foi mais na inserção com o grupo. Na verdade, a gente já nasce gostando de arte. A gente já nasce gostando de fazer alguma coisa, de fazer, de construir alguma coisa. Então, a minha escola de teatro de bonecos foi o Giramundo. Ali que eu consegui me identificar com o que eu gosto de fazer, que eu sempre gostei. Foi ali que eu aprendi tudo. Agora, o Álvaro era muito preocupado e exigia muito do grupo que, cenicamente e plasticamente, ficasse tudo perfeito. Nisso ele era exigente. E ele conseguia, porque era uma pessoa que tinha uma relação muito bacana com o grupo. Tudo que ele sabia, ele passava. Ele ensinava, ele mostrava, ele punha no papel, ele discutia, ele pedia opiniões. "O que vocês acham do tamanho desse gato? O que vocês acham do rosto desse gato? É melhor este, esse, ou aquele outro?" Era tipo uma votação, assim, em determinados personagens que ele estava colocando dentro de qualquer espetáculo, que ele estivesse fazendo o projeto. Então, ele sempre foi muito participativo dentro da oficina junto com a gente. Mas era exigente. Plasticamente e cenicamente. Ele era muito exigente.

Fábio - Quando você entrou no Giramundo?

Weracy - Eu entrei no Giramundo em 1982. Durante dezoito anos, eu trabalhei na construção e na manipulação. Depois, por problemas pessoais, eu fiquei afastada sete anos e voltei depois.

Fábio - Mas na parte de manipulação, eu percebo que muitos mamulengueiros, bonequeiros e manipuladores de teatro de animação se afastam um pouco porque teve L.E.R., devido ao braço ficar esticado uma hora, teve problemas musculares. Isso aconteceu com vocês também? Algumas pessoas do grupo tiveram que se afastar por causa de indisponibilidade física por conta da função que exerceu no grupo?

Weracy - Com certeza. Eu, por exemplo. Nesse momento que eu pedi um tempo no Giramundo, foi por isso. Já fui sugerida a fazer cirurgia nos dois punhos, nunca fiz, nem vou fazer porque eu nunca vi ninguém que tivesse resultado pra isso. Mas é claro que eu acho que hoje o Giramundo é mais consciente, no sentido de preparação muscular e corporal dos manipuladores. Há uns anos atrás, a gente

relevava muito isto. A gente achava que não, isso é bobagem, a gente agüenta, não sei o que, e tal. Mas o boneco se torna muito pesado e é muito complicada a questão física do manipulador. Ele tem que se preparar muito bem, porque L.E.R. não é brincadeira. E é muito peso. O boneco é igual boneco em que você trabalha dentro dele. O boneco habitável. Eu peguei muito boneco pesado, então eu brincava muito com o Álvaro e falava: “Eu acho que você acha que eu sou um mulherão, porque eu tenho muito boneco pesado aqui no Giramundo. Diminui um pouco aí o peso, que está ficando difícil”. Então, é complicado essa questão física do manipulador. Ele tem que se preparar muito e tem que ficar consciente de que ele tem que tomar cuidado com a musculatura, principalmente.

Fábio - Eu li em alguns depoimentos do próprio Álvaro, a história do Giramundo, que é dividida em algumas fases. A fase que estava lá dentro da universidade, que não tinha patrono, mas tinha um espaço cedido pela universidade. Mas em muitos momentos, eu percebi a citação de que tinha um escrito familiar. Até porque o Álvaro era casado com a Tereza. E a Madu era uma grande amiga, quase uma parente, e também foi aluna dele. A Beatriz também entra no grupo depois. Então, havia uma característica bem familiar ao grupo. Você sentia esse aconchego familiar, principalmente nesse primeiro momento do Giramundo?

Weracy - Ah, com certeza. O Giramundo começou realmente em família e pra não ficar diferente, eu sou concunhada do Álvaro, ou seja, eu sou cunhada da Tereza. E nessa época também a Tereza tinha uma irmã que trabalhava lá. Todas as pessoas que entravam lá eram assim: “Ah, fulano de tal está querendo trabalhar aqui.” Assim foi o Marcos Malafaia. Ele foi levado pela Beatriz, que na época tinha uma amizade com ele, teve um namoro com ele, então ele começou a trabalhar no Giramundo. E assim foi, sempre por indicação de alguém, alguém entrava no Giramundo. Então, essa fase durou muito tempo. Durou alguns anos. Muitos anos. E depois, o Giramundo tomou o rumo. Na sua segunda fase, o grupo cresceu demais, porque aí começaram a vir as leis estaduais, federais. O Giramundo foi participando, conseguindo verba nestas leis. Então o grupo foi crescendo muito. Na verdade, hoje eu vejo assim os jovens que trabalham aqui. Eles são bem aderidos ao grupo, mas não tem aquela familiaridade, de família, não existe.

Fábio - Quando eu me refiro à família, claro, tem a família efetiva, mas tem aquela família que se sente como família.

Weracy - É, é a família adotada, e isso na época tinha muito. Tinha muito esse espírito. Mas hoje também não deixa de ser legal essa coisa da profissionalização. Eu acho muito bacana, porque entra um tanto de jovens. Eles trabalham um tempo, às vezes eles procuram novos caminhos. Às vezes se adaptam no trabalho e vão procurar novos caminhos, mas se passar por aqui, já está passando por uma grande escola. Então é isso.

Fábio - Essa primeira montagem do *Giz* ficou em cartaz quanto tempo? E como foi a recepção do público no exterior? Era um frenesi por ser uma linguagem totalmente nova? Era uma concepção de teatro de bonecos diferente? Como foi a recepção no Brasil e como foi fora?

Weracy - Em Cherleville, a gente espantou todo mundo, porque chega um teatro com bonecos de dois metros de altura, todos brancos num palco preto. Então foi aquele bum. Foi muito bem aceito, as pessoas fizeram uma leitura muito legal, porque foi na França. Como não tem um texto assim claro as pessoas entenderam, e eu acho que nós saímos de lá bem felizes com a receptividade. Fomos bem elogiados. Os espetáculos que a gente fez lá foram dois ou três nesse festival. Foi muito bom, muito cheio, todo mundo gostou muito, foi muito aplaudido, todos os bonequeiros vieram cumprimentar e etc. Mas foi um bum, porque ninguém nunca tinha visto um espetáculo de bonecos assim nessas dimensões, não só de tamanho como de cor também. Acho que foi bom. No Brasil, nós fizemos mais apresentações. Apresentamos num mambembão. Fomos indicados para premiação no Rio de Janeiro. Ficamos praticamente umas duas semanas apresentando no Rio. Aqui em Belo Horizonte também fizemos várias apresentações. Foi muito bem aceito. O *Giz* foi um espetáculo em que a gente tinha platéia sempre. Tinha pessoas que, depois de alguns anos, falavam: “Vocês têm que apresentar o *Giz* novamente, o *Giz* é lindo.” Aí levou vinte anos pra ser reapresentado, mas foi.

Fábio - Mas quanto tempo ele ficou? Qual foi o tempo de vida do *Giz*?

Weracy - Ah, uns três a quatro anos. É, três a quatro anos. Esporadicamente. Eventualmente fazendo uma série de espetáculos, mas ele ficou em apresentação uns quatro anos. Foi um dos espetáculos mais apresentados na época. Era um espetáculo de fácil montagem. Eram só três manipuladores. Isso tudo já ajudava bastante pra que a gente fosse convidado pra apresentar em vários estados. Fomos pra Curitiba... viajamos bastante com ele. Foi muito bom.

Fábio - Essa concepção atual tem muita coisa do que foi a primeira montagem ou você acha que ela é muito diferente? Pois tem outras cabeças, e mesmo que tentaram respeitar a estética plástica do espetáculo, é uma outra concepção. Nessa remontagem, como foi sua participação, já que estava na primeira e que faz parte da memória viva? São muito diferentes as duas montagens? Ou elas têm alguns pontos de aproximação e outros pontos em que são muito diferentes?

Weracy - Não, eu acho que a Beatriz, como diretora, remontou o espetáculo e quis seguir mais fielmente a primeira montagem, da qual também participou. Então, plasticamente, os bonecos ficaram dentro da concepção. O espetáculo que hoje é apresentado no nosso teatro móvel, já não é. Claro que assim ele pode mostrar muito mais, ele viaja muito mais, ele vai pra todos os lugares, pro interior e etc. Porque o problema do teatro de bonecos é a gente achar um local no teatro adequado para tal. Tem cidades que a gente vai, e quando vai ver o local pra montar é um cinema. Então, já tivemos muito problema com montagem em teatro. E o teatro móvel não dá esse problema, porque tudo é dentro do nosso contexto, dentro do contexto do espetáculo. E quanto aos manipuladores, a bem da verdade, o grupo que participou da montagem estava muito interessado. Eu acompanhei de perto, para que tudo saísse dentro do contexto original. Foi muito bem executado. Acho que eles foram felizes na construção das marionetes. Evidentemente que a gente, às vezes, deixava assim extrapolar um pouco, com relação aos tecidos, porque na época, o Álvaro orientou bem o figurinista, que era um rapaz que fez e desenhou o figurino lá pra nós, que os bonecos não tivessem muito luxo. Nessa montagem, os

bonecos tiveram tecidos mais bacanas, luxuosos, etc., mas eu acho isso razoável até certo ponto. Mas acho que isso não foge da concepção do espetáculo.

Fábio - A matéria vai durar mais.

Weracy - Exatamente.

Fábio - E aí, então, não vai interferir porque ela mesma vai gerar a mesma forma.

Weracy - Exatamente. Então, as meninas lá da oficina tem muito cuidado com os bonecos. Quanto à manipulação, eles ficaram muito interessados em me perguntar, perguntar pra Beatriz, procurar saber quem tinha feito o boneco tal, pra orientar, pra ver como era feito. E eu acho que a concepção de hoje não deveu nada ao Álvaro. O espetáculo continua dentro dos padrões de criação dele, com certeza.

Fábio - Você acha que faltou alguma coisa, algum dado importante que eu não encaminhei, e que seja importante para a pesquisa, sendo que ela é pautada na relação entre as artes plásticas e o teatro de animação, e a trajetória de Álvaro Apocalypse? Tanto a trajetória presencial, como essa trajetória que ele deixou como legado, que ele deixou de herança. Essa trajetória que é visível, viva nas obras dele. Você acha que tem alguma coisa mais que pode complementar isso? Você acha que faltou alguma coisa dentro daquele roteiro que eu fiz?

Weracy - Não, eu acho que você está com um material legal aí. Eu acho que a gente conseguiu colocar tudo. A relevância quanto à pessoa do Álvaro não precisa ser dita mais, porque você já está levando um material maravilhoso e eu só posso falar como uma pessoa que conviveu com ele durante muitos anos, e que realmente o Giramundo hoje existe, graças ao esforço dele em manter o grupo vivo. Porque, a princípio, a gente não tinha incentivo. Muitas vezes, os próprios fundadores do grupo tiravam dinheiro próprio pra colocar nos espetáculos. Então, se o grupo hoje existe, evidentemente que os fundadores foram o alicerce pra esse grupo estar aí e continuar para sempre. E salve Álvaro Apocalypse e Terezinha, que estão lá de cima adorando ver o Giramundo do jeito que está. Com certeza estão. Para as pessoas, as coisas passam. Mas o Giramundo está aí, e Álvaro foi e é pra mim um ídolo nas artes plásticas, no teatro, no cinema também. Nós já participamos de filmes, como *A Dança dos* Bonecos. E é um artista imortal. Álvaro Apocalypse.

APÊNDICE 03

Entrevista com Marcos Malafaia, realizada no dia 29 de outubro de 2008 em Belo Horizonte - MG

Fábio - O tema dessa pesquisa é: Múltiplas Relações e Cruzamentos - Tessitura, Polifonia, Hibridismo, Imbricamento, Interfaces entre o Teatro de Animação Contemporâneo e as Artes Plásticas. A investigação abordará fundamentalmente a territorização entre a linguagem verbal e não-verbal, com ênfase na dramaturgia da imagem e da plasticidade, entendendo que o teatro de animação mescla suas criações com diversas linguagens artísticas, das plásticas à música, tornando necessário pesquisar fronteiras, desvelando a tessitura destas linguagens. Tenho como questão de investigação as múltiplas relações entre o teatro de animação contemporâneo e as artes plásticas e de que forma isso pode delinear a poética do grupo Giramundo Teatro de Bonecos.

