

Revelações

Maria do Carmo Vivacqua Martins – Madu
Giramundo Teatro de Bonecos – Lagoa Santa



Fundadores do Giramundo - Terezinha Veloso, Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Vivacqua Martins (1992). Foto do Arquivo Giramundo.



Cobra Norato (1979). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto do acervo do Grupo Giramundo.



El Retablo del Maese Pedro (1976). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto de Enzo Giaquinto.

Resumo: A escolha dos caminhos ao longo da vida é a soma das oportunidades aproveitadas, dos livros lidos e dos encontros certos. Cultivar sonhos e conquistá-los é trabalho árduo e aprendizado permanente. Agradeço a sorte de ter sido premiada na minha trajetória artística por pessoas talentosas que me acolherem em seu convívio. A paixão pelo boneco é instantânea e gera uma escravidão prazerosa por este ser dominador que nos arrebatou a juventude, a maturidade e velhice.

Palavras-chave: Grupo Giramundo. Teatro de Bonecos. Percurso artístico – Madu.

Abstract: Many an artist's career path has been directed by favorable opportunities, including literary influences, and timely encounters. Cultivating one's dreams and conquering them requires hard work and continued learning. I am thankful for being rewarded in my artistic journey by talented people who welcomed me into their lives. "Passion for the puppet" is instantaneous and creates a pleasurable slavery that snatches our youth, maturity and old age.

Keywords: Grupo Giramundo. Puppet Theater. Artistic path – Madu.

Não é possível sobreviver sem memória da infância. A lembrança dos quintais: o da minha casa – Rua Pouso Alegre, 1.105, em Belo Horizonte –, o da casa do meu avô Tancredo e ainda aquele da chácara da Tia Angélica, logradouro de tantos esconderijos e tesouros escondidos. As casas foram todas demolidas, e os quintais traiçoeiramente ocupados por prédios sem nenhuma imaginação.

Foi no quintal da minha casa na Floresta, na cobertura do fundo do terreno (de onde desalojei as galinhas), que instalei meu primeiro e mais caro atelier: uma mesa considerada sucata, um

barril de madeira cheio de argila, alguns instrumentos eleitos para o ofício e a pose de artista que a família e amigos me franquearam carinhosamente. Estava escolhido o caminho. E agora?

De posse de algumas peças de cerâmica (produzidas no fundo do quintal e queimadas numa olaria do velho bairro do Horto), fui conduzida pela mão de um poeta à casa do recém-chegado ao Brasil Helmut Bitter. Ele, escultor de rígida formação alemã, fez-me experimentar a dura ansiedade que separa o aprendiz do resultado. A pose de artista desabou, e uma longa estrada vazia, em perspectiva, surgiu à minha frente. Em seu atelier, permaneci por quatro anos. Desta rica época, guardo algumas anotações do que foi dito pelo Bitter em seu português pouco fluido, mas de grande significado: “Uma peça plástica é como uma jarra perfeita em forma e em conteúdo: ideia e espírito. Uma jarra deve ser sempre cheia de coisas boas, coisas ótimas. O espírito é o principal, a forma é o veículo. O espírito é tudo, a forma é nada. A matéria existe para ser dominada pelo espírito. Amanhã, recomece [...]” 12/12/1963.

Reverendo agora os dois cadernos, onde fiz as anotações de experiências preciosas da juventude, posso avaliar que muito do conteúdo ali existente permaneceu imutável, embora a linguagem seja um tanto juvenil. O sabor da memória cristalizada nestes cadernos me faz perceber que não estive vulnerável a muitos enganos graças à sólida formação obtida nos cursos Secundário e Clássico, nos quais fui privilegiada por um professorado de primeira linha, alguns dos quais reencontrei mais tarde como companheiros de profissão nos quadros da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Olhando para trás, vejo de dez a quinze pessoas reunidas na casa de Álvaro Apocalypse (1937–2003) e Tereza (1936–2003), com a intenção de formar um grupo de Teatro de Bonecos, sonho alimentado principalmente pelo casal Apocalypse. Rapidamente, o grupo se resumiu a três pessoas: Álvaro, Tereza e eu. Na década de 1960, era aluna do Álvaro na Escola de Belas Artes da UFMG. O que fazer, como fazer e por onde começar repousava nas lembranças de infância do meu mestre, nos fantoches feitos por sua mãe professora.

Nossos esforços e um único boneco começado foram interrompidos em meados de 1968 com a partida de Tereza e Álvaro para a Europa, premiados em salões de arte com bolsas de estudo em Paris.

Em 1969, entrei em contato com o Sr. Jean Cassou, na intenção de complementar meus estudos participando do seminário que o professor dirigia na École Pratique des Hautes Études, junto à Sorbonne. No ano seguinte, obteria o meu diploma nas Belas Artes, e a vontade de vivenciar a Europa dos livros, base da cultura da minha geração, havia sido incentivada pelas cartas recebidas de Álvaro e Tereza, vindas de Paris. Preparei meu dossiê e plano de trabalho para enviar ao mestre Cassou, cuja visão social da obra de arte sempre me interessou. Era necessário que, com base no material enviado, ele me aceitasse como sua aluna para obtenção de uma bolsa de estudos. Coincidentemente, a resposta positiva do Sr. Cassou chegou no momento exato em que nascia definitivamente o Giramundo. Álvaro e Tereza desembarcaram no Rio de Janeiro em julho, cheios de planos para iniciarmos o trabalho com bonecos, o que foi feito de imediato. No dia 12 de dezembro de 1969, ficou pronto o primeiro boneco – uma fada –, que, de tão feia, mais tarde recebeu bigodes e armadura e se tornou um dos guardas do castelo da primeira montagem da “Bela adormecida”. Neste momento, tudo era muito precário. Improvisamos uma oficina na cidade de Lagoa Santa com poucas ferramentas e muita vontade de trabalhar. Construimos bonecos de vara¹, gênero então pouco divulgado no Brasil. Dada a diversidade de estatura dos marionetistas, optamos por este tipo de boneco, que, com a simples alteração do tamanho do cabo de sustentação, poderia ser alinhado no palco com altura proporcional. Jocosamente, me culpavam pela escolha deste gênero de bonecos, já que permaneci nos meus 1,54 m de altura. Hoje, aos 69 anos, provavelmente já tenho menos.

¹ Boneco de vara: tem sua origem no Teatro de Sombra Javanês (*Wayang*) de caráter puramente religioso, cuja forma plana evoluiu para o boneco de vara em três dimensões. Confeccionado, basicamente, por uma vara de sustentação (corpo e cabeça) que também delimita a sua altura e outras varas nas mãos, com o objetivo de ampliar os movimentos.

Os dois primeiros espetáculos foram realizados com bonecos de vara de aproximadamente 1 m de altura. As cabeças eram modeladas em argila, e do próprio original retirávamos a máscara com uma média de cinco camadas de papel picado e colado, buscando maior leveza e acabamento do que possibilitava o conhecido *papier mâché*. Porém, a umidade vinda do barro alterava a secagem da máscara, que, quando retirada, tendia a deformar. Passamos a fazer formas de gesso, e do negativo tirávamos o positivo com a técnica anterior. A estrutura do boneco era montada em madeira, a partir de um cabo de vassoura. Basicamente, os bonecos eram um T, com articulação apenas nos braços. Eram extremamente simples, mas o encanto do qual se revestiam era tal, que houve expectador que acreditasse vê-los mover lábios e pálpebras. A magia destes pequenos seres me fez esquecer completamente a intenção de prosseguir meus estudos em Paris.

Em 1972, tive a oportunidade da primeira viagem à Europa. O Giramundo fora convidado misteriosamente a participar de uma Oficina de Criação instalada no Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes que se realiza bienalmente na cidade francesa de Charleville-Mézières. Euforia. Provavelmente, indicados pelo fabuloso marionetista alemão Albrecht Roser (1922–2011), que, numa de suas vindas a Minas, simpaticamente se interessou em visitar nossa oficina em Lagoa Santa. Não me esqueço do seu encantamento pela flor do maracujá. Partimos para a primeira investida internacional sem sequer saber o que acontecia no Brasil. Antes do advento da internet no Brasil, nos anos 1990, o mundo e o País eram muitos maiores. Levamos alguns bonecos na mala, de onde só foram sair quando voltamos. Inibidos pela interessantíssima exposição de bonecos alemães que aconteceu dentro da programação do Festival e ainda por magníficos espetáculos que tivemos a oportunidade de assistir, não mencionamos a presença dos bonecos nas malas. Porém, nossa participação na Oficina de Criação extrapolou as expectativas e contrariou nossa ansiedade inicial. Chegamos com uma semana de atraso, e os trabalhos já estavam em andamento. Tratava-se da montagem de um espetáculo

a ser apresentado no final do Festival, sob o tema “A criação do mundo”. Naquele momento, discutia-se o roteiro a ser utilizado, já que havia várias propostas. Desenvolvemos rapidamente uma ideia e a apoiamos em *storyboard*, desenhado por Álvaro, o que nos deu a chance de ainda interferir no processo, porém sem a menor intenção de monopolizar o roteiro. Acabávamos de chegar e nem sabíamos ainda onde e em companhia de quem estávamos. Para nossa surpresa, o projeto encantou o diretor dos trabalhos, o marionetista francês, André Verdun, e acabamos por vencer a disputa entre roteiros que provavelmente vinham se desenvolvendo há uma semana. Tal acontecimento provocou a ira de um dos participantes; um outro francês que, zangado, rasgou seus esquemas, dizendo em voz alta: “Os brasileiros deviam ter chegado há uma semana para me poupar tanto trabalho”. E até o final da atividade tivemos que suportar as ironias deste senhor inconformado.

A oficina visava a uma criação coletiva, e havia marionetistas de vários países. Ficamos em uma situação privilegiada, numa sala específica para projetos. Mas, como a maioria das criações coletivas, era difícil fazer conviver ali as várias ideias oriundas de diversas culturas e concepções teatrais. Nós, que viemos para buscar conhecimento entre marionetistas mais experientes, estávamos comandando aquela Babilônia de pensamentos. Ficou claro para nós que aquela oficina coletiva reuniu os iniciantes, aqueles que ainda não tinham um trabalho de nível a oferecer. E era mesmo onde devíamos estar. Mas a belíssima cidade de Charleville-Mézières, berço de Rimbaud, nos ofereceu um rico ensinamento através dos inúmeros espetáculos e exposições a que tivemos a oportunidade de assistir. Sobretudo, a exposição alemã nos forneceu dados técnicos e um conhecimento estrutural do boneco que nos foi de grande valia. Tratava-se de um universo desvendado à nossa frente, no qual se incorporavam algumas centenas de anos de cultura na área. Nada como ver para quem até então estava à mercê de uma precária literatura específica.

A partir do memorável Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de 1972, o Giramundo tomou novos rumos. E o espe-

táculo *Saci Pererê*, montado em 1973, apresentou para o público bonecos de técnica mais apurada, bebida na fonte alemã, porém desenvolvendo códigos inteiramente particulares. Começamos a perceber que o movimento de cada personagem deveria ser específico, conforme sua necessidade de expressão. Daí para frente, o repertório de gestos de cada boneco passou a ser exclusivo, embora dentro de um mesmo “cânone”. Não construímos mais o boneco ideal, mas o movimento ideal para o personagem expressar-se através de “um resumo de gestos essenciais”, conforme comenta André-Charles Gervais (1947), analisando a obra do marionetista francês George Lafaye².

O mergulho no pensamento e na obra de grandes marionetistas (alguns dos quais tivemos a oportunidade de ver em ação em festivais internacionais), através da rica bibliografia que passamos a reunir a partir de 1972, nos oferecia agora um quadro mais amplo do que era este universo mágico, regido por leis singulares, porém incapazes de sobrepujar a criação. Sob o comando de Álvaro Apocalypse, o Giramundo se aprofundou nas investigações.

As pesquisas sobre os recursos de cada gênero específico levou o grupo a criar novas técnicas de construção e manipulação de bonecos, renovando os padrões normalmente conhecidos através de bonecos de fios (marionetes), bonecos de luvas (fantoques) e bonecos de vara. O ritmo latino que nos é atribuído geneticamente nunca nos permitiu permanecer com um mesmo espetáculo por mais de um ano e meio. Trata-se de uma válvula propulsora que alimentava favoravelmente a nossa disposição para a pesquisa e as inovações. Tais características foram responsáveis pelo interesse da Universidade – UFMG e dos organismos culturais pelo trabalho do Giramundo, que solicitava frequentemente a nossa participação em cursos, seminários e oficinas especializadas.

² O capítulo *Gramática elementar de manipulação de bonecos de luva*, do livro de Gervais, foi traduzido para o português por Álvaro Apocalypse e pode ser consultado na Biblioteca do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, em Belo Horizonte.

Em 1976, através do Festival de Inverno³, tivemos a oportunidade de realizar o primeiro trabalho interdisciplinar, com a montagem da ópera de Manoel de Falla *El Retablo de Maese Pedro*. Nesse mês de julho, reuniram-se em Ouro Preto músicos de fama internacional que, sob a regência do maestro Sérgio Magnani, nos acompanharam na montagem deste espetáculo. Se algumas vezes na vida pude experimentar o topo da emoção, certamente um desses momentos ocorreu numa primorosa sala da Escola de Farmácia em Ouro Preto, no primeiro ensaio de *El Retablo de Maese Pedro*. Como nossa oficina era distante e os bonecos que narravam o acontecimento teatral eram grandes, trouxemos apenas as suas cabeças. O ensaio pretendia familiarizar os marionetistas com o texto cantado e os cantores e músicos com os bonecos. Ao primeiro acorde, a sala toda revestida em pinho de riga se encheu de um som maravilhoso. As cabeças em nossas mãos passaram a articular os sons vindos das bocas dos cantores, algo de indescritível estava ocorrendo ali. Os pelos do meu corpo se imantaram de tal maneira, que eu tinha a sensação de que a boca do meu personagem se movia por estímulo próprio, e não pelos meus dedos. Neste dia, percebi claramente que o boneco é uma entidade, revestido de um poder místico e expressivo incomparáveis. Nunca mais pisei a oficina do Giramundo ou um palco de teatro da mesma forma. Mais uma vez, se confirma a minha tese particular de que o aprendizado das artes se dá através de revelações.

Não foi intencional frequentar eventos internacionais antes de nos apresentarmos no Brasil, fora de Minas Gerais. Foi o acaso, foi o destino ou foi o poder emanado do nome Giramundo, escolhido por nós através de *brainstorming*. No entanto, há poucos meses, quando participava de uma mesa redonda sobre a obra de Apocalypse, fui informada por uma in-

³ O Festival de Inverno da UFMG é uma atividade de extensão universitária que se realiza desde o ano de 1967 e foi criado por professores da Fundação de Educação Artística e da Escola de Belas Artes, entre eles: Berenice Menegale, Haroldo Mattos e Álvaro Apocalypse. Até o ano de 1979, se realizou anualmente na cidade de Ouro Preto. Hoje, acontece em diferentes cidades mineiras. É reconhecido como um dos mais importantes e tradicionais programas brasileiros de arte e cultura promovido por uma instituição de Ensino Superior.



El Retablo de Maese Pedro (1976). Xilogravura para o programa do espetáculo. Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Autor: Júlio Espíndola.

plateias infantis e adultas, além de participarem de projetos e premiações antes reservados apenas ao chamado “teatro de ator”. Os anos 1970 foram especiais para os bonequeiros brasileiros que tinham a oportunidade anual de se reunirem, apresentarem seus resultados artísticos, discutirem, concordarem e discordarem em torno do mesmo tema: Teatro e Boneco. Foi um período de muita ebulição, surgimento de vários grupos e, sobretudo, uma época mágica, quando todos nós criamos laços de amizade e cooperação mútua. Não estávamos mais sozinhos. A criação dos núcleos estaduais da ABTB, o dinamismo da ABTB nacional e o apoio do infelizmente extinto SNT foram fundamentais para evolução do Teatro de Bonecos do Brasil. O advento da Lei Rouanet e das Leis Estaduais e Municipais de Incentivo à Cultura provavelmente disponibilizaram recursos financeiros mais compatíveis com grandes produções, mas, ao mesmo tempo, trouxeram de volta a solidão criativa. Os grupos foram obrigados a se assemelhar a empresas, manter funcionários burocráticos e ainda ver seus projetos aprovados, muitas vezes, sem obter os recursos junto à iniciativa privada.

tegrante da plateia que Giramundo era o nome de um boi que Álvaro tinha na infância. Esse boi, nunca conhecemos.

A partir de 1974, foi que encontramos nossos pares brasileiros, convidados para participar dos festivais promovidos pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Ficamos entusiasmados em conhecer tantas pessoas interessadas em bonecos. O Teatro de Bonecos ganhou espaço na mídia com a fundação oficial da ABTB por Clóvis Daly e Cláudio Ferreira em 1973. Concomitantemente, a presença empreendedora de Humberto Braga e sua alma bonequeira no antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT) possibilitou aos grupos brasileiros frequentarem

Meu território preferido nunca foi o palco, e sim a oficina. É nela que me sinto à vontade e falo sozinha para não perder o raciocínio do que pretendo construir. Adoro o perfume da madeira sendo trabalhada, de preferência o cedro ou peroba do campo. Sempre gostei de manipular os bonecos que eu construí, porque o mecanismo era intimamente conhecido, o que propicia movimentos mais precisos. Os movimentos involuntários ou concomitantes com os bonecos que estão de posse do texto ou da ação central são detestáveis. É absolutamente necessário saber ser coadjuvante. É comum o iniciante movimentar todas as partes articuladas do boneco sem reservar alguns gestos para o momento preciso. Sobretudo, quando a boca não é articulada, as mãos “falam” desnecessariamente o texto. O boneco se torna um ser agitado, e muitas vezes todos os personagens acabam por desempenhar o mesmo papel. Por isso, é importante atribuir, na construção do boneco, os gestos (mecanismos) que lhe são essenciais. Vale dizer que, na manipulação, a economia de gestos é valiosa e deve acompanhar a ação. A denominação “formas animadas”, que se associou ao Teatro de Bonecos, ao contrário do que se pensa, exige manipuladores bem treinados e sensíveis. No entanto, foi num certo momento um passaporte franqueado àqueles que nunca tiveram nas mãos um boneco. Da mesma forma que nas artes plásticas, os que buscam representações que desconstroem ou abandonam a forma real de maneira sensível e eficiente têm que conhecê-la profundamente. É impossível abandonar o que não se conhece com propriedade. O conhecimento acadêmico é sempre tido pelos jovens como uma prisão, algo que os distancia das propostas de vanguarda. Mas certamente, mais tarde, os que não perderem o fôlego no caminho perceberão que terão que retornar para adquirir vocabulário mais vasto para seguir em frente.

Em 1996, deixei a oficina do Giramundo, ainda na UFMG. Aposentada como professora da Escola de Belas Artes, decidi ficar em Lagoa Santa para acompanhar mais de perto a adolescência da minha filha, Ana Clara. Tratei logo de construir minha oficina e continuei a trabalhar para o Giramundo, assim como para outros grupos. Em 2003, perdi precocemente meus queridos companheiros Tereza e Álvaro. Jamais me recuperei dessas ausências. O bálsamo que encontrei foi fazer com Márcio Sampaio o “Arquivo Apo-



Escola Giramundo. Destaque para a Bailarina de Ouro. *Tiradentes, uma história de títeres e marionetes* (1992). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto de Ulisses Tavares.

calypse⁴ e com outros colaboradores um belo livro sobre a obra dos dois.

A arte é o resíduo do que se supõe insignificante no universo. Portanto, quem não é capaz de se deter perante as pequenas movimentações do planeta, detalhes da vida, jamais se exporá às revelações e nunca será um artista. Os impacientes que busquem profissões mais úteis, porque para tais apressados a arte não trará nem emanará o menor deslumbramento.

REFERÊNCIAS

GERVAIS, André-Charles. *Marionnettes e marionnettistes de France: tableau général de l'activités de manipulateurs de poupées*. Paris: Bordas, 1947.

SAMPAIO, Márcio. *Álvaro Apocalypse: memória em construção*. Belo Horizonte: Pronac, 2011.

⁴ O livro *Álvaro Apocalypse*, escrito por Márcio Sampaio e equipe em 2011, foi realizado através da Lei Rouanet, com patrocínio da Vallourec & Mannesmann Tubes (V & M do Brasil). Foram impressos 2.000 exemplares, com 344 páginas, abordando a vida e obra dos artistas Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso, contendo versão resumida em língua inglesa.