



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA – DEMUL

**GRUPO GIRAMUNDO E SUA MARCA NO TEMPO:**

O teatro de bonecos entre a memória, identidade e musealidade

HELENA VINCHON MATTOS SANDINS

Ouro Preto, MG

2023

HELENA VINCHON MATTOS SANDINS

**GRUPO GIRAMUNDO E SUA MARCA NO TEMPO:**

O teatro de bonecos entre a memória, identidade e musealidade

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Priscilla Arigoni Coelho

OURO PRETO, MG

2023

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S217g Sandins, Helena Vinchon Mattos.

Grupo giramundo e sua marca no tempo [manuscrito]: O teatro de bonecos entre a memória, identidade e musealidade. / Helena Vinchon Mattos Sandins. - 2023.

77 f.

Orientadora: Profa. Dra. Priscilla Arigoni Coelho.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Escola de Direito, Turismo e Museologia. Graduação em Museologia .

1. Teatro de fantoches. 2. Memória coletiva - Lugares imaginários. 3. Identidade social na arte. 4. Documentos. 5. Museus - Musealidade. I. Coelho, Priscilla Arigoni. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 069

Bibliotecário(a) Responsável: Maristela Sanches Lima Mesquita - CRB-1716



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Helena Vinchon Mattos Sandins**

### **GRUPO GIRAMUNDO E SUA MARCA NO TEMPO: O teatro de bonecos entre a memória, identidade e musealidade**

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia

Aprovada em 10 de julho de 2023

#### Membros da banca

Dra. Priscilla Arigoni Coelho - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto  
Dra. Maria do Carmo Pires - Universidade Federal de Ouro Preto  
Dra. Gabriela Gomes - Universidade Federal de Ouro Preto

Priscilla Arigoni Coelho, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 20/04/2025



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Arigoni Coelho, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/04/2025, às 20:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0898304** e o código CRC **F01A9F1A**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente, a minha família, meus pais Jorge e Márcia, minha irmã Karina que sempre me incentivaram, apoiaram a seguir meu caminho e a minha escolha profissional. Além de me proporcionarem a oportunidade de poder estudar fora do meu estado, tive esse privilégio, tenho esse reconhecimento e agradeço a todos os dias. Amo vocês por tanto.

À minha família Sandins por todo o carinho e amor.

Aos meus amigos do Rio de Janeiro, que mesmo com a distância sempre estiveram presentes em minha vida, minha melhor amiga Clara Liz, e meus amigos Renan, Ana Carolina, Larissa, Luma e Manu.

Ao estado de Minas Gerais que me acolheu do seu jeito mineiro de ser, com seus costumes, comidas típicas e tradições.

À Ouro Preto, cidade Patrimônio Cultural da Humanidade, conhecida por nós estudantes como “terrinha do nunca”, que me proporciona inesquecíveis memórias.

À Universidade Federal de Ouro Preto, por ser uma instituição atenciosa com seus alunos e inclusiva.

A todos os meus professores do Departamento de Museologia, obrigada por todos os ensinamentos e o carinho que vocês me transmitiram em todos esses anos de graduação. Em especial a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Priscilla Arigoni, que me acompanhou e aconselhou durante todo o processo no trabalho de conclusão do curso de Museologia.

À oportunidade que tive de estagiar no Laboratório de Conservação e Restauração do Departamento de Museologia da Universidade de Ouro Preto, com o supervisor Edson Fialho, que sempre me deu palavras de incentivo e ensinamentos no campo da conservação.

À segunda oportunidade de estágio que proporcionou ainda mais o meu crescimento profissional no Centro de Memória da Educação de Contagem da Secretaria Municipal de Educação (Seduc), supervisionado pela historiadora Carolina Dellamore e pela bibliotecária Daniela Menezes. Eu só tenho a agradecer por tudo.

Agradeço às minhas parceiras de estágio do Centro de Memória da Educação de Contagem.

Ao Centro Acadêmico de Museologia Professor José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima, que esteve presente na minha trajetória acadêmica.

Aos meus amigos do curso de Museologia, Larissa, Lila, Matheus, Gedida, Monic, Luiz Fernando. À toda a “museogalera” do período 17.2.

Aos meus amigos que fiz em Ouro Preto, Matheus e Letícia.

Agradeço as relíquias que estiveram comigo durante todos esses anos, a República Relicário, minha amada república que tive certeza que seria até o final da minha vida universitária. Foram anos incríveis de muito aprendizado e crescimento como pessoa.

Fui muito feliz em Minas Gerais. Gratidão.

“Álvaro Apocalypse traçou sua trajetória artística em direção ao objeto, em especial os títeres, e transformou o teatro de bonecos em espetáculos de arte contemporânea”.

Paola Sarlo Pezzin (2015)

## RESUMO

O presente trabalho intitulado “**GRUPO GIRAMUNDO E SUA MARCA NO TEMPO: O teatro de bonecos entre a memória, identidade e musealidade**” discorre sobre a trajetória do objeto de estudo Giramundo, considerado um dos grupos de maior relevância na história do Teatro de Bonecos no Brasil, e a marca dos 50 anos de existência, que se resume em muitas gerações e trocas. O grupo destaca-se por possuir em seu repertório uma variedade de técnicas de construção e manipulação dos bonecos. Neste sentido, o estudo tem como objetivo apresentar o entendimento do conceito de lugares de memória, analisar aspectos que promovem a permanência do Giramundo na memória coletiva, compreender alguns dos elementos que compõem e formam a identidade do objeto de estudo, refletir sobre o entendimento dos objetos (bonecos Giramundo) como documento e relacionar elementos do conceito de musealidade representados pela valoração atribuída a figura dos bonecos Giramundo. Sobre a metodologia utilizada na execução deste estudo e em quais momentos ela se desenvolveu, ressaltamos que, no primeiro momento, baseou-se no levantamento bibliográfico, dos registros em vídeos de entrevistas, fotografias de acervos, leitura sistemática de conteúdos referentes ao Grupo Giramundo, visita técnica a exposição temporária “50 anos Giramundo”. Diante de tais observações, foi possível formular o direcionamento do estudo e as hipóteses que confluíssem para o contexto museológico. Por último, os resultados da análise foram corroborados com a base analítica dos referenciais teóricos e bibliográficos, imagens dos acervos, e outros documentos disponibilizados pelo grupo.

Palavras chaves: Teatro de Bonecos; Lugares de Memória; Memória; Memória coletiva; Identidade; Documento; Musealidade.

## **ABSTRACT**

This present work entitled "GRUPO GIRAMUNDO AND ITS MARK IN TIME: Puppet Theater between Memory, Identity, and Museality" discusses the trajectory of the Giramundo study object, considered one of the most relevant groups in the history of Puppet Theater in Brazil, and the mark of its 50 years of existence, which encompasses multiple generations and exchanges. The group stands out for its repertoire, which includes a variety of techniques for constructing and manipulating puppets. In this sense, the study aims to present an understanding of the concept of places of memory, analyze aspects that promote Giramundo's presence in the collective memory, comprehend some of the elements that compose and form the identity of the study object, reflect on the understanding of the objects (Giramundo puppets) as documents, and relate elements of the concept of museality represented by the value attributed to the figures of the Giramundo puppets. Regarding the methodology used in the execution of this study and the moments in which it developed, it should be emphasized that, in the initial stage, it was based on bibliographic research, video interviews, archive photographs, systematic reading of content related to the Giramundo Group, and a technical visit to the temporary exhibition "50 years Giramundo". Based on these observations, it was possible to formulate the direction of the study and hypotheses that converged towards the museological context. Finally, the analysis results were corroborated with the analytical foundation of theoretical and bibliographic references, archive images, and other documents made available by the group.

Keywords: Puppet Theater; Places of Memory; Memory; Collective Memory; Identity; Document; Museality.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Fachada Museu Giramundo.....	21
<b>Figura 2</b> – Fundadora Madu na oficina.....	25
<b>Figura 3</b> – Marionete personagem Cobra Norato.....	28
<b>Figura 4</b> – Orixá Oxum espetáculo Os Orixás.....	28
<b>Figura 5</b> – Estudo Cenografia do espetáculo “O Carnaval dos Animais”.....	29
<b>Figura 6</b> – Croqui personagem “Monostatos” do espetáculo “A Flauta Mágica”.....	30
<b>Figura 7</b> – Projeto técnico personagem “Prostituta” do espetáculo “O Guarani”.....	30
<b>Figura 8</b> – Desenhos técnicos e boneco do personagem “Tatu” espetáculo “Cobra Norato”.....	31
<b>Figura 9</b> – Espetáculo Alice no País das Maravilhas. ....	33
<b>Figura 10</b> – Álvaro Apocalypse na infância.....	39
<b>Figura 11</b> – Tereza Apocalypse, Álvaro Apocalypse e Madu, fundadores do Giramundo.....	41
<b>Figura 12</b> – Estudo personagem Bruxa Espetáculo “A Bela Adormecida”. ....	43
<b>Figura 13</b> – Boneco do Personagem a Bruxa Espetáculo “A Bela Adormecida”. ....	43
<b>Figura 14</b> – Cartaz Espetáculo “Baú Fundo Fundo” em 1975.....	44
<b>Figura 15</b> – Museu Giramundo .....	49
<b>Figura 16</b> – Museu Giramundo .....	49
<b>Figura 17</b> – Diretores do Giramundo: Beatriz Apocalypse, Ulisses Tavares e Marcos Malafaia.....	50
<b>Figura 18</b> – Exposição Ocupação Giramundo.....	52
<b>Figura 19</b> – Divulgação lives da Mostra Giramundo 50 anos.....	53
<b>Figura 20</b> – Ilustração Álvaro Apocalypse (Boneco de Vara).....	60
<b>Figura 21</b> – Ilustração Álvaro Apocalypse (Marionete ou boneco de Fio). ....	61
<b>Figura 21</b> – Ilustração Álvaro Apocalypse (Boneco de Balcão).....	62

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.</b> ....	<b>12</b>
<b>2. MEMÓRIA E IDENTIDADE: NARRATIVAS SOBRE UM CONTEXTO MUSEOLÓGICO.</b> .....	<b>15</b>
2.1 Museus, Memória e Lugares de Memória.....	17
2.2 Memória Coletiva.....	22
2.3 Identidade.....	25
2.4 Memória e identidade: suas relações. ....	34
<b>3. TEATRO DE BONECOS NO BRASIL E NO MUNDO.....</b>	<b>35</b>
3.1 Histórico Grupo Giramundo .....	40
3.1.1 <i>O início do Grupo Giramundo</i> .....	41
3.1.2 <i>Fase UFMG 1976 – 1999</i> .....	47
3.1.3 <i>Período institucional</i> .....	49
3.1.4 <i>Período após Álvaro até a fase atual</i> .....	53
<b>4. A MUSEALIDADE E O BONECO COMO DOCUMENTO.....</b>	<b>59</b>
4.1 Definição de boneco de marionete .....	59
4.2 A noção de documento .....	61
4.3 A musealidade do boneco Giramundo .....	64
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. ....</b>	<b>73</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>85</b>

## INTRODUÇÃO

A magia da arte milenar do Teatro de Bonecos que encanta adultos e crianças é uma das mais remotas maneiras de diversão entre a humanidade (BONEQUEIRO, 2007).

Esse trabalho de conclusão de curso trata de um tema carregado de memória e que acompanha a história da humanidade: o teatro de bonecos. Existe uma variedade na classificação do teatro de bonecos e cada um tem suas características próprias, alterando-as de acordo com a cultura e região onde estão inseridos.

A escolha desta linha de pesquisa está relacionada à expressão artística que me fascina desde a infância até a vida adulta, por unir arte, animação, dança, música e educação. Antes mesmo de iniciar na academia como graduanda no curso de Museologia, decidi que iria realizar um trabalho de conclusão de curso sobre algum tema relacionado a dança ou outra forma de arte. A dança, a qual estava inserida desde os meus 5 anos de idade, como bailarina, também me despertou para novas áreas artísticas. As junções dessas áreas me inspiraram a me aproximar da história do teatro de bonecos e adentrar nesse universo artístico através de estudos de coletâneas das Artes cênicas, Filosofia, e por fim Museologia.

Neste sentido, ao pesquisar sobre os presentes grupos de teatro de bonecos em atividade na Região Sudeste, encontrei o Grupo Giramundo que logo me despertou um grande interesse em pesquisar sobre sua história, suas interações, analisando sua perpetuação na memória e identidade, referenciando-se por meio da visão museológica.

A pesquisa descreve a trajetória artística e o marco dos 50 anos do Grupo Giramundo que ocorreu no ano de 2021, em meio à pandemia COVID-19. O grupo é sediado na capital de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais. É conhecido como um dos grupos de maior relevância na história do Teatro de Bonecos no Brasil. Fundado pelos artistas plásticos, professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martins.

Ao adentrar no mundo do teatro de bonecos Leino Rei (2021) preconiza:

O teatro de bonecos ainda é frequentemente associado ao teatro infantil, porém segundo com a noção de que é uma forma ingênua de teatro sem uma dimensão mais profunda, com limitações que o tornam uma escolha melhor para representar por exemplo, a vida de animais, e não aborda questões mais profundas que proporcionaram alimento para reflexão e experiência emocional para públicos de todas as idades e níveis educacionais (Leino Rei, 2021, p.216).

Dessa forma, o Giramundo traz uma imagem diferente nos seus espetáculos por não ser reconhecido com produções somente para público infantil, e contribui para quebra desta ideia em relação ao teatro de bonecos no Brasil. As suas montagens são caracterizadas por experimentações de novas formas de linguagens dos bonecos, tratam reflexões sobre vários aspectos da vida social e cultural, algumas vezes com cunho crítico. Além disso, atuam na formação teatral de importantes nomes na área da dramaturgia do teatro de animação e do teatro contemporâneo.

O grupo, desde seu surgimento, não poupou esforços em transmitir todo o ensinamento e técnicas para os novos artistas que se tornaram multiplicadores da arte do teatro de bonecos, também reconhecido por trazer novas técnicas em suas produções.

O objetivo geral desta monografia é investigar, na trajetória artística do Teatro de bonecos Giramundo, os elementos de sua vivência artística que se entrecruzam com o campo museal.

Os objetivos específicos são: apresentar a trajetória artística do Grupo Giramundo e alguns dados históricos sobre o surgimento do teatro de bonecos no mundo e no Brasil; analisar os aspectos que promovem a permanência do Giramundo na memória coletiva; compreender alguns dos elementos que compõem e formam a identidade do objeto de estudo; refletir sobre o entendimento dos bonecos Giramundo como documento; além de levantar alguns acervos do Grupo Giramundo com a finalidade de fornecer dados que contribuam com as análises anteriores.

Os desafios enfrentados pelo teatro de bonecos no século XXI, ainda são os mesmos que as demais áreas das Artes Cênicas, quando pensados em relações às dificuldades de obtenção de recursos para o trabalho, sua divulgação para a população em geral e questões no campo ideológico. Com isto, abordando este tema, acredita-se ser possível, cada vez mais, reforçar o espaço conquistado em todos esses anos, por esse grupo artístico.

Ao percorrer as várias fases do Grupo Giramundo afirma-se que o surgimento das leis de incentivo à cultura, os patrocínios de empresas, instituições e pessoas físicas tem um papel de importância por contribuírem na realização dos projetos e ampliação das suas atividades no cenário artístico, e assim tenha seu reconhecimento devido.

A partir de escolhas baseadas na sua trajetória, alguns questionamentos foram levantados acerca do Grupo Giramundo e suas interações: Os bonecos de marionetes do Giramundo podem ser considerados como documentos? De que maneira o Grupo teatral Giramundo construiu a sua identidade artística? Pode se refletir acerca de quais elementos têm contribuído para a perpetuação do trabalho do grupo Giramundo nos 50 anos de existência?

Segundo Barros (1989, p.32) em seus estudos sobre Maurice Halbwachs (1968), a história se coloca acima dos grupos, ela os vê de fora, ao passo que a memória coletiva conjectura a inserção dentro das formas de consciência coletiva. Então retorna-se a importância das discussões sobre os conceitos de memória, identidade, documento e suas relações com o objeto de estudo. Os saberes construídos, na perspectiva interdisciplinar, podem contribuir para a perpetuação desta forma de arte, tão importante na memória cultural brasileira.

Sobre a metodologia utilizada na execução deste estudo e em quais momentos ela se desenvolveu, ressaltamos se que a sua primeira etapa, baseou-se no levantamento bibliográfico, dos registros em vídeos de entrevistas com falas dos artistas, fotografias e na leitura sistemática de conteúdos referentes ao Grupo Giramundo e, em especial, dos textos produzidos pelo diretor atual Marcos Malafaia. Em seguida, foi realizada uma visita técnica a exposição temporária “50 anos Giramundo” no espaço da Galeria de arte da Cemig<sup>1</sup>, com objetivo de conhecer parte do trabalho artístico e estabelecer um contato com os coordenadores do grupo para consultá-los acerca da elaboração deste estudo. Diante de tais observações, foi possível formular o direcionamento do estudo e as hipóteses que confluíssem para contexto museológico. Na última etapa, foi desenvolvido o conteúdo do trabalho com base analítica dos referenciais teóricos e bibliográficos e imagens dos acervos, e outros documentos disponibilizados pelo grupo.

---

<sup>1</sup> Companhia Energética de Minas Gerais S.A. (CEMIG). A galeria de arte comporta exposições temporárias visando apoiar artistas e fomentar a cultura mineira.

Esse trabalho de pesquisa foi desenvolvido em três principais capítulos: O primeiro capítulo intitulado “Memória e Identidade: narrativas sobre um contexto museológico” é dividido em 4 partes. São apresentados os conceitos de memória, memória coletiva, lugares de memória, identidade e suas relações com o objeto de estudo. O capítulo seguinte “ Teatro de Bonecos no Brasil e no mundo” trata de um breve histórico do surgimento dessa forma artística, o “Histórico do Grupo Giramundo” e os seus períodos. No terceiro capítulo “A musealidade e o boneco como documento” é dividido em 3 partes. Apresenta a noção de documento, a definição de bonecos, em especial bonecos de marionete, e o processo de musealidade. As considerações finais do trabalho, a partir das correlações apresentadas entre os conceitos elencados e o objeto de estudo, permitiram apontar alguns caminhos para futuras análises.

## 2. MEMÓRIA E IDENTIDADE: NARRATIVAS SOBRE UM CONTEXTO MUSEOLÓGICO

Enquanto lembramos tudo é possível (WIESEL, s.d)<sup>2</sup>

A memória e a identidade e suas relações têm sido alvo de inúmeros estudos nas diversas áreas do conhecimento humano, suscitando novas perspectivas de entendimento. Para o Antropólogo Jöel Candau (2011) em Conferência realizada no 5o Seminário Internacional em Memória e Patrimônio com o tema Memória e Esquecimento, afirmou que não há identidade sem memória nem, tampouco, memória sem identidade<sup>3</sup>. As duas estão diretamente ligadas e entrelaçadas.

No primeiro momento, a memória pode ser descrita como um dos processos psicobiológicos mais importantes, pelo qual é responsável pela aquisição, armazenamento e evocação de informações<sup>4</sup>. Ou seja, é através dela que ocorre a capacidade do ser humano de lembrar o passado. A autora Santos (2012) amplia este conceito:

A memória está presente em tudo e em todos. Somos tudo aquilo que lembramos; somos a memória que temos. A memória não só pensamento, imaginação e construção social, mas também uma determinação de experiência de vida capaz de transformar outras experiências a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é resultado de si mesma, ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações (Santos, 2012, p. 30).

No campo da Museologia, a memória é considerada a origem das referências desta área do conhecimento. Neste sentido, tratar sobre museus torna-se cada vez mais fundamental nos estudos sobre as relações entre museus, memória e identidade.

---

<sup>2</sup> Escritor judeu sobrevivente dos campos de concentração nazistas, uma importante voz sobre a memória do Holocausto e da defesa dos direitos humanos

<sup>3</sup> Seminário Internacional em Memória e Patrimônio com o tema Memória e Esquecimento, realizado na cidade de Pelotas no ano de 2011.

<sup>4</sup> Oliveira, Rodrigo. **Reconsolidação da memória**: biologia molecular e celular e sua importância no processo de aprendizagem. BrainSupport. 5 de Mar de 2021. Disponível em <<https://www.brainlatam.com/blog/reconsolidacao-da-memoria-biologia-molecular-e-celular-e-sua-importancia-no-processo-de-aprendizagem.-2563>> Acesso em 20 de Jan de 2023.

O termo identidade é refletido pela sociedade no primeiro momento ao se questionar sobre quem somos. O conceito identidade no latim *identitas*, é o conjunto das características e dos traços próprios de um indivíduo ou de uma comunidade. Esses traços caracterizam o sujeito ou a coletividade perante os demais<sup>5</sup>.

A identidade não é algo fixo, ela está sempre em mutação, dependendo das relações que os indivíduos estabelecem no processo de transformações que a sociedade, ao longo dos anos, onde cada indivíduo caracteriza-se por um certo arranjo de variáveis, dependendo das experiências adquiridas através dos diversos grupos sociais que convivem ou conviveram durante os processos históricos, sócias, econômicos e culturais na aquisição de uma nova identidade (Pereira, 2016, p. 73).

A construção dos conceitos de memória e identidade, produz relações sociais coletivas. Essas relações são analisadas sobre a perspectiva do objeto de estudo Grupo Giramundo, em sua trajetória e história. Diante disso, direcionou-se para reflexões acerca da concepção da memória levantando noções específicas como os lugares de memória, museus e museologia, memória coletiva, identidade e a relação dos conceitos de memória e identidade.

Desse modo, abordasse neste capítulo alguns pensadores, como: Bruno (2006) (2020), Chauí (2000), Scheiner (1999), Nora (1978) (1992) (1993), Gomes (2018), Costa (2013), Malafaia (2006) (2021) (2022), Halbwachs (1990) (2006), Bosi (1979), Azevedo (2011), Chagas (2002), Lecucq; Martin-Lahmani, (2003), Tilio (2009), Cucho (1999), Zanatta (2011), Ciampa (1984), Weeks (1990), Megale (2003), Apocalypse (2001), Mendonça (2015), Šolis (2021) e Pollak (1992).

## 2.1 Museus, Memória e Lugares de Memória

É a memória a força motriz do presente, é nela que existe a fonte propulsora da construção da vida de cada um e da nossa relação com a sociedade.” (Braga, 2011)

O estudo da memória percorre as diversas áreas do conhecimento, como as ciências humanas, sociais e biológicas. Ocorre uma expansão dos trabalhos sobre

---

<sup>5</sup> Conceito.de Identidade. 19 de Jan de 2011. Disponível em <<https://conceito.de/identidade>>. Acesso em 20 de Jan de 2023.

sistemas de memória ao longo do tempo e tem como análise os mais diversos grupos humanos.

Nas reflexões previstas o conceito de memória segundo Maria Cristina Bruno (2020) é indicado como gênese das ideias referenciais no campo da Museologia. Além de também obter essa proximidade pela origem etimológica da palavra memória. “Os antigos gregos consideravam a memória uma entidade sobrenatural ou divina: era a deusa Mnemosyne, mãe das Musas, que protegem as artes e a história.” (Chauí, 2000, p. 159)

A etimologia da palavra museu tem a sua origem no latim, vem de MUSEUM e deriva do grego MOUSEION, que significa “próprio das musas” e refere-se ao templo onde residem as musas – divindades da mitologia grega.<sup>6</sup>

A autora Scheiner (1999) completa:

E se o museu, não é o espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das ideias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado - espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação (Scheiner, 1999, p. 132).

A Museologia e Museus têm trajetórias entrelaçadas. A autora Maria Cristina Bruno (2020, p.20) define a Museologia, como integrada a esses sistemas dinâmicos de organização e administração dos indicadores de memórias, a partir de metodologias próprias, fenômeno e processo museológicos pela cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda e comunicação e encontram eco na missão social da pedagogia museológica, repercutindo os impactos entre preservação e desenvolvimento.

De acordo com Bruno (2006):

A Museologia, enquanto disciplina aplicada, pode colaborar com a sociedade contemporânea na identificação de suas referências culturais, na visualização de procedimentos preservacionistas que as transformem em herança patrimonial e na implementação de processos comunicacionais que contribuam com a educação formal. O Museu, por sua vez, corresponde ao modelo institucional vocacionado à construção e à administração da memória, a partir de estudo, tratamento, guarda e extroversão dos indicadores culturais, materiais e imateriais (referências, fragmentos,

---

<sup>6</sup> Etimologia de “museu”. Gramática. 2021. Disponível em: <

expressões, vestígios, objetos, coleções, acervos), mediante o cumprimento de três funções básicas: científica, educativa e social (Bruno, 2006, p. 7).

Somando a isso, entendem-se os museus, como locais que por meio dos objetos transmitem as narrativas da memória e diversos tipos de discursos. A Museologia enquanto campo do conhecimento voltado para o “pensar-se” o museu, história do museu e seu papel na sociedade, podendo ter diversas definições.

Através da afirmação do historiador Pierre Nora (1993) os “lugares de memória” seriam monumentos, instituições, rituais etc., criados com o intuito de preservar uma memória oficial. "O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar" (Nora, 1993, p. 15).

Os lugares de memória surgem a partir do momento em que a memória se torna resultado de uma organização voluntária, intencional e seletiva, que origina a necessidade de acumular vestígios e documentos sobre o passado que possam servir de provas e registros daquilo que se passou. Dessa forma, as várias instituições como arquivos, bibliotecas e os museus podem ser classificados como “lugares de memória”, e seriam lugares com “efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos (Nora, 1993, p.21)”.

Portanto para Nora (1993, p.13): "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, de que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais". Surge então, a necessidade de criação de instituições responsáveis por essa salvaguarda.

Segundo Gomes e Oliveira (2010):

Essa necessidade de vestígios, testemunhos, documentos sobre o passado, que se tornarão provas e registros daquilo que se foi. Instituições como museus, arquivos e bibliotecas surgem com a finalidade de salvaguardar uma memória que deixou de ser múltipla e coletiva, para se tornar única e sagrada. (GOMES E OLIVEIRA, 2010, p. 42)

Sobre os lugares de memória, Nora trata que existem porque não há mais memória em si, e tudo o que chamamos de memória, na verdade é história. O autor Nora (1993) afirma:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. (...) São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que

dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idêntico. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea (...). Sem vigilância comemorativa, a história deprime os varreria. São bastiões sobre os quais se ancora. Mas se o que eles defendem não tivesse ameaçado, não teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los não tornariam lugares de memória (Nora, 1993, p.13).

Segundo Nora (1993, p. 9) “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. A compreensão do conceito “lugares de memória” também pode resgatar um “sentimento de pertencimento” que é evidenciado através das narrativas dos integrantes do Grupo Giramundo pelo estudo dos seus artigos com autoria de seus diretores, documentários e projetos. Sendo assim, como aponta Eliezer Raimundo de Souza Costa (2013):

Lugares de memória são, então, aqueles lapsos de memória selecionados em função de determinado fim, para demonstrar não uma continuidade, mas uma ancestralidade. Se é necessário marcar essa ancestralidade em algum lugar, é porque a memória, mesmo não estando perdida num longínquo passado, não é espontânea. Ela é selecionada com vistas a criar alguma noção, como pertencimento ou identidade (Costa, 2013, p.170).

Na medida em que o Grupo Giramundo reproduz os espetáculos de teatro de bonecos, a cada apresentação é possível verificar as expressões de lapsos de memórias selecionadas, despertando no espectador ideias de pertencimento a certa identidade. As nuances da memória se manifestam como porta-vozes de um passado, que é sentido pelos espectadores e pelos próprios atores, como expressões que atingem de forma diferenciada e particular a cada um.

Existe então, uma “ancestralidade que todos membros da equipe do Giramundo carregam. A produção manual dos bonecos se mostra como um processo de resgate da memória, e afirmação do “ancestral”. Na entrevista em que o Marcos Malafaia (2022) trata sobre o Museu Giramundo, ele discute sobre a visão ancestral e tradicional dos integrantes da equipe, por serem parentes de relojoeiros, padeiros e costureiros. Sendo assim, todos esses artesãos que fazem da vida o próprio trabalho<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida pelo diretor Marcos Malafaia ao canal Energia da Cultura. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-TkC8ey-qRw&ab\\_channel=EnergiadaCultura](https://www.youtube.com/watch?v=-TkC8ey-qRw&ab_channel=EnergiadaCultura)>. Acesso em 22 de Jan de 2023.

A partir dessas ponderações o Grupo Giramundo, em uma primeira interpretação poderia ser eleito como um “lugar de memória”, isto se deve a existência e vivência do Museu Giramundo<sup>8</sup> (Fig.1), e o arquivo do grupo que constitui uma sala de desenhos e croquis, com mapotecas com acervos de projetos técnicos de diversos espetáculos. O Museu Giramundo é conhecido como guardião do maior acervo de teatro de bonecos do Brasil<sup>9</sup>.

O interesse sobre os museus e a preservação de suas coleções para o Grupo Giramundo é intrínseco. Em uma série de vídeos, realizada em comemoração dos 50 anos Giramundo, um dos diretores Marcos Malafaia afirmou a equipe como defensora da cultura. Em outro momento, Malafaia (2022) complementa em entrevista: “Os museus são entidades de muitas atividades de pesquisa, proposta, crítica, educação, reflexão sobre o ser humano, sobre o que ele faz? Sobre o que ele anda fazendo? Para onde ele vai?”

**Figura 1** - Fachada Museu Giramundo



**Fonte:** Página Grupo Giramundo postagem no Facebook (2016)

No próximo capítulo, a ideia de uma memória coletiva é tratada pelos estudos do sociólogo Halbwachs (1990, 2006), quando se faz necessário a teorização do

<sup>8</sup> O Museu Giramundo esteve aberto ao público no ano 2001 ao ano 2020.

<sup>9</sup> Site Grupo Giramundo Disponível em: <<https://www.giramundo.org/museu>>. Acesso em 22 de Jan de 2023.

conceito na relação com os estudos presentes. À vista disso, para o autor Nora (1993) quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem a necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. Ou seja, se percebesse o seu pertencimento, os lugares se efetivariam mesmo como lugares de memória.

## 2.2 Memória Coletiva

Nos estudos que focalizam as situações de grupos, a memória coletiva usualmente é abordada. Para Halbwachs (1990, p.51) a memória coletiva, nada mais é, do que a participação da memória individual de cada sujeito para com o fato, segundo o mesmo autor, “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”.

Sendo assim, a memória individual sofre influência da memória coletiva, ou seja, é um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Sobre isso segundo Halbwachs (2006, p. 72):

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (Halbwachs, 2006, p. 72)

Ademais para Halbwachs (2006), reconhecimento e reconstrução fazem parte do trabalho da memória, permitindo a atualização dos quadros sociais, nos quais as lembranças permanecem e articulam-se entre si. A memória é trabalho do reconhecimento no sentido que nos remete ao “sentimento do já visto”, como algo que não é inteiramente novo na experiência do sujeito. É trabalho de reconstrução, não repetindo o que foi evocado, mas sim ressignifica o quadro social atual aquilo que foi colhido do passado.

Sobre essas discussões em relação a memória, Ecléa Bosi (1979) retoma as reflexões de Halbwachs, quando afirma que:

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as

experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (Bosi, 1979, p.16).

Segundo Halbwachs (1990) a memória coletiva tem a função de contribuir para o sentimento de pertença a partir da elaboração de uma origem comum para o grupo. A memória coletiva colabora para a construção do sentimento de pertencimento de um determinado grupo, quando transmitido por um coletivo em comum. Ao analisar a equipe formada do Grupo Giramundo, podemos considerá-la como uma unidade afetiva, onde as informações, conhecimentos e saberes são ativamente compartilhados pelos componentes, alimentando a produção da memória individual concomitantemente com sua memória coletiva.

Podemos dizer que, como as lembranças não mais subsistem na mente das pessoas (na memória coletiva), é necessário fixá-las através da história ou dos "lugares de memória" de Nora. Essa afirmação retoma a história e os lugares de memória e sua importância, sobre essa influência na memória coletiva dos indivíduos. Recorrendo ao autor Nora a memória coletiva é reconhecida também como "o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fizeram do passado" (NORA, 1978, p. 112)

Ao analisar o teatro de bonecos, Azevedo (2011) assinala que:

Uma apresentação teatral, mesmo se tratando de um só texto, representado por um mesmo grupo, em um mesmo espaço cênico, nunca será igual à outra. Nunca será também passível de repetição ou reprodução integral. O que acontece durante uma apresentação teatral acontece exclusivamente naquele momento, naquele espaço, com aquelas pessoas. Nunca mais a equação será a mesma. É uma obra irreconstituível. Esse fenômeno torna o teatro a mais efêmera das artes e também a mais difícil de ser preservada. Qualquer ação de preservação da memória teatral deve ter isso em conta (Azevedo, 2011, p.1).

Em alguns pontos de vista museológicos, preservar testemunhos materiais não é o mesmo que preservar a memória. Para o museólogo Chagas (2002 p.18) a memória não está aprisionada nas coisas aguardando um herói libertador, ela situa-se na relação entre o sujeito e o objeto de memorização. Ela também não é o passado projetado de modo fiel ou fidedigno no presente.

Os espetáculos do Grupo Giramundo são realizados para um público de crianças e adultos. Diante disso, é importante compreender que cada marionetista ou "ator-marionetista" tem sua experiência pessoal de acordo com suas vivências.

Essa experiência pessoal é retratada por Malafaia (2021) na seguinte afirmação:

O processo de aprendizado de manipulação de um boneco, por exemplo, é uma atividade muito pessoal, e cada marionetista contribui com certo patrimônio criativo de invenção cênica, de movimentos, reações e performance para situações comuns como andar, assustar, lutar. Muitos bonecos passam de mãos em mãos, geração a geração, momento em que as coleções de cenas e movimentos são ensinadas, repetidas e aprimoradas (Malafaia, 2021, p.19).

Neste sentido, o Giramundo mantém os elementos próprios de transmissão e reprodução para construção da memória, pela sucessão de suas gerações ao longo de sua trajetória. O principal local de feito dessa transmissão iniciou em sua origem universitária, quando iniciasse uma parceria do grupo com a UFMG, essa troca dos artistas-professores com os alunos da Escola de Belas Artes buscaram contribuir na transmissão, divulgação de conhecimento através do ensinamento de métodos de criação e produção no teatro, realizadas principalmente em oficinas e atividades nos Festivais de Inverno<sup>10</sup>.

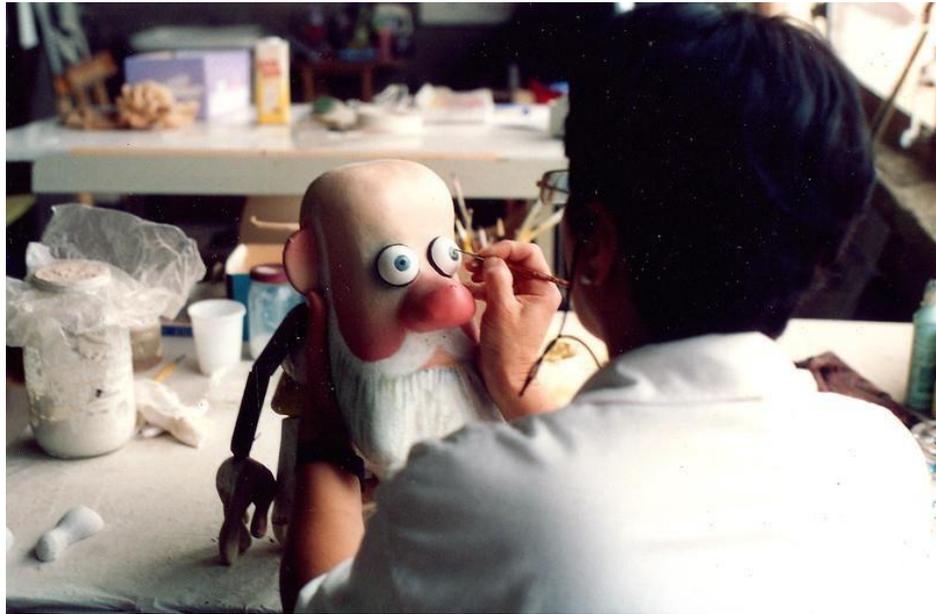
A oficina (Fig.2) é uma das modalidades de ensino utilizada pela Escola Giramundo para promover sua atividade educativa. Desde a década de 70 as oficinas do Giramundo no Festival de Inverno da UFMG, em Ouro Preto.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Todo mês de julho, algumas cidades do país promovem os já tradicionais festivais de inverno. Podem reunir, música, teatro, dança, literatura e arte popular.

<sup>11</sup> O Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, é um evento cultural realizado desde 1967. O primeiro Festival aconteceu na cidade de Ouro Preto, estado de Minas Gerais, recebeu todas as edições até o ano de 1979. Seu objetivo era aproximar a arte da sociedade.

**Figura 2** – Fundadora Madu na oficina



**Fonte:** Flickr Grupo Giramundo (2023)

O teatro de bonecos carrega elementos fundamentais da memória, e traz em cena o papel de práticas sociais do cotidiano.

Mais do que isso, segundo Lecucq e Martin-Lahmani , Sylvie (2003):

Para além da simples poética do objeto cênico (aparição, animismo, narração entre um objeto e um corpo...), é nas modulações da relação entre objeto e sujeito que se constituem ao mesmo tempo a ligação e o fundo de uma textura (como a corrente e a trama para um tecido) (Lecucq; Martin-Lahmani, 2003, p.26).

Através dessa reflexão o sujeito fica “disponível” às forças do objeto, e da memória que ele carrega com si e pela memória construída entre ambos. As sensações marcantes na relação entre sujeito (espectador) e objeto (bonecos) contribuem para a formação dessa memória.

Portanto, a memória coletiva a qual se refere o trabalho, é compreendida como a construção de um grupo social, de forma planejada ou não. Sobre isso, o Giramundo abriga a memória e constitui sua narrativa própria, além de ser uma instituição de guarda, que pode ser associada pela preservação e construção da memória coletiva de uma nação ou grupo.

## 2.3 Identidade

Identidades são construídas em interações sociais, dependem da existência do outro (Mouffe, 2001)

Nos estudos da identidade observam-se aspectos do senso comum, e também faz parte de alguns campos do conhecimento científico, como a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia e, sobretudo nas áreas das Ciências Sociais, como no campo da Museologia.

Segundo Tilio (2009, p.122) A identidade não está ligada a ser, mas a estar, ou, mais especificamente, a representar. Sendo a identidade uma construção social, e não um dado, herdado biologicamente, ela se dá no âmbito da representação: a identidade representa a forma como os indivíduos se enxergam e enxergam uns aos outros no mundo. E ainda complementa Cuche (1999):

Importante são as representações que os indivíduos fazem da realidade social e de suas divisões. (...) A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. (...). Deve-se considerar que a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais. (Cuche, 1999, p. 181-183)

A identidade pode ser reconhecida também como uma troca do individual e coletivo, subjetivo e objetivo, das mais variadas socializações, produzem os indivíduos e designam as instituições.

Também pode ser considerado como um conceito de relevância na sociedade atual. Nos estudos da autora Zanatta (2011, p. 42) sobre o sociólogo Kaufmann, destaca que segundo ele: “O conceito de identidade é intrínseco à modernidade, porque o indivíduo vivendo na comunidade tradicional, não se via como um indivíduo em particular, sendo assim, não estava ciente dos questionamentos identitários atualmente propostos.”

Seguindo outro cenário da palavra identidade não somente como diferentes personagens na sociedade, mas também no que se refere a questões de elementos biológicos, psicológicos e sociais que a constituem. O autor Ciampa (1984) trata:

Não podemos isolar de um lado todo um conjunto de elementos – biológicos, psicológicos, sociais, etc. – que podem caracterizar um indivíduo, identificando-o, e de outro lado a representação desse indivíduo como uma duplicação mental ou simbólica, que expressaria a sua identidade. Isso porque há como uma interpenetração desses dois aspectos, de tal forma que a individualidade dada já pressupõe um processo anterior de representação que faz parte da constituição do indivíduo representado (Ciampa, 1984, p. 65).

De acordo com Heidegger (Heidegger apud Soares & Scheinner, 2010, p. 13) a identidade tem o lado de ser construída pela “consciência de si”, e diz respeito a um “pertencer” que está atrelado à uma unidade de um sistema. O ‘pertencer junto’ a algo (*Zusammengehören*)<sup>12</sup>, sobretudo, significa um “pertencer” que está subordinado a este “junto”, e não o contrário do mesmo, de modo que o pertencimento só pode se dar na relação com o mesmo.

Weeks (1990) preconiza também a identidade como o sentimento de pertencer a um determinado grupo; é a identidade que define “o que você tem em comum com algumas pessoas e o que o torna diferente de outras” (Weeks, 1990, p.88).

Mediante a ideia de "pertencimento" do Grupo Giramundo pode-se analisar que em algumas das suas produções dos espetáculos de teatro, optou pela escolha de temas que tratavam sobre referências culturais de representações de lendas e mitos do Brasil. Para Megale (2003), as lendas são inspiradas em fatos históricos (ou relacionam-se a eles), transformadas pelo imaginário social, e referem-se geralmente a fatos reais, em torno dos quais a imaginação cria uma série de coisas irreais e até inverossímeis. Novamente para Megale (2003, p. 05), os mitos seriam narrativas fantásticas ou fabulosas, relacionadas a uma dada cultura, crença ou religião, transmitida por gerações dentro de uma estrutura tradicional.

Como exemplo, as produções “Saci Pererê” (1973) “Um Baú de Fundo Fundo” (1975), “Cobra