Marcos - Sobre essa questão da polaridade entre tradição e inovação, entre experimentação e conservadorismo dentro do Giramundo, eu acho que, francamente, foi na fase do Álvaro que o grupo produziu grandes avanços na forma plástica. O meu modo de entender o museu do Giramundo, com o acervo do período, que é um período longo, e dá muito material pra pesquisador, é que o Álvaro construiu o Giramundo, do ponto de vista do planejamento, como uma extensão tridimensional de seu trabalho plástico. Então, ainda falta se fazer isso. É até um de nossos objetivos para nossas pesquisas futuras, colocar a tinta acrílica do Álvaro de suas telas e painéis, lado a lado com o teatro de bonecos dele. Eu acho que são muito semelhantes. Para mim é evidente se pegarmos, por exemplo, alguma cena de *O Guarani*, de *Cobra Norato* ou de Q*orpo Santo*. Então, Qorpo Santo é parente do *Giz*, mas já estava previsto nas cenas do Álvaro em meados da década de 1970, na gravura, no desenho de bico de pena. O *Cobra Norato* é essa paixão do Álvaro pelo aspecto desse Brasil mais tradicional, ligado à formação cultural, da influência indígena, do interior do Brasil, dos atos, dos costumes, da própria influência de uma *mineiridade*. Então, se a gente analisa e faz uma iconografia, o Álvaro gostava de desenhar cavalos, bois. Ele viveu durante muito tempo essa cena do interior. Depois, teve uma fase de marinhas, quando teve a casa dele em Cumuruxatiba. Mas ele é um artista plástico ligado a esse tipo de referencial. Vai ser difícil você encontrar na obra dele referências urbanas. As referências urbanas vão aparecer muito raramente no período em que ele estava na França. E ali há esse choque de grande metrópole. Por isso, eu acho que para o Giramundo, a contribuição do Álvaro é muito mais nesse campo de explodir as possibilidades formais do boneco, ou seja, o Álvaro como consultor de formas não tem paralelo no teatro brasileiro, na minha opinião. Eu vejo a produção dos outros grupos e até de grupos internacionais. Ele é um grande inventor, principalmente se a gente considera a figura humana. Já no caso dos animais, o poder dele de estilização, vamos dizer assim, é menor. Agora na figura humana ele é um contorcionista. É incrível. Agora, isso não quer dizer que ele não fez experiências de cenas, de jeito nenhum. Das pessoas que eu conheci, o Álvaro era a que mais freqüentava teatro, principalmente fora de Belo Horizonte. Ele via muita coisa. No caso da influência da viagem ao exterior dele, da Madu e da Tereza nos anos 70, o impacto veio muito disso, dele ter contato com a montagem viva, com as

apresentações teatrais. Por isso, ele tinha uma solidez de proposição de cena que a gente não encontrava em diretores antigos. E ainda hoje, temos grande dificuldade de encontrar em diretores de teatro de bonecos. Ele era uma pessoa que encontrava muitas alternativas para as cenas. Mas ele encontrava dentro de um limite, vamos dizer assim, conservador. É lógico que ele admirava Francis Bacon e Robert Wilson e outros autores, até mesmo referências da música contemporânea, e de certo modo polêmicas, mas ele tinha dificuldade de trabalhar com esses parâmetros mais abertos. A construção da cena era uma construção mais convencional, apesar de que com muitas alternativas. Sobre as experiências mais audaciosas que surgiram são várias. Eu acho que em 1975, *Um Baú de fundo fundo* é um espetáculo completamente tradicional em termos de texto, tema, as histórias que eram contadas ali, as técnicas de manipulação. Por outro lado, é um espetáculo que já apresenta novidades. Os bonecos são muito bem construídos. Há uma diversidade técnica, uma engenhosidade. O Álvaro é um inventor. Ele sempre foi um inventor. Ele é mais parente do Leonardo da Vinci do que do Duchamp. Ele está lá do lado dos renascentistas. E esse espetáculo é fruto, é conseqüência direta da injeção de ânimo, da injeção de referências recebidas em Charleville Mezières, já nas duas primeiras viagens. Ele provoca um salto. E depois, em 1976, o Giramundo salta de novo, apresentando *El Retablo de Maese Pedro*. Aí nesse caso, o Álvaro usa o *Bunraku*, e junto com o Maestro Maiani faz uma ópera com bonecos de grande porte. Esses bonecos não existiam no Brasil. Hoje já estamos acostumados com essa audácia dele. Mas a gente tem que contextualizar que naquela época, teatro de bonecos era sinônimo de teatro de luva para criança. E o Álvaro estava fazendo Cervantes com orquestra ao vivo. Então, eu fico pensando nele no Festival de Inverno, conhecendo ele como ele foi, com o entusiasmo, a figura carismática dele, convencendo uma série de outras pessoas a fazer um teatro de bonecos em tamanho natural para por em cima do palco junto com a orquestra tocando ao vivo. Não era uma coisa assim tão simples. E esse foi um segundo salto. O terceiro salto veio com o *Cobra Norato*, que é realmente um ponto importante na história do teatro de bonecos brasileiro, porque o Álvaro ironicamente, ou talvez até propositalmente, assume um aspecto antropofágico num espetáculo da antropofagia. Ele rompe com o modo de se fazer teatro de bonecos ao buscar referências na cultura popular, coisa que ele naturalmente já fazia na obra plástica dele. Então ele vai na cerâmica Karajá, vai na cerâmica do Vale do Jequitinhonha, vai na estatuária africana, e constrói esses bonecos influenciados por essas formas. Além disso, ele introduz um teatro negro de alto nível, e faz essas misturas. A gente não pode esquecer que o que o Álvaro queria fazer de verdade, no início do Giramundo, era animação em *stop motion*. Só que não foi possível, por problemas técnicos, de custo, de financiamento, de *no how*. Então, pragmático como era, ele foi para uma área em que pudesse serrar e fazer com as próprias mãos. Já que não dava para animar, imagina naquela época. Ele tinha que estar em Praga para fazer isso. Então no *Cobra Norato*, ele pôde exercer essa delícia, que eu acredito que foi pra ele, de tirar as figuras do plano bidimensional, colocar no plano tridimensional e animar. E o *Cobra Norato* pela sintonia, ali no início dos anos 80, se torna um sucesso de público e crítica. Uma rara situação em que todo mundo se sente apaixonado por várias características. Ele é um impacto visual e traz aquela característica do teatro de bonecos de maravilhar, de ter um pé na mágica, um pé no malabarismo, no virtuosismo, ao mesmo tempo em que fazia as pessoas reconhecerem a brasilidade, reconhecer características do Brasil. Então foi um espetáculo que gerou um carinho muito grande. E logo em seguida, o Álvaro fez o *Relações Naturais*. Ele vai numa

radicalização dentro de um diapasão conservador. Ele radicaliza ao máximo, chegando a fazer Qorpo Santo com bonecos. Ele estava muito a frente da onda da geração dele que produzia teatro de bonecos na época. E o Qorpo Santo foi um espetáculo que teve uma ruptura em relação ao *Cobra Norato* no sentido da crítica e do público. A crítica adorou e o público odiou. O público não estava entendendo o que estava acontecendo. As pessoas iam pro teatro de bonecos esperando ver um senso comum ou uma imagem comum de teatro de bonecos, e chegou e viu um espetáculo fragmentado, com textos de um autor que muita gente acha que foi louco, ou se não foi, foi visionário, ou ambas as coisas. Mas o Álvaro conseguiu essa união interessante. Ele retrocedeu depois, não no sentido qualitativo, mas como um espetáculo mais convencional, mas ainda dentro do campo popular com *O Alto das Pastorinhas*, depois *O Guarani*, um espetáculo político, tratando da colonização da América, com intervenções mexendo no texto, introduzindo comentários, tentando criar um espetáculo variável, e não uma simples codificação do texto puro e simplesmente. Aí a gente entra nos anos 90, quando ele arriscou mais. Acertou em alguns pontos e errou em outros. Eu acho que um dos grandes acertos foi *Pedro e o Lobo*, onde ele cria talvez os melhores bonecos do Giramundo, do ponto de vista do equilíbrio de forma e função. São bonecos excepcionais. São projetos excepcionais com uma integração muito interessante. E cria outros espetáculos como *Antologia Mameluca*, que foi outra ruptura e é um espetáculo que precisa ser revisto pelo Giramundo. Ele é baseado num texto de Sebastião Nunes. É uma espécie de parente das relações naturais pela temática abusada, um pouco pela pornografia, pelo espírito anárquico, de crítica à academia, crítica ao Estado, crítica às relações amorosas, crítica à hipocrisia, enfim o texto do Sebastião Nunes atira pra todo lado. E o Álvaro encampou essa idéia e produziu bonecos e criou projetos muito interessantes. Variações muito interessantes. Na minha opinião, os textos do Álvaro, com exceção de alguns textos infantis, não eram um forte dele. Ele se aventurava a escrever textos e, apesar de ter momentos muito interessantes, principalmente textos musicados, com letras de música muito bonitas, a concepção de textos, em geral, não era seu forte. E sempre que a gente usava textos próprios, ou adaptações muito radicais, como por exemplo, a interpretação muito particular que ele fez de *O Diário de um Louco* de Gogol, havia uma queda na qualidade do espetáculo, coisa que não acontecia quando se trabalhava com textos consagrados, como *Cobra Norato, Cervantes,* etc. No caso do *Lírio Mau*, a grande experiência é essa aproximação com o cubismo. Nitidamente, a gente o via trabalhando. Ele pegou a obra do Picasso, alguma coisa do Braques também, e transpôs para o teatro de bonecos. Essa transfusão era muito comum. No *Cobra Norato*, se for comparar, os bonecos estão muito próximos destes referenciais. Depois, mais tarde, a Niky de Saint-Phalle, na concepção do *Gato Malhado*, um pouco do Velásquez, do Rembrandt, dessa luz e sombra. Isso no *Guarani* e também no Tiradentes, principalmente por causa da influência dos telões. Então o Álvaro gostava de se referenciar nas artes plásticas. E isso ficou como uma marca do Giramundo, que permaneceu. Hoje também a gente conversa usando estas referências, apesar de usar outras referências, principalmente do cinema e do cinema de animação, porque os objetos construídos hoje são outros, então o campo de referências aumentou. Mas a gente sempre recorre invariavelmente a esse tipo de referência. E isso aconteceu também no *Le Journal*, que tinha uma tentativa de trabalhar com uma sobreposição de texto e acontecimentos no palco, que não havia acontecido antes. Então havia algumas cenas experimentais no *Le Journal*, que tinham dito, a grosso modo, caminhos paralelos. A cena acontecia de um jeito, e o texto acontecia de

outro. Eram experiências. Por isso, e isso acontece também no *Giz*, quando o Álvaro tira a cor, eu acho que existe essa influência das referências nas artes plásticas. Pode parecer até um pouco exagerado ou paradoxal da minha parte, mas acho que o teatro do Giramundo é muito mais científico do que artístico. Eu acho que muitas vezes o espetáculo é resultado de uma experiência fria. Nesse sentido: o que aconteceria com o espetáculo, se retirássemos a cor? O que aconteceria com o espetáculo se colocássemos simultaneamente duas bandas autônomas, texto e imagem? O que aconteceria com o espetáculo se tentássemos recriar uma pintura do século XIX? Uma pintura neoclássica? O que aconteceria com o espetáculo se construíssemos todo ele com restos de demolição? Por isso que me parece que os espetáculos são os resultados e verificações de uma hipótese. Às vezes me parece que o Giramundo inscreve um certo limite de regras e joga ali dentro. É lógico que ali dentro deve acontecer muita coisa, mas ele joga ali e o resultado é um espetáculo. As coisas não são feitas para concluírem a montagem. As coisas são feitas para o teste de determinadas idéias. E os resultados destes testes são montados posteriormente em forma de espetáculo, principalmente hoje. Eu acho que a seleção tem feito assim. O *Pinocchio* foi feito assim, *Vinte Mil Léguas* foi feito assim. Já o Mini-Teatro Ecológico e essa montagem seguem um pouco o parâmetro mais convencional, seguindo o texto, e os bonecos com caráter muito ilustrativo, muito de porta-voz do texto, que era uma característica do Álvaro. Mesmo o *Giz*, não é um espetáculo. Há pouquíssimas cenas, que deveriam até ser levantadas, poderiam ser levantadas e não ocupariam grande tempo. Muito poucas cenas do Giramundo sentem isso. Isso vai acontecer mesmo em *Giz*. Há texto. A não ser em casos em que a música predomina é que há essa ausência de texto. Mas mesmo no caso do *Pedro e o Lobo* e dos espetáculos para ópera e dos espetáculos para orquestra, em que há muita música, o que acontece é uma tentativa da performance do boneco ser uma performance narrativa. Portanto, por isso que eu falo que o Giramundo não é o lugar exato pra você pesquisar a não-narração, porque é um grupo, se pudesse definir, contador de histórias. São raros os momentos em que o Giramundo desvia dessa tentativa imediata de ilustrar uma história ou um texto, ou alguma experiência. Mas existe a experiência. A gente vem até enfocando mais esses aspectos nos últimos dois espetáculos, procurando mais material cinético por um lado, ou seja, quais são as propriedades de um movimento? Qual é a capacidade de surpresa no movimento que o boneco pode gerar? E também pesquisando no campo da manipulação, alternativas não gravitacionais. Só para ilustrar a idéia de que tudo tem que ter peso, tudo tem que ter ordem, o espaço é aquele mesmo. Enfim, a idéia de que nós podemos, através principalmente do intercâmbio do boneco com a cenografia, alterar um pouco a normalidade e recuperar o grande feito ou efeito do teatro de bonecos sobre o espírito humano, que é a superação dos aspectos reais. Curiosamente, um dos espetáculos que mais supera os aspectos reais é exatamente um espetáculo que mais se aproxima do realismo, que é *Os Orixás*, porque os bonecos são tão realistas, mas com as pessoas sabendo que são bonecos, que eles ganham um aspecto surreal. É absurdo ver um boneco que causa a mesma sensação que a gente tem diante de um holograma. A gente sabe que aquilo não é uma imagem concreta.

No *Pinocchio*, acho que a gente aproxima um pouco mais, porque, apesar de densamente povoado pelo texto, ele tem uma filiação dentro das referências artísticas com o movimento dadaísta e com o surrealismo. Portanto, as coisas parecem um pouco fora de ordem. A cenografia e a construção dos bonecos ficam um pouco fora de lugar. Apesar de ser muito narrado, essa perspectiva permite um

uso dos elementos de um modo não convencional. Então, é mais divertido até de fazer, porque as possibilidades técnicas, até mesmo para o marionetista, passam a ser mais amplas. Dentro daquela idéia do teatro científico, as experiências são mais precárias. Eu acho que o *Pinocchio* retorna a um teatro de bonecos precário que, por isso, não tem outra alternativa a não ser encontrar poesia nos movimentos e nos objetos. E isso fica claro nas tentativas dos marionetistas, e é curioso como alguns muito habilidosos têm dificuldade em criar nesse registro poético. Eles sabem como manipular sem trancos, com movimentos limpos, de modo equilibrado, andar, virar, etc., essa parte técnica. Mas por outro lado, eles têm dificuldade de criar fatos poéticos, ou seja, representações que não são exatamente o que elas estão querendo dizer. São metáforas. São outra coisa. Não são a pura e simples tradução de um acontecimento real. São referenciais. São gestos, atos ou colocações que não querem dizer, ou que querem dizer mais do que o próprio gesto ou ato. Estão representando outras coisas. E é difícil você manipular e criar nesse sentido de estar fazendo uma ação que represente outra coisa. Isso para o marionetista é um exercício difícil, assim como para o diretor também é difícil encontrar camadas de interpretação que ultrapassam, que trazem a beleza para a camada superior ou verniz que é simplesmente aquela interpretação real ali. Esse momentos metafóricos acontecem com certa freqüência no *Pinocchio*, e curiosamente, eles são tecnicamente difíceis. Não sei porque que isso acontece. É como se a poesia, de certo modo, dificultasse tecnicamente. Como se fossem necessários recursos como, por exemplo, andar sobre uma corda, ou um salto de um lado para outro, ou uma inversão, ou uma dublagem perfeita ou fora de sincronia ou um dueto. Enfim, a poesia requer, para que aconteça, uma precisão na manipulação superior à interpretação realista, pois com o treinamento do marionetista, se talentoso, ele rapidamente consegue fazer. Mas a interpretação poética parece que lida com um número maior de variáveis técnicas. Então ela é um pouco mais complexa.

Fábio - No *Pinocchio*, me interessa muito a questão da metáfora, porque no momento em que ele surge, é numa grande metáfora do próprio grupo. O grupo se encontra numa situação de perda de seus idealizadores. E na história do Collodi, no aspecto da forma como ele estrutura o texto literário, tem uma metáfora desse rito de passagem, da morte. Porque a busca do *Pinocchio* é pela morte. A morte do boneco, porque ele quer ser humano. É o grande conflito dele. E quando o Collodi estruturou o texto foi em forma de novela, pois foi inicialmente publicado em um jornal italiano. Sempre em fragmentos, e por isso que parece ser uma narrativa com muitos conflitos, e a metáfora fica difícil de acontecer na obra literária. Mas a grande metáfora é a questão desse rito de passagem. Por isso me interessa, porque o *Pinocchio* é um grande momento do grupo, em que se faz uma metáfora do criador e da criatura, pois o Pinocchio quer se emancipar também. E ainda pela construção poética, porque o dadaísmo foi isso também. E vocês vão relacionar isso a um artista, o Farnese, que também trabalha com muitas metáforas em sua construção plástica. E o rito dele é a morte. A morte da infância. Em síntese, a essência da poética do Farnese de Andrade é esse rito de passagem. Então sempre me interessei muito em estudar o *Pinocchio* por causa dessa configuração. E agora você esclarece a questão da idéia. Corrija-me se eu estiver errado, mas é muito mais um espetáculo a serviço de uma idéia, e não mais a serviço de uma representação.

Marcos - Eu acho que de todos os espetáculos do Giramundo em que eu me debrucei pra trabalhar, *Pinocchio* é o que, paradoxalmente, eu tenho mais dificuldade, apesar de ser o espetáculo com que eu mais me envolvi. Por isso eu acho que é um paradoxo. Há vários fatores, por exemplo: o Álvaro deixou o *Pinocchio* montado, rascunhado. E foi impossível de fazer. O *Pinocchio* que nós fizemos, numa questão de dias, foi uma espécie de negação de vários princípios de trabalho do Álvaro. É como se os diretores, eu, o Ulisses e a Beatriz, estivéssemos ansiosos por fazer um monte de coisas que não podíamos fazer. A Beatriz acha até que cuidou em manter uma certa fidelidade à estética e ao modo de trabalho do Álvaro no projeto de vários bonecos. Mas na maioria dos campos, se a gente for listando um por um, houve uma oposição ao modo de trabalho dele. Eu acho que isso foi natural, primeiro porque nós já havíamos feito muita coisa de acordo com o processo dele. E esse processo, nos últimos tempos, já se encontrava em assuntos particulares do Álvaro, inclusive assuntos de natureza física. Já se encontrava numa situação de declínio e decadência. Então, havia uma necessidade de respirar ares novos, de andar por caminhos diferentes, de experimentar coisas que não tínhamos experimentado. Havia uma certa insatisfação, uma falta de sentido de ficar fazendo as coisas do mesmo jeito. É bom lembrar que quando o Álvaro projetou o *Pinocchio* dele, ele não queria fazer, pois achava que era impossível de ser feito por essa característica que você levantou de acontecer coisas demais. Coisas muito rápidas e ações que não são ações propícias pra acontecer com bonecos, como comer, correr, pular, o nariz crescer... Enfim, uma série de coisas, de ações e verbos que não são muito afeitos ao teatro de bonecos ao vivo. E o Álvaro havia construído essa versão do *Pinocchio* muito próxima ao *Carnaval dos Animais*. A estrutura que ele havia imaginado, o tipo de boneco e a cenografia, eram todos baseados no *Carnaval dos Animais*. E isso nos deu um calafrio. Puxa vida, nós vamos desperdiçar, de certo modo, entre aspas, o *Pinocchio*, com a concepção que a gente já fez, que era, com certeza, uma referência plástica bonita, interessante, mas que não ia muito além disso. É um espetáculo de virtuosismo técnico que tem muito potencial para ser feito simultaneamente com orquestra. É um espetáculo cheio de virtude, mas que não nos parecia um espetáculo contemporâneo de teatro de bonecos. Era um espetáculo datado, com uma técnica datada. E isso nos deixava um pouco tensos. Quando nós fomos questionados, principalmente pela opinião pública, patrocinadores, amigos, pessoas influentes no Giramundo, a própria equipe internamente, imprensa, sobre se o Giramundo iria acabar ou não, a nossa saída foi agarrar o *Pinocchio* com unhas e dentes e usar rapidamente as experiências que haviam sido desenvolvidas em *Hoje é dia de Maria*, principalmente no processo de construção, no retorno à madeira, no uso de material bruto, na abolição da pintura cosmética, uma pintura sem vida. E aí nós arranhamos o boneco, queimamos, usamos madeira de demolição, usamos tecidos não novos, tecidos de brechó, colamos adesivos... Enfim, procuramos uma textura para aqueles bonecos que aproximassem aqueles personagens, aqueles objetos de ser vividos. Aí fica próximo daquela linha que você levantou, que foi um interesse artístico nosso que era que os objetos de cena tivessem uma dramaturgia por si só. Ou seja, eles não eram simples artefatos para serem movimentados. Eles possuíam uma existência própria. Eu acho que muito disso veio da interpretação da obra do Farnese. E o *Pinocchio* se transformou, pra nossa alegria, também paradoxalmente, em uma espécie de réquiem. Um réquiem, uma ode, uma homenagem da nossa parte ao Álvaro, porque nesse espetáculo a gente conseguiu cumprir e colocar em conjunto as sete técnicas do teatro tradicional num mesmo espetáculo, ou seja, cumprindo a nossa função do

ponto de vista técnico. Entendemos o que pode ser feito do ponto de vista técnico. O conhecimento do mestre foi compreendido, tecnicamente. E também uma homenagem no outro sentido de que o impulso criativo permaneceu. O Giramundo não se transformou. O *Pinocchio* veio rapidamente dizer isso. O Giramundo não caiu no erro de um maneirismo de si próprio. Não se tornou um grupo repetitivo, apoiado em fórmulas consagradas. Um grupo que transferisse para o aspecto criativo um pouco de um comportamento religioso, de uma homenagem permanente. O grupo rapidamente partiu para investigar caminhos novos. E um dos aspectos que contribuiu para isso e foi irreversível, foi o uso do vídeo. No *Pinocchio* a gente começa a usar o vídeo de modo muito espontâneo, intuitivo. E o vídeo não desgrudou mais do Giramundo, nem vai mais desgrudar. Parece até mesmo que a palavra teatro, cada vez mais, dentro do Giramundo, muda de valor, de proporção. O grupo, hoje, age em áreas distintas, e entende o fenômeno em boneco de modo mais amplo, não apenas especificamente. Continuamos com o coração teatral, a cena, mas a animação vem ganhando espaço dentro do teatro. Animação no sentido amplo, não só no *stop motion*, vídeo ou o boneco digital, mas o movimento. É como se no período do Álvaro, o que era mais importante era o boneco. No período do renascimento do Giramundo, esse período novo, a ênfase é no movimento. O boneco é o depositário, ou o meio, ou o intermediário do movimento. O movimento que é o importante. O boneco, por si, não comunica. O boneco, por si, estático, tem a força e as características mais ligadas à escultura clássica. A gente percebeu que o nosso grupo é um teatro de movimento. Por isso a nossa aproximação em relação à dança, em relação à mágica, em relação ao malabarismo, em relação a esse tipo de famílias de artistas que também lidam com o movimento. Agora, o *Pinocchio* foi um projeto ambicioso, pois o previsto para ele era ser companhia de mais três espetáculos. A idéia original era fazermos quatro clássicos do teatro de bonecos que pudessem nos ajudar, através de textos do século XIX, textos chave. E aí está o teatro científico de novo, usando esses textos pra fazer uma interpretação do mundo de hoje. Então esses textos seriam o Pinocchio na cultura italiana, tratando da morte do indivíduo no sentido natural e da conversão desse indivíduo natural, através da repressão, num indivíduo social, adaptado à vida em sociedade, ou seja, o que morre é o Pinocchio natural. A vida é o prazer, é o desejo. E fica o Pinocchio gente, criança, já adaptado à vida social. No segundo caso, a ciência e a explosão da energia, no caso do *Vinte Mil Léguas*, esse novo império da ciência e do conhecimento racional como a chave do moderno, que desbloqueou enormes quantidades de energia que a gente hoje vê, um pouco os traços das conseqüências desse caminho na grande química internacional. E o terceiro espetáculo seria *Alice*, que teria essa tendência a uma vida surreal, a esse jogo de espelhos. Eu acho que no caso do interesse da sua pesquisa, o espetáculo que vai lidar mais concretamente com esses aspectos da performance simbólica e esse jogo de espelhos e dos objetos dentro da arte contemporânea vai ser a *Alice*. E por fim, o quarto espetáculo que fecharia esse conjunto seria o *Fausto*, que uniria os outros três anteriores com o tratar dessa característica contemporânea da nossa sociedade, expressa no Google e na Wikipedia, que é o desejo do conhecimento total, que talvez seja a grande raiz de todas as nossas desgraças. Essa idéia de que vale a pena vender a alma ao diabo para termos o poder do conhecimento total. Essa que é a idéia.

Fábio - Uma peça de Goethe seria então para adultos?

Marcos - Todos esses são pra adultos, inclusive o *Pinocchio,* que as crianças vão assistir por um equívoco. E até a gente se surpreende. Eu acho que os canais de desenho vêm criando uma criança muito resistente à violência, graficamente falando. O que a gente acha horroroso, por exemplo, a cena do Pinocchio enforcado, ou dos bandidos, o gato e a raposa zoando e torturando ele. São cenas que estavam previstas. Essas cenas duras e cruas foram feitas pelo Collodi para crianças e publicadas nos jornais, na forma de periódicos. Quem amaciou o *Pinocchio*, e ao mesmo tempo quem o tirou do obscurantismo, o trazendo para a luz, a ponto de ser hoje o boneco mais conhecido da história, foi o Disney.

Fábio - Que deturpa tudo.

Marcos - Ele tem suas vantagens e desvantagens. Ele tem a grande vantagem que é essa simplificação maniqueísta do *Pinocchio*, e os deslocamentos dos problemas dele pra uma questão moral, quando a questão é outra. É até uma questão natural que ocorre com todos. Só que no caso do Disney, ele colocou um comentário moralista. Não moral, mas moralista. E acho que isso empobrece o texto porque o *Pinocchio* é um manifesto à liberdade e não um texto didático sobre o bom comportamento, que foi o que o Disney fez. Ele usou o *Pinocchio* pra convencer as crianças de que é preciso ser bonzinho. E não é. Até mesmo pela posição social e política do Collodi, o *Pinocchio* é uma crítica à sociedade e um manifesto à liberdade. O final parece ser um anticlímax. Ele é muito estranho. O Pinocchio depois de passar aquelas aventuras todas, irrefreável daquele jeito, incontrolável, em permanente sofrimento pela contradição entre o desejo mais profundo dele e a noção de certo e errado imposta pela sociedade, aquela figura final do *Pinocchio* derrotado e inserido por vontade própria ao curso e ao funcionamento normal da sociedade, pra mim é uma das coisas mais impactantes do texto. E é terrível, de certo modo, e muito chocante a empatia que nós sentimos em relação a esse processo vivido por Pinocchio ao reconhecermos em nós mesmos o mesmo processo. Talvez aí a universalidade do texto lide com um processo pelo qual todos nós passamos, com exceção dos loucos desvairados que são devidamente encarcerados. Os loucos, os mártires, os artistas, os radicais... que não se sujeitam a essa pasteurização, a essa codificação social.

Agora, a gente vai retomar o *Vinte Mil Léguas*, tratando desses aspectos óticos e tentando criar esse maravilhamento sinestésico, esse espetáculo sinestésico, essa dança cheia de brilho, luz e cores que é o fundo do mar ao lado do horror da nossa civilização industrial. A civilização que construiu a Torre Eiffel, o barco a vapor, a ferrovia, até chegarmos na *Alice* onde a gente vai cair no desdobramento dessa civilização com a radicalização dos seus efeitos mais perversos, surreais, na criação de uma sociedade virtual. Então o mundo e o campo da Alice é o virtual. Aí, depois disso tudo, primeiro o indivíduo, depois a ciência e a sociedade e depois a criação de uma suprasociedade. Uma sociedade virtual, um ambiente onde a gente vai poder experimentar isso, onde a gente não sabe o que é verdadeiro, o que é real. E aí o vídeo vai entrar, com certeza, num diálogo direto com os bonecos. A idéia depois é retornar ao teatro de bonecos mais, mais, mais, mais primário de todos. O mínimo possível para poder fazer o falso. Agora, isso é o que eu penso. Eu tenho que convencer o resto do pessoal ainda.

Fábio - Deixa eu te perguntar uma coisa só como provocação. Tem uma coisa que você falou ali que, dentro do que eu já li e conheço um pouco, eu tenho uma opinião

diferente. A questão de que o boneco passa a ter vida quando ele tem movimento. Isso é uma opinião quase genérica dos bonequeiros. Mas o Álvaro apontou que a vida do boneco começa no desenho. E no teatro de atores, como é efêmero que os atores se transformam em cena, eles conseguem configurar as expressões do rosto e tal, e o boneco já é diferente. Depois de construído, ele pouco pode se transformar em cena. Porque é o ser materializado. Ele sai da forma bidimensional para a tridimensional. Mas será que a vida do boneco não começa no desenho, assim como o Álvaro apontava, dentro da perspectiva de como ele pensava?

Marcos - Eu acho que ele estava falando mais dele do que do boneco. Quando a gente está criando o boneco, desenhando, buscando a forma, buscando a relação ente a forma, a postura e o personagem que vai existir, a gente tem uma sensação de certas fagulhas. Às vezes, no desenho maciço de diversas alternativas, monótonas, páginas e páginas que vão se passando, subitamente acontece um brilho no meio do papel opaco. Esse brilho é o boneco que acontece ali. Eu acho que ele está se referindo a essa sensação do projetista, ou seja, o boneco vive ali. Pronto. Achei. É a cara dele. Aí você rapidamente já imagina aquele boneco em cena. Agora, eu estou falando de um fenômeno mais elementar, mais básico, não tão filosófico, ou não tão sintetizante, talvez. Estou falando de um fenômeno mais básico que é o boneco no palco. O boneco para teatro, ou o boneco para cinema, ou o boneco que vai contar histórias, ou o boneco que vai representar um personagem. Isso não ocorre somente no teatro de bonecos. Isso ocorre no cinema, na animação. Isso ocorre até mesmo em sínteses curiosas como a história em quadrinhos, que também lida com esse tipo de referencial. Eles só vivem com o movimento. Até mesmo na história das artes, algumas representações vivas, procuram, mesmo que estáticas, simular a vida através da representação do movimento. Então, na história da escultura, de certa parte da pintura, de inscrições egípcias, maias, a gente nota que há uma permanente procura pela representação do movimento. Portanto, é a isso que eu estou me referindo. Quando a gente vê o boneco aqui no Museu Giramundo, a gente ouve com freqüência o público falar: “os bonecos são lindos. A gente gostaria de ver eles mexendo”. Porque o boneco enquanto escultura, paralisado, é analisado sobre os aspectos materiais. Do que é feito o tecido, o detalhe, a costura, a pintura, etc.? O boneco em ação ganha uma dimensão completamente diferente. Então, a vida do boneco não está na matéria. A matéria é simplesmente o suporte para o movimento. Quem traz a vida é o movimento. A alma do boneco não é a forma. A alma do boneco é o movimento. Nesse sentido, eu acho que se eu tivesse que ir a uma mesa redonda com o Álvaro, nós iríamos discordar diametralmente. Eu acho que pro Álvaro, a beleza e a força do boneco estão na forma. E pra mim não. O que eu agrego como argumentos para o meu ponto de vista, é que para fazer animação de bonecos, nós não precisamos nem de bonecos. Nós podemos fazer com objetos. Se nós quisermos animar, ainda num sentido mais primitivo, nós podemos fazer animação até mesmo de materiais que não sejam objetos utilitários. Acho que a dificuldade do Álvaro até pra aceitar um argumento desse tipo foi porque ele nunca gostou, e por não gostar, nunca utilizou o teatro de formas animadas no Giramundo. Eu não consigo enxergar em nenhum espetáculo. Se enxergar, talvez alguma coisa mínima no *Le Journal*, numa cena em que existe um líquido em movimento num quadro, uma espécie de aquário, onde uma tinta vermelha era injetada. Então não pode se configurar como uma tendência e sim como uma incidência, ou um acidente dentro do percurso do Giramundo. Eu não consigo ver experiências de animação desse tipo, do uso metafórico de objetos para

representação de personagens, porque ele realmente não era um princípio aceito por Álvaro. Por isso que eu digo que para nós, hoje, o boneco continua sendo importante. Nós damos a mesma atenção. Às vezes até uma atenção excessiva à forma. Nós não estamos desenhando a forma, nem o funcionamento, de jeito nenhum. A gente sabe as limitações que existem hoje na parte de construção de bonecos, que até geram um desequilíbrio, uma tendência aos novos grupos de sempre trabalharem com manipulação direta, muitas vezes porque não sabem construir outros tipos de manipulação. E por não conhecerem esses outros tipos, não se arriscam, não se aventuram a criar mecanismos novos, que poderiam ser muito úteis do ponto de vista de recursos para interpretação em cena. Nós não nos consideramos isso. Só que a gente valoriza mais hoje o treinamento de movimento. É como se nós fizéssemos um paralelo. Não adianta termos um Stradivarius se não sabemos tocar um violino. Aí é melhor ter uma rabeca e fazer um som super legal. Os Stradivarius são bons pro museu e as rabecas são boas pra dançar. É isso que estou querendo dizer. É lógico que se você é um virtuose do violino e tem um grande violino, vai ser um momento único, especialíssimo. Mas não confundamos o instrumento com a música. A música é uma coisa. O instrumento é outra coisa. O som do boneco é o movimento.

Fábio - Todas as suas colocações foram de grande valia. Eu já fui riscando algumas coisas que eu ia perguntar, porque você já foi respondendo. Mas tem mais um dado que eu acho importante. Na Revista Mamulengo de 1981, o Álvaro publica uma oficina com objetivo e metodologia. Na verdade naquela revista tem duas oficinas: uma que ele fez no Rio de Janeiro, e outra no festival. E nessa do Festival de Inverno, ele aponta enquanto metodologia. Então, qual era a metodologia que ele adotava, sendo que ele partia do princípio do som, da forma e do movimento? E também, se o festival, por juntar as artes, como as artes plásticas, o teatro e a música, vai influenciar essa metodologia? E como que isso se dá na execução das peças, no levantamento das montagens?

Marcos - Olha, essas oficinas dos anos 80 foram muito importantes na formação de vários marionetistas que se espalharam pelo Brasil posteriormente. Eu acho que esse título que o Álvaro deu tem dois aspectos. Um é que o título é muito bom, conforme o movimento. Muito forte. Mas eu tenho minhas dúvidas sobre a real relação desse título com a metodologia definida. Eu tenho dúvida mesmo. Por um lado, é inegável que uma coisa que nós aprendemos aqui no Giramundo e nunca esquecemos é a relação do som e da música com o teatro de bonecos. Portanto, para nós, não faz sentido o teatro de bonecos no silêncio. O silêncio pode ser usado como um som ensurdecedor. Então é um recurso, mas intencional, não pelo descaso, coisa que a gente em alguns grupos, alguns marionetistas em início que subestimam a música, fazendo dela um simples preenchimento. A música tem relações com o movimento muito mais profundas, na nossa opinião, do que possa parecer a uma primeira vista. Agora, do ponto de vista de metodologia, é lógico que dentro do título *Som Forma Movimento*, o som e o movimento têm muita coisa a ver. E a forma e o movimento também. E eu posso dizer, com certeza, que o Álvaro, ao gerar uma forma, simulava e imaginava aquela forma em movimento, independente se o parâmetro dele era conservador ou não. Ele relacionava forma e movimento. E eu acho que essa relação é difícil para o projetista. É muito difícil. Mas que hoje é muito mais fácil. Era difícil se nós considerarmos as condições de produção que o Álvaro viveu, que era papel e lápis 2D. Hoje, com os programas de modelagem 3D,

esse tipo de simulação da relação entre o movimento e a forma é muito mais viável, mais prático. Agora, dito isso, é inegável, e eu acho muito forte esse título, que esses itens que ele levantou, o som, a forma e o movimento, são complementares e podem dar margem a uma especulação muito proveitosa entre esses campos. Mas no caso da prática do Giramundo, eu tenho minhas dúvidas se isso ocorria de um modo assim tão explicitamente caracterizado como um método. Até onde eu vi o Álvaro trabalhando, e talvez por isso eu possa falar as diferenças com o processo de hoje, o que acontecia era, em primeiro lugar, o desenho onipotente. O Giramundo pode ser descrito como um grupo de teatro de bonecos que desenha. O desenho podia tudo. O desenho era o jeito de a gente conversar. A gente conversava através do desenho. O jeito de a gente experimentar. A gente experimentava mecanismos, o Álvaro principalmente. De ensaiar, de testar, de selecionar formas, de projetar, de fazer a parte do projeto técnico que iria instruir a construção. Então, dito de outro modo, e indo pelo raciocínio inverso, a matéria era o servo da idéia no Giramundo. E existem outros grupos em que é o oposto. A idéia é um servo da matéria, ou seja, a atividade se inicia na prática. A prática é que produz as idéias. Seria um pouco como a diferença entre o artesanato e o design. O design parte do projeto para chegar ao objeto. O artesanato parte do objeto para consolidar uma idéia. São caminhos opostos que chegam a resultados muito interessantes. Então, essa característica do desenho é a mesma coisa. A segunda coisa é o projeto técnico. O Giramundo não constrói bonecos sem projeto técnico, que é um registro, é uma definição clara principalmente de formas e da proporção delas. E também, lógico, questões práticas de mecanismos. Os mecanismos poderiam ser resolvidos de outro jeito, mas o desenho técnico é o grande maçarico do Giramundo. O Giramundo corta as coisas: madeira, metal, fibra... A ferramenta de corte e domínio da matéria no Giramundo se chama projeto técnico. E eu acho que esse que foi o ponto de vista de metodologia legado do Álvaro. O desenho que estuda, em primeiro lugar. O desenho que gera variações, em segundo lugar. E o desenho que cria um projeto técnico, em terceiro lugar. Curiosamente, o Álvaro, e eu acho isso incrível, não sei exatamente porque, talvez pelo grau de habilidade que ele tinha no desenho, não utilizava modelos, coisa que a gente faz muito hoje. A gente soluciona muita coisa através de pequenos modelos práticos, antes do projeto técnico. A gente introduziu mais uma etapa dentro do método do Giramundo que é essa parte do modelo. E mantivemos e ampliamos um pouco a pesquisa de referências fundamentais. Hoje a gente pesquisa um pouco mais as referências gráficas para uma geração de alternativas mais ampla. O Álvaro tinha outra capacidade de trabalho. Ele viveu noutro tempo. Ele nunca teve internet. Então, o processo mental, a concentração e a busca por referências eram outros. Ele tinha que contar mais com ele mesmo. Hoje, se a gente quer fazer um caranguejo abissal, procura no Google e tem duzentas fotos do tal caranguejo. Isso potencia a criação, mas potenciar a criação não necessariamente significa resultados melhores, principalmente porque, acho que essas novas questões, e isso é uma coisa que a gente tem discutido no Giramundo, de administração do grupo, de usar os pontos de referências, de estar com o computador parado na nossa frente, isso entulha a mesa. A mesa do Álvaro era limpa. Era cheia de coisinhas, mas tinha um espaço grande. O meu cotovelo dói, porque fica dobrado para ficar digitando. O cotovelo do Álvaro eu tenho certeza que não doía. O que devia doer era o polegar de tanto segurar o lápis. Então, eu acho que essas situações interferem. Acho que a gente precisa retornar um pouco à simplicidade do processo de planejamento e realmente voltar a focar um pouco mais, de modo mais contínuo, mais longo, em grandes períodos de desenho. Para

que possamos voltar a ter a sensibilidade. Mas até nesse sentido, existe um boneco especial no *Pinocchio*, que é o Gepeto, que de certo modo, contraria os quarenta anos anteriores. Porque o Gepeto não parte de projeto. Ele é uma *assamblage*, no mais óbvio estilo duchampiano. Ele é uma justaposição, de pés de mesa com oratório, com alguns elementos que formavam uma mão, etc., transformado numa espécie de boneco de balcão, com rodinhas. Portanto, ele é um boneco que vem da idéia sem passar pelo projeto técnico. E isso abriu, até com certas suspeitas dentro do Giramundo, um campo curioso, porque, assim como para os artistas plásticos, no dadá e na arte contemporânea, a arte não está no bom desenho, pro Giramundo também ficou evidente que o teatro de bonecos pode ser feito através de outros meios que não sejam necessariamente, o bom desenho e o bom projeto. No final das contas, assim como na arte contemporânea, o que é mais importante é a boa idéia.

APÊNDICE 04

Entrevista com Madu, com participação de Adriana Apocalypse, realizada no dia 31 de outubro de 2008 em Lagoa Santa - MG

Fábio - Eu vou ler o resumo da pesquisa, só pra lhes familiarizar com a abordagem (Leitura do resumo). Basicamente, a pesquisa parte de algumas premissas pelas quais se entende que no teatro contemporâneo, a dramaturgia não está, exclusivamente, no texto literário, mas extrapola dimensões textuais, atingindo a plasticidade, com o figurino, o cenário, os objetos, manipulados ou não, entre outros elementos colocados na cena. Então, o dramático seria tudo o que envolve a cena. De objetos ao texto.

Madu - É, mas no vernáculo, se entende o drama, o dramático como tristeza, e não é bem isso. É mais a ação mesmo.

Fábio - Me fala um pouco do processo do espetáculo *Giz*.

Madu - Todos estavam vestidos de branco, o espetáculo era todo branco, e tudo aparente: a manipulação, etc. Então isso é desvendado com surpresa naquele momento do teatro de bonecos no Brasil. A gente sempre teve a oportunidade de viajar muito, e nunca vimos nenhum espetáculo todo branco. Então foi uma inovação. O fundo era negro, não era? (para Adriana)

Adriana - Era. E o resto, branco.

Madu - É, tudo branco.

Fábio - Tem algumas vertentes do teatro de animação que dizem que o boneco passa a ter vida só com a mão do manipulador.

Madu - E é um grande engano. O museu, à noite, é uma festa. Quando fecha, os bonecos saem andando.

Fábio - Como foi o começo do grupo e como era a relação com a universidade?

Madu - O Giramundo começou em 1969 e foi estrear em 70, 71. O Álvaro era professor da Universidade, e eu e a Tereza, alunas dele. A Tereza já era casada com ele. E eu entrei na Universidade naquele período. Ela teve a formação de artista plástica junto com ele na escola, numa escola... ele teve na Guignard, depois teve uma outra escola que era informal, no prédio Santo Antônio, não sei nem se essa escola tinha nome. E depois ele fez a formação dele na escola Guignard, mas o Álvaro era diplomado em direito. Ele era advogado. E depois de formado, ele trabalhou com venda e publicidade. Ele era um dos publicitários da linha de artes mais bem pagos do país na época. Mas a publicidade suga a pessoa de tal jeito, que ele acabou abandonando aquilo. A Escola de Belas Artes se institucionalizou e foi agregada, porque ela funcionava como um apêndice da Escola de Arquitetura. Ela formou um curso à parte, e aí que eu, que era mais nova, entrei pra Escola de Belas Artes. Fiz vestibular e já entrei na escola oficializada e começaram a surgir as idéias

do Giramundo. A ligação formal com a Universidade vem em 1977, através de um convênio. Sempre houve um leso engano de achar que a Universidade nos patrocinava. Era o que nós gostaríamos, mas isso nunca aconteceu. Eles nos davam uma coisa muito boa que era o espaço, próximo de onde a gente trabalhava, onde a gente gastava nossas horas extras. Nós todos tínhamos 42 horas de aula semanais. Giramundo era só no final de semana. O início mesmo do Giramundo foi aqui em Lagoa Santa, na casa que a Adriana mora, onde tivemos nossa primeira oficina. Nós trabalhávamos só nos fins de semana. E foi quando a Universidade nos aceitou na área de extensão que tivemos a possibilidade de trabalhar no nosso horário de trabalho no Giramundo, além das aulas que nós dávamos. Era um período muito sofrido. A gente trabalhava até meia noite, virava madrugada, tinha gente que dormia lá, mas a ligação foi um pouco tardia.

Fábio - Mas você era aluna dele nesse período, quando ele fez o convite? Essa relação de amizade entre vocês, e o conhecimento de vocês foi conquistado dentro da Universidade?

Madu - Eu era aluna dele e foi dentro da Universidade.

Fábio - Então a Universidade oficializa essa parceria em 1977?

Madu - É. Em 1977, eu já havia me formado e já era professora da Universidade. Eu fiz concurso. Mas nos encontramos antes, como professor e aluna.

Fábio - E foi quando ele volta da França?

Madu - Não, ele vai pra França em 1969, e volta em 70, 71. Aí que nós estreamos em teatro de bonecos, que era um grupo maior. A gente começava e a coisa nunca dava certo, porque era muito palpite, muita coisa não funcionava. O Álvaro foi pra França e lá passou um ano. Ele teve a oportunidade e foi, pois era muito pequeno o movimento de teatro no Brasil. E não se viajava pra ver um espetáculo de bonecos, nem se noticiava nada disso. E surgiu com a ABTB, que é bem mais antiga do que a nossa participação nela, mas não tinha ainda visibilidade. Aí, vieram os festivais internacionais, e com a nossa ida, a gente começou a trazer pro Brasil vários grupos com os quais fizemos amizade, tanto que o Giramundo até um determinado momento era muito mais conhecido na Europa do que no Brasil. O Álvaro ficou um ano na França. Ele e a Tereza ganharam bolsa de estudos de artes plásticas. Uma coincidência. Os dois ganharam prêmio de viagem no mesmo ano. E aí foram. Foram também um pouco corridos da ditadura. O Álvaro naquele momento estava sendo perseguido. Então ele tinha que ir de qualquer jeito, não tinha escolha. Em *Cobra Norato*, por exemplo, a palavra Puçanga não podia ser usada, porque eles perguntaram o que era, e foram a um dicionário ruim, e entenderam como maconha. E é uma poção mágica, em tupi. Então, não podia usar puçanga, mas a gente usou. Nos espetáculos infantis eram cortadas frases inteiras. Era um inferno por causa da turma da censura. Tinha que fazer apresentação pra censura. Graças a Deus a sua geração não viu isso. Era uma coisa absurda. Tinha cachorro dentro do teatro cheirando as pessoas. Foi um período muito difícil. Mas nós, nessa época, começamos com o teatro infantil. E nem o teatro infantil escapava da censura. Era uma coisa difícil. Depois quando nós começamos a fazer *El Retablo* já despertou pra um teatro com interesse para adultos, se bem que nós nunca tivemos um público só

infantil. Até pode existir uma divisão de faixa etária em que os pequenos não podem assistir certas coisas, mas o teatro quando é bom, qualquer pessoa de qualquer idade pode assistir. E mesmo porque as crianças não vêm sozinhas. Então, por exemplo, em *A Bela Adormecida*, nós já tivemos espectadores de mais de quatro gerações, e a peça até hoje é encenada.

Fábio - Nesse período também vai surgir o Festival de Inverno da Universidade. Aí desse momento, eu consegui um mamulengo de 81, em que o Álvaro coloca o projeto metodológico dessa oficina, e que ele intitulava de Som, Forma e Movimento.

Madu - Essa é uma das oficinas. Som, Forma e Movimento.

Fábio - Mas como ele justifica em seguida, tinha o espírito nesse festival de relacionar as artes. A música, as artes plásticas e o teatro. Isso pode ter influenciado na estética de um grupo que tinha já o desejo de relacionar as artes, e mantê-las sempre unidas ali?

Madu - A gente sempre tentou ter música própria, mas era difícil. Quando a gente começou a ter convivência com alguns compositores, logo depois do *Retablo*, fora essas peças mais sérias como *O Guarani, El Retablo* etc., o Álvaro começou a se reunir com artistas e fazer a música do espetáculo. Aí então surgiu o Lindembergue, que é uma lacuna muito grande na nossa vida. Ele foi o compositor que mais entendeu o que era boneco e o que era música pra boneco. A trilha de *Cobra Norato*, feita por ele é magistral. O Lindembergue era uma coisa espetacular. Pena que morreu tão novo. E ele é um compositor reconhecido internacionalmente. Naquela mesma ocasião, houve a visita do Papa, e o Lindembergue que fez o concerto para ele, tal a sua importância no Brasil. Agora, voltando às oficinas que você disse lá do Som, forma e movimento, essa oficina, em especial, produziu um espetáculo que se chamou Processual Inacabado, porque não havia tempo de fazer um espetáculo com acabamento final. Todos os espetáculos que apresentavam em Ouro Preto não tinham ainda um acabamento final. Mas eles tinham uma... como que eles chamam mesmo? A crítica da primeira apresentação, que hoje é muito usual, antes da estréia. Era mais ou menos nesse sentido. Isso se chamou Processual Inacabado, pela voz do Fernando Augusto dos Santos, que inclusive construiu nesta oficina, a Olinda, que depois formou a Olinda Holanda. Ele construiu a personagem. A Olinda Holanda foi construída nessa oficina.
O Giramundo fez muita cria. Muitos que trabalharam com a gente se tornaram grupos depois. Muitos deles até parecem ter um certo pudor em dizer que nasceu em algum lugar, que saiu dali. Isso nunca nos importou, porque a grande importância do Giramundo e da mentalidade do Álvaro como professor, pois ele era um grande mestre, era criar uma didática de se construir bonecos, e de ensinar as pessoas a projetá-los, para poder manter, para poder guardar o mecanismo. A gente não tinha soluções empíricas. Elas podiam nascer dessa forma, mas eram colocadas no papel como se projeta qualquer coisa, uma casa, um automóvel, um eletrodoméstico. Havia uma maneira técnica de se produzir o boneco. E a gente nunca escondeu nada. A gente sempre ensinava tudo e mais um pouco. Se aprende na convivência com as pessoas. Então de duas idéias entre um aluno e um professor ali, já surgia um novo mecanismo. O Giramundo produziu e produz até hoje, bonecos fora do padrão da divisão normal que se conhece nos livros: o boneco de luva, o fantoche, muito difundido na sua terra, o boneco de fio e o boneco de

vara. Isso é o que existe como divisão. E, a parte, o *bunraku*, que é o boneco japonês, que é mais completo, que chega a ter trinta e seis pessoas manipulando um único boneco. Tem um faz que uma dobra da roupa. É uma perfeição aquele culto. É uma coisa espetacular. Eu tive a oportunidade de ver algumas vezes em alguns festivais internacionais. A gente já tem o misto do *bunraku*, que é o nosso boneco de balcão, que deu origem a vários outros da turma que pega no boneco pra manipular. Dali surgiu, depois o *Cobra Norato*, que eu nunca vi antes, nem na Europa, nem aqui. Eu até não gosto daquele jeito, que oferece a mão logo como denúncia da proporção daquela figura que está ali. Eu não gosto. Álvaro e eu nunca gostamos muito de proximidade do boneco. Só o *Giz* que era desvendado. Só que os bonecos eram tão grandes que nós éramos meras pulgas a mexer com aquilo. Mas ele tinha interesse em criar e sistematizar o ensino do teatro de boneco numa forma mais simples. Ele chegou a fazer algumas apostilas, e depois fez com que cada um raciocinasse a forma de projetar, o que chega a ser uma coisa um pouco pessoal, criar articulações, prestar atenção que braço o boneco não vira pra trás. Então, esse tipo de coisa de adaptar cotovelo, de organizar pra que o braço não passe muito trás, pra ele não girar e fazer uma volta inteira. Soluções que impediam movimentos involuntários, pois tinha muito isso no país. Uma coisa que aborrece demais no palco é movimento involuntário, quando o manipulador não queria que acontecesse, mas a construção do boneco era tão falha, que o boneco produzia aquilo no palco. Então nisso que foi muito importante a colaboração dele e do Giramundo, e continua até hoje, enquanto escola. Aí também, muita gente que aprendeu ensina outras pessoas. Tanto é que nós fomos os primeiros ou os únicos, nem sei. Mas a gente teve uma importância grande nesse sentido, porque não se preocupava com isso. Nos preocupávamos em esconder como as coisas aconteciam. E outra coisa que é muito importante, e não é raro na Europa, mas que é raro no Brasil, é do bonequeiro ter sua origem nas artes plásticas. A gente tem facilidade pra desenhar, conhecemos cor, conhecemos luz. Só não conhecemos som. Então, pra nós, o teatro de bonecos vem completar tudo o que a gente pintou. Fez movimentar. O Álvaro chegou até a produzir quadros com volume. Com volume de boneco. O único que ficou, pois ele vendeu alguns, está na Universidade. Tinha alto relevo. Está na Belas Artes. Ficou bem pouca coisa dessa época.

Fábio - E é muito significativo. Tem até uma frase do Álvaro que diz exatamente isso. Acho que foi num documentário que eu vi. Ele diz assim: “o meu trabalho é as artes plásticas dentro das artes cênicas”. Teve um momento que ele falou: “os personagens nascem de uma mesa de carpintaria e não de uma máquina de escrever”. Já apontava ali que a dramaturgia era importante, tanto que ele sempre usou da arte literária. Ele era um grande leitor, mas para ele, o boneco nascia do projeto, do desenho. A construção do personagem estava no desenho. E tem um outro trecho também que ele diz assim: “a vida do boneco começa no desenho”.

Madu - É. Porque tem a possibilidade de desenhar milhares do mesmo personagem e escolher o que melhor serve. O boneco é o ator perfeito, pois ele é construído para o papel. Ele não tem o conflito da pessoa com o personagem. Ele é construído para aquilo. Então é uma coisa muito interessante. Os atores ficam brabos quando a gente diz isso.

Fábio - E na manipulação, como que era? Vocês construíram os bonecos naquele método? Os primeiros como foram construídos?

Madu - Nós começamos como todo mundo: do nada. Nossos primeiros bonecos, apesar da formação e do curso de técnicas de construção de bonecos, eram uns bichos horrorosos, que estão lá no Giramundo até hoje. Eram feitos com cabo de vassoura, tranqüilamente. Mas eles eram interessantes. Foram feitos para *A Bela Adormecida*, o primeiro espetáculo que a gente fez. A gente começou com um espetáculo infantil, pois não tínhamos audácia pra começar por outro lado. Não que a criança não tenha qualquer valor, mas era uma linguagem mais simplificada. A gente tinha que lutar contra os demônios. Mas os bonecos eram simplíssimos. Eram um T de cabo de vassoura. Eram muito simples. Não eram de *papier maché*, como todo mundo fazia. A gente modelava no barro, tirava a fôrma e papietava com cola, sendo que a primeira camada era água. Então eles se soltavam. Só que aquilo era uma má técnica, tanto é que se perdeu quase tudo, pois a gente não tinha ateliê, não tinha onde guardar, não cabia em mala. Foi tudo comido por bicho. Sobrou a Bela, que era horrorosa. Então, os bonecos eram muito feios, mas os personagens eram interessantes, tanto que na direção seguinte da *Bela Adormecida*, o desenho é todo baseado nos mesmos bonecos.

Fábio - Me fala um pouco dessa necessidade de repertório, pois quase todo ano vocês tinham um espetáculo novo.

Madu - A gente sentia muito isso. Por isso que nós começamos a escrever textos. O que tinha no Brasil e o que tem até hoje é Maria Clara Machado. Depois começou a surgir. Quando havia o antigo Instituto Nacional de Teatro, eles começaram a fazer um concurso de texto, tanto para o teatro de atores, como para teatro de bonecos. Foi a época mais áurea da ABTB, e aí se premiou alguns textos, e o prêmio era a montagem do espetáculo. Mas eram poucos grupos interessados em escrever pra boneco. Então, por isso, os bonecos falam pouco. Primeiro porque é interessante também o boneco que não trabalha com textos, trabalha só com sua própria ação e a dramaturgia, mas também, existe muito isso, que não há texto. Texto de fato para boneco não há. Eu não conheço. Não há. No mundo inteiro. Não é só aqui não. Há pouca coisa. O que há é o quê? É o *guignol* que é aquele tipo de brincadeira que é bem paralelo ao que se faz no Nordeste.

Fábio - O mamulengo.

Madu - É uma situação semelhante, mas cada um faz o que bem entende.

Fábio - Há uma espécie de roteiro, que eles respeitam, ou não.

Madu - Eles respeitam aquela estrutura, mas não tem produção de textos pra bonecos. Não tem. Então, como nós todos tivemos uma cultura ampla, gostávamos de ler, a gente sentia falta da palavra, no início. E a palavra é um grande apoio pra se poder começar, porque ela dá um roteiro.

Fábio - E sobre os diários do Álvaro?

Madu - O Álvaro gostava muito de escrever, e ele jamais ficaria satisfeito fazendo espetáculo sem texto. Então ele tem isso escrito porque o espetáculo é muito marcado, e o *Giz* foi um espetáculo muito conflitante pro grupo, porque a primeira

música foi feita pelo Eduardo Guimarães, que na época não era, mas hoje é um músico conceituado. E de repente, teve um trecho que ele não gostou e tomou. Não autorizou mais. Aí foi feito um outro que ficaram mais os sons, que não eram produzidos por ele, mas pela gente, mas ficou uma pequena trilha. A música dele não foi mais usada. Foi feita uma outra. Então, nós começamos de onde todo mundo começou. Quer dizer, os primeiros bonecos não eram tão feios, mas em comparação com o que surgiu depois eles eram muito feios. E por causa dessa bruxa aqui, eu quase avancei na Gal Costa lá no Teatro Marília, porque teve uma época que a gente apresentou, e ela estava com o show à noite. Ela se achou muito linda e maravilhosa, viu a bruxa lá, e entrou com a bruxa no palco, sacudindo a pobrezinha. Um boneco é uma entidade. Menino, eu tive um pega com essa mulher. Eu gosto muito dela, do trabalho dela, mas dela mesmo não tenho porque gostar ou deixar de gostar, porque não a conheço.

Fábio - E bem no período do *Giz* você não manipulou por quê?

Madu - Quando a gente fez todos os espetáculos do Giramundo a partir do convênio de 77, eles serviam como oficina no festival. A gente começava os espetáculos, a grande maioria, no festival. Então, nesse festival eu não pude estar por causa dessa pendenga de estar com filho pequeno. Então, quando chegou no final, já estava todo mundo super ocupado. Eu dei umas ajudas. Eu fui por uma semana para montar a exposição do Giramundo, porque não tinha ninguém para montar.
Eu já tive muita vontade de escrever um livro sobre o Álvaro e o Giramundo. Mas a proximidade me impede de fazer com certeza. Você acaba ficando com medo de falar bem porque você faz parte. E deixa lacunas exatamente porque está muito dentro e não tem um distanciamento sólido. Então por isso é muito importante que seja uma pessoa de fora.

Fábio - O *Cobra Norato* hoje tem uma espécie de roteiro de imagens que tem umas rubricas explicando cada cena. Se assemelha um pouco aos roteiros das empanadas dos mamulengos. Os mamulengueiros pintavam e escreviam dentro da empanada uma espécie de roteiro feito de imagens. Essa prática era comum?

Madu - Não. Foi só no *Cobra Norato*, porque essa peça fez um circuito internacional muito grande. E nós fizemos em português, porque não havia como traduzir Raul Bopp. O Álvaro até fez por cenas quando fomos aos Estados Unidos. Aí pras pessoas entenderem em português o roteiro. É pra pessoa entender a ação, embora ninguém nunca tivesse perguntado pela narrativa linear. O Raul Bopp, por exemplo, chegou a assistir o *Cobra Norato*. Ele chorou tanto, que chegou pra gente e falou que nós tínhamos entendido mais o poema do que ele. E pouco depois, nós o procuramos pra pedir os direitos e ele, numa carta maravilhosa, nos cedeu os direitos eternos. Depois, a família não deixou quase ninguém mais fazer.

Fábio - Mas ele ficou bem conhecido por causa de vocês. O texto era lido, era pedido pra vestibulares...

Madu - Não era. Foi pedido no ano seguinte que o Giramundo montou. O Raul Bopp foi muito injustiçado. Ele é um precursor da Semana de arte Moderna. O Cobra Norato antecede o Macunaíma em mais de 18 danos. A Antropofagia é dele. É do Raul Bopp. Ele era o mais velho daquela turma. Ele foi convidado e participou da

Semana de Arte Moderna. Mas ele era o mais velho de todos. Ele escreveu mais ou menos em 1912. É uma diferença grande de tempo. Deve ter essa informação no outro catálogo do *Cobra Norato*.

Fábio - Esse roteiro foi criado quando vocês foram circular internacionalmente, para o público entender.

Madu - O catálogo original é esse aqui. 1921. Ele foi escrito. A Macunaína é muito depois de 1922. E foi editado em 1931. Dez anos depois. Mas já era escritor antropofagista muito antes disso. A diferença de idade dele para o Oswald e os outros é muito grande. Ele era o mais velho de todos. Ele não era um rapazola como os outros eram naquele momento. A Tarsila era uma mocinha. Eram todos jovenzinhos. Tudo assim da sua idade. Quantos anos você tem?

Fábio - 30.

Madu - Está velho pra eles. Eles eram mais jovens. E o Raul já era uma pessoa com formação. Ele era embaixador do Brasil. Ele que trouxe a soja. Ele trouxe três grãozinhos no bolso. Ele era um homem interessantíssimo.

Fábio - O que eram as vanguardas para vocês? O *Giz* foi uma vanguarda? O *Cobra Norato* foi uma vanguarda? Estavam trazendo novas técnicas, novas fórmulas, uma nova estética para o teatro de bonecos?

Madu - Era um teatro muito ambicioso, porque a gente não se contentou com o palco do boneco. A gente invadiu o espaço do teatro, do palco italiano. Mas invadimos esses espaços pouco a pouco. Hoje em dia, é muito difícil ver um espetáculo do Giramundo que acontece numa empanada pequena. A gente começou por aí. Mas começamos a sentir falta de sair, de perspectiva, etc. O que distanciava muito o teatro de bonecos do teatro de atores era o espaço que o ator percorria. E por que o boneco não pode sair? Por que não pode ter várias dimensões? Eu não sei se você chegou a ver o Gogol que o Álvaro fez, *O Diário de um Louco*, que tem bonecos desse tamanho aqui, maior do que o que você está vendo ali fora.

Fábio - Esse foi você que fez? Então, você continua bem na ativa.

Madu - Esse nós estamos fazendo para um espetáculo de rua. Eu continuo trabalhando.

Fábio - Que bom! E atualmente, você dirige algum grupo?

Madu - Não. Eu trabalho para outros grupos.

Fábio - E dá orientação de como eles manipulam?

Madu - Eu até ensino, mas para dar aula em oficinas e cursos esquematizados, eu não tenho mais paciência, não. Já dei aula mais de trinta anos. Eu já fiz um centro de artes aqui, na época que eu trabalhava na Universidade. Era uma atividade de extensão que funcionou aqui por oito anos. Era uma escola de artes.

Adriana - Por que acabou, Madu?

Madu - Porque o prefeito botou os móveis no caminhão e devolveu. Não queriam mais saber.

Fábio - E você constrói bonecos, Adriana?

Adriana – Não, mas eu já trabalhei também no Giramundo e já construí muito.

Fábio - Tem alguns grupos aqui no Brasil, em que no espetáculo é feita toda aquela construção, a montagem. Depois o espetáculo estréia e cresce. Cresce com o público. A questão efêmera do teatro se dá por causa do público. E por isso, o espetáculo cresce. Mas com essa quantidade tão grande de montagens de vocês, eu pergunto: como conseguem manter tantos espetáculos na ativa?

Madu - É porque o que sempre interessou ao Giramundo não foi exatamente ter um espetáculo apresentado. Era pesquisar o boneco. E pra pesquisar, tem que ver outro. Então a gente não parava de construir boneco. E pra ele ter função, tinha que ter uma casa, que é o espetáculo. Nosso interesse sempre foi a pesquisa. E na maioria dos outros grupos, é o espetáculo em si. Não que a gente descuidasse dessa parte, mas não conseguíamos ficar parados. E até hoje a turma não consegue. Depois da morte do Álvaro já tem mais dois espetáculos completos enormes. E mais os pequenos, o Miniteatro Ecológico, que é muito bonito para as crianças. Mas o Giramundo hoje é uma empresa que atira pra tudo quanto é lado. Até aquele momento era só o teatro mesmo. Mas o interesse do grupo, do Álvaro, em especial, e meu também, é a carpintaria. É isso que eu gosto. É fazer boneco. Então essa é a grande diferença, não só do Giramundo, mas dos sul-americanos, em relação aos europeus. O grande responsável por nossa ida pra Europa, e por nossa carreira internacional é o maior marionetista de fio que esse país já conheceu, que é o Rozer. Ele veio a Belo Horizonte, e também teve origem como artista plástico. Ele projeta. Ele nos forneceu o desenho de uma cruz espetacular, que é o que a gente chama de cruz alemã. Ele viu aqueles bonecos que eu te mostrei, e nós só tínhamos aquilo. Mas ele, como marionetista, experimentava. Hoje deve ter quase uns cem anos. Um grande marionetista, um grande solista. Trabalhava só ele e uma mulher que arranjava de vez em quando. Então, ele veio a Belo Horizonte, e o Lins Varela, que era um produtor cultural do Festival de Inverno, não sabia o que fazer com ele. Então, trouxe ele à Lagoa Santa. Aí eu fiquei andando com ele. Esse homem quase caiu de chorar com a maravilha da flor de maracujá, que realmente é linda, e ele nunca tinha visto. E aí ele pediu pra ver os bonecos, e eu abri a mala. Ele viu aquilo ali, e mandou o nosso nome pra um festival que haveria em seguida, na Bulgária. Ainda existia o Muro de Berlim, então os países do leste estavam na linha de divisão. E de repente, nós éramos os únicos ocidentais na Bulgária. Tinha que vigiar pra tudo quanto é lado, o povo pegando nossa roupa, porque a Bulgária era um dos países mais pobres dos países do leste. É uma população de ciganos. Mas o teatro era guarnecido pelo Estado, e era um espetáculo o festival, mas só para os países do leste, que são o quente do teatro de bonecos. E chegou esse convite pra nós, e então fomos pra Bulgária. Ele viu esses bonecos aqui, e depois nós fomos com a mesma mala, em 1972, para Charleville. Aí ele perguntou se nós não íamos apresentar, e mostramos a mala de novo pra ele. Mas quem disse que

nós tivemos coragem de mostrar os bonecos? Não levamos pra exposição, pra nada. Ficamos com a mala no hotel. E ele nos jogou pra frente. E esse festival de 1972, em Charleville, foi o festival mais espetacular que o UNIMA patrocinou e fez. Vieram grupos de vários países, e os maiores marionetistas. Nós saímos de lá malucos. Quando voltamos, fizemos *O Baú de fundo fundo*, que é um pulo em relação ao que já tínhamos feito. Depois do *Baú,* remontamos a *Bela*, com a mesma técnica: aqueles desenhos de punho. Esse cara é uma maravilha. Trabalha com cem, duzentos fios num boneco. Ele tem uma garça que levanta pena por pena. Dá até um arrepio. E tem que ter mais de cinqüenta anos de boneco pra poder fazer uma coisa dessas. E ele apresenta há cinqüenta anos, o mesmo espetáculo. Sul americano agüenta isso? Não agüenta. A gente quer novidade. E no nosso caso, especificamente, a gente quer mais ainda, porque a gente quer fazer mais bonecos. E foi muito bom, que com a partida precoce do Álvaro e da Thereza, o Giramundo herdou para os jovens um conjunto enorme de espetáculos. Eu desconheço grupo de teatro que tem repertório tão grande como o Giramundo. Pode até haver, mas eu não conheço.

A manipulação direta surgiu com um marionetista suíço, radicado nos Estados Unidos. O nome dele me fugiu agora. Ele esteve nesse festival nos Estados Unidos. E era uma maravilha. O cara era uma artista. A mão dele era de uma delicadeza, que não parecia no gesto. O boneco era muito importante. E eram verdadeiras esculturas. Pareciam uma porcelana, desse tamainho. E daí, difundiu. Mas o primeiro que eu vi foi esse. Depois o Marcos Rivas, que hoje está em Parati, difundiu no Brasil. Ele faz um trabalho muito bonito. Aquele teatro mais lento. Ele faz um trabalho muito caprichado. E dá curso até hoje. É um obstinado. Ele tem uma escola. É um pesquisador também. Sabe desenhar. Os únicos que eu conheço desse gênero é o pessoal do grupo do Triângulo, cuja origem são artistas plásticos e o Rozer.

Fábio - Esses seriam os mestres de vocês?

Madu - Nós nunca estudamos com eles. Mas só de ver, se aprende. Pro mero espectador que não é bonequeiro, os movimentos do boneco são como mágica. Mas se você conseguir ver por trás do boneco, vai ver os mecanismos. A gente se interessa muito por isso. O Rozer é uma pessoa que deve ter ajudado muitos marionetistas.

Fábio - Teve algum grupo com o qual vocês tiveram alguma formação, que vocês consideram influente na estética de vocês?

Madu - Não. Nós vimos coisas maravilhosas. Mas nunca aderimos a algum. O europeu é muito diferente da gente. O ritmo é mais lento. É muito bonito, mas não tem aquela agilidade e nem conseguem trabalhar num espetáculo com a quantidade de bonecos que a gente trabalha. O *Cobra Norato*, na última contagem, tinha oitenta e três bonecos.

Fábio - Quanto tempo você ficou no *Cobra Norato*?

Madu - Eu fiquei desde o dia em que ele foi feito, até quando eu saí do Giramundo. É o espetáculo, até hoje, mais apresentado do Giramundo.

Adriana - É. Não pára, nunca parou.

Madu - Há três anos atrás, eu restaurei o *Cobra Norato* inteirinho. Tem uma distância de anos tão grande entre a gente e o pessoal que hoje está no Giramundo, que eles não conseguiam restaurar o *Cobra Norato*. A construção dos mecanismos, etc. Eu até autorizei algumas coisas, que a gente já melhorou e vai melhorando com o tempo, mas eu que restaurei. Eu e a Weracy. A Weracy ainda nem estava no Giramundo nessa época. E olha que ela já deve ter uns vinte anos de Giramundo. Quando a gente montou o *Cobra Norato*, o Lindembergue trabalhou com a gente um mês inteiro. A música do *Cobra Norato* tem cinco citações no Prêmio Moliére. Competindo com teatro adulto. Era um prêmio muito especial.

Fábio - E no *Cobra Norato*, vocês fizeram bastante leitura branca, leitura de mesa?

Madu - O poema inteiro. Nós não tiramos um risco, uma vírgula. Ele é narrado por um ator e, quando há fala no próprio poema, tem o ator falando a fala do poema.

Fábio - E vocês fizeram leitura para a construção dos bonecos?

Madu - Não. Nós queríamos ir pro Amazonas, mas não conseguimos dinheiro. Queríamos ir ver aquelas coisas. Então nós fomos ao Rio e o Raul Bopp nos recebeu. As descrições são aqueles adjetivos gosmentos. A gente queria saber como fazer aquilo. Ele nos recebeu e deu todas as informações, porque ele viveu no Amazonas. Ele foi ao Amazonas escrever *Cobra Norato*. É um poema que surgiu com a estadia dele lá. Mas nós não conseguimos ir. Então ele é fruto da imaginação mesmo. Agora, talvez seja o espetáculo do Giramundo que mais tem criação coletiva. Nós não tínhamos a menor idéia de como a gente iria fazer, e de qual forma seria. A gente tinha algumas bases, que eram os negros serem a cerâmica e a estatuária africana, os brancos serem as peças em barro e a estatuária do Vale do Jequitinhonha, e os índios eram a cerâmica marajoara. Nós partimos daí, dum bonequinho desse tamanho. Eu tinha um e o Álvaro tinha outro. Então o desenho do *Cobra Norato* do Álvaro é baseado na cerâmica marajoara. O tatu é uma peça africana, que eu copiei. A cobra eu inventei. O tatu bicho eu inventei. E aí foi nascendo. Nós fizemos muita coisa que foi desprezada. O primeiro tatu era de tapeçaria, que a Marlene Trindade teceu com fibras naturais. O *Cobra Norato* se modificou muito durante o percurso. A garça e o inhambu eram os únicos que eram citados, como passarinho. Os outros foram entrando. Cada vez a gente fazia mais um.

Adriana - Aí chegou a oitenta bonecos.

Fábio - E quantos manipuladores para todos esses bonecos?

Madu - Uns seis ou sete, no máximo.

Fábio - Havia uma rotatividade grande de integrantes no grupo?

Madu - Não. O Giramundo sempre foi assim: reunia um grupo e ficava muito tempo com ele. Mas o teatro não era bem remunerado. Como a Universidade não nos

pagava, não tínhamos como pagar as pessoas. Nós pagávamos com a renda do espetáculo. Então, quando o sujeito criava família, não dava mais, aí ele ia embora. Ou por algum interesse maior. Hoje, o Giramundo sustenta família. Foi a última equipe que ficou: o Lício, o Chu, a Beatriz, a Adriana. Todos tinham ordenado. Agora a Adriana saiu. Mas o Giramundo paga o ordenado a essas pessoas. E ainda consegue manter outras pessoas com salários menores. Mas mesmo assim, a pessoa acaba saindo, porque não há como remunerar. Até hoje ainda é muito difícil de se manter. E o pessoal trabalha. Eles apresentam demais. Na época em que era o Álvaro, a Thereza e eu, tínhamos o próprio ordenado da Universidade. Então a gente podia se dar ao luxo de trabalhar tanto pra não ganhar nada. E ainda colocar dinheiro. O Giramundo era uma economia doméstica. A gente fazia espetáculo com um dinheirinho daqui, um dinheirinho dali. Era do nosso próprio bolso. A Universidade nunca nos patrocinou. Patrocinava quando era dentro do Festival de Inverno, a parte material. Aí se aproveitava músicos que iam pro Festival. Foi em um festival que a gente conheceu o Lindembergue. Então, o festival era uma balaio muito farto pro teatro, pois tinha de tudo. A gente nunca usou muito cenário, mas sempre teve muita curiosidade por tudo o que envolvia esse ambiente em que os bonecos circulavam. Não dava pra manter todas essas pessoas dentro do Giramundo, mas a gente nunca teve dependência de outros profissionais. A não ser o músico. A gente não conseguia manter um músico. Era tudo troca de favores. A gente fazia adereço pra eles e eles nos emprestavam a voz. Durante muitos anos foi assim.

Fábio - E a música entrava quando? No *Cobra Norato*, em especial, vocês tiveram primeiro a parte de discussão do poema e construção dos personagens?

Madu - Exatamente.

Fábio - Foi como você disse, que teve várias mãos pra fazer os personagens.

Madu - É. O Lindembergue passou um mês com a gente. Na oficina e no festival. Ele falava: “anda com esse boneco aí”. Então assim ele fazia um tema. Para o *Cobra Norato* foi feita uma música toda original.

Fábio - E *O Guarani* também?

Madu - *O Guarani* é um misto. O Lindembergue é que faria com a gente, mas ele teve um problema pessoal. Ele veio para fazer, em São João del Rey. Quem fez foi o Raul do Valle, que fez uma música com uma parte da ópera e uma parte com música moderna criada para a peça. O Raul também é muito respeitado, mas nós tivemos dificuldade de entendimento com ele, pois não era do nosso universo, como era o Lindembergue. O Lindembergue era maluquinho igual a gente. Ele tinha paixão pelos bonecos, o que não acontecia com o Raul.

Fábio - Então vocês fizeram os bonecos, e ele participou da oficina, o que é interessantíssimo. E a música, então, foi entrando junto com a montagem. Concomitantemente, entram a imagem do espetáculo, o texto literário e a música?

Madu - O *Cobra Norato* foi a montagem mais longa que nós já fizemos. Quando nós inventamos de fazer, não tinha data de estréia, não tinha espaço, nada disso. Ele

acabou estreando num Festival de Inverno, porque a oportunidade surgiu. Mas ainda bem defasado, porque ele ficou no final. Nós ficamos mais de um ano construindo boneco e desprezando, até chegar à forma ideal. A gente nunca se importou em descartar.

Fábio - E os ensaios quando começaram?

Madu - Nós começamos a ensaiar no próprio Festival de Inverno. Ele estreou muito imaturo. É um espetáculo com pouca gente e muitas trocas. É feito no escuro absoluto. Nós trabalhávamos à luz de velas, para não vazar luz nenhuma, pois os bonecos bóiam no ar. Ninguém vê. Usávamos capuz, luvas. Então é um espetáculo que amadureceu, e está amadurecendo até hoje, porque é muito solicitado. A lição do palco nenhum ensaio ensina. É muito diferente estar realmente no palco, diante do público. O *Cobra Norato* teve dois grupos de manipuladores, e mais a turma de agora. É o espetáculo mais encenado. Acho que *A Bela Adormecida* também.

Adriana - E *Pedro e o Lobo* também.

Madu - É. *Pedro e o Lobo* também. Já *O Carnaval dos Animais* não foi tão apresentado.

Adriana - Apresenta ainda, mas não é igual.

Madu - É que *Pedro e o Lobo* é muito portátil. E é uma peça escrita para bonecos. Um clássico musical escrito para bonecos. São muito poucas as peças.

Fábio - O Garcia Lorca escreveu algumas coisas para bonecos.

Madu - O Garcia Lorca escreveu algumas coisas para bonecos. Mas *O Retablo*, por exemplo, não é exatamente uma peça para bonecos. O Manuel de Falla foi quem musicou o capítulo 24 do *Dom Quixote*, no qual o dom Quixote assiste a um teatro de bonecos. E o de Falla que musicou para bonecos. O Cervantes tinha escrito na ficção o teatro de bonecos. Mas quem musicou foi o de Falla. Foi no centenário dele que a gente fez. Surgiu a idéia da gente montar. Fez muito sucesso. Teve uma crítica espetacular. E o Projeto Mambembão, que me parece que desapareceu, era uma maravilha pra difundir o teatro e levar peças para o Brasil inteiro. Pra Minas, pro Nordeste, pro Rio, São Paulo, Brasília. Eram escolhidas algumas capitais, mas não era sempre no mesmo lugar. É uma pena, pois tinha espaço tanto para o teatro de ator, quanto para o teatro de bonecos. Foi muito interessante, muito importante. Foi na época daquele menino, o Humberto Braga. Ele fez um grande trabalho em favor do teatro de bonecos. Ele continua na FUNARTE, mas, provavelmente, o teatro de bonecos não está mais o inspirando tanto.

Fábio - Ele estava no Seminário de Jaraguá e, lá, ele falou sobre a história do teatro de bonecos. Falou dos concursos. Falou também da dificuldade dos textos dramáticos. Eles abriram concurso, mas não teve demanda. Tinha poucos textos, e para o concurso não acabar, eles tiveram que premiar esses poucos.

Madu - Os dramaturgos não se interessam por teatro de bonecos. Os que se interessam são o pessoal do Nordeste, especialmente em Pernambuco. Agora, o

Humberto foi o responsável pela grande difusão que o teatro de bonecos teve nas décadas de 70, 80 e 90. Ele batalhou demais no antigo INACEM pelo teatro de bonecos. Conseguiu muitas viagens, para que os grupos pudessem ir pra fora. A nossa exposição nos Estados Unidos, em que levamos todo o acervo do Fernando Augusto. Foi uma exposição maravilhosa. Temos que bater palma para o Humberto, pois ele fez muito nessa época. E uma jornalista, a Ana Maria, que hoje é autora de livros infantis, lindíssima. Deve continuar bonita, mesmo envelhecida. Ela acompanhava todos os festivais da ABTB, procurava os bonequeiros, conversava, e escrevia a respeito. Deu uma cobertura muito grande. A Ana Maria é uma pessoa que eu gostaria de reencontrar.

Fábio - Então, Adriana, como que você percebe esse desejo do Álvaro de tridimensionalizar essa obra bidimensional, da pintura para o boneco?

Adriana - Acho que a Madu pode responder melhor que eu.

Madu - Está querendo jogar a peteca?

Adriana - Não, eu acho que você viveu muito mais com ele, do que eu vivi como filha. A Madu foi aluna, então viveu muito próxima.

Madu - É que o Álvaro tem uma herança infantil com bonecos. A mãe dele era professora e fazia bonecos. Ele próprio chegou a ter um programa na antiga TV Itacolumi de teatro de bonecos. Não ganhava nada.

Adriana - Como é que eu não sei disso?

Madu - Era ele, o Wilson e não sei mais quem. Eles faziam um programa de fantoche. Ele sempre teve no sangue essa vontade de fazer boneco. Ele não achou parceiro. Foi na Escola de Belas Artes que ele achou os parceiros ideais, que eram quem falavam a linguagem dele. Foi a Thereza e eu. Por muito tempo, o Giramundo foi só nós. Os três primeiros espetáculos eram só nós. Depois entraram mais professores do Belas Artes, o Júlio e a Sandra. Meu secretário de colegiado também, e a gente começou a congregar alunos da escola. Aí as pessoas foram chegando. Mas todos tinham origem como artistas plásticos.

Adriana - Tinha aquele também, o Luís.

Madu - O Luís era meu secretário.

Adriana - Ah, é dele que você está falando.

Madu - É. Eu já tinha me formado e era coordenadora do colegiado do curso. E ele era o meu secretário. Ele era mágico, ventríloquo, e foi parar lá no Giramundo também.

Fábio - E a questão da tentativa de tridimensionalizar?

Madu - Isso eu digo pelo seguinte: foi uma forma ideal pra quem desenha. O que o desenho tem? Tem a bidimensão, a cor, a luz, a sombra. Mas não mexe, não fala e

não tem a tridimensão. E o teatro trouxe isso. Então por isso que eu digo que o que a gente fez foi movimentar o que desenhávamos. Musicar também. O teatro tornou-se pra nós um ambiente muito agradável. Era tudo o que a gente gostava. Tinha a palavra, pois somos de uma geração em que a palavra era importante. Somos uma geração criada com literatura. Então, todos nós escrevemos razoavelmente bem. Todos nós gostamos de música, da boa música. Tínhamos convivência com músicos e com atores. Então era só mexer a panela. Os ingredientes estavam à disposição.

Fábio - Vocês pintavam a cena?

Madu - O Álvaro sempre roteirizou os espetáculos com cineasta, porque ele fazia desenho animado. Mesmo desenhos animados de publicidade foram feitos por ele. Então todo espetáculo ele roteirizava com *story board* e desenhava. Isso deve ter lá no Giramundo. Era importante pra ele.

Adriana - Tem um lá do *Cobra Norato*, que é todo desenhado. Ele tirava xérox dos desenhos, e ia pintando e pondo nas cenas. Tem um inteiro lá do *Cobra Norato* com roteiro de luz, etc. Muito interessante.

Fábio - Mas é muito interessante saber que o *Cobra Norato* foi feito com *story board*. A imagem é muito importante.

Madu - O *Cobra Norato* fluiu. E a gente teve tempo, porque, nessa época, a gente ainda não tinha agenda. Não tinha que fazer o espetáculo pra tal data. Nós fomos fazendo com a maior tranqüilidade do mundo. Ele demorou um ano pra ser feito. É o espetáculo que demorou mais tempo. Não que não trouxesse dificuldades, mas porque, como não havia compromisso em terminar numa data X, nós tivemos a oportunidade de fazer muita experimentação. E era um reino desconhecido pra nós o Amazonas. Ninguém quis nos dar dinheiro pra gente ir pra lá. E a gente queria ter ido. Provavelmente teria havido algumas mudanças.
Hoje em dia, está havendo uma tendência americana de que o bonequeiro não constrói o boneco. Isso pra mim é o mais grave, embora seja meu meio de vida. Digamos que estou trabalhando contra mim. Mas o que acontece hoje e é comum nos Estados Unidos e um pouco menos na Europa, é dos camaradas encomendarem os bonecos, mas não entenderem de sua construção. Então fica difícil pra repor peças, pra consertar, porque eles sabem manipular, mas não sabem da construção do objeto de trabalho deles. Isso, pra mim, é o maior problema. E a outra coisa é que quanto mais amplo seja o universo do bonequeiro, mais à vontade ele fica, pois fica independente. É comum saber construir, mas não saber pintá-lo, ou não saber vesti-lo, ou dar acabamento. Então é interessante que a pessoa procure esses caminhos, porque o gostoso é ver a obra inteira e não só as mãos. Senão você fica sempre na dependência de uma coisa ou de outra. É igual como tem hoje, a terceirização, inclusive na medicina. Eu lamento a falta do clínico geral. A mesma coisa eu digo com relação aos bonequeiros, nas devidas proporções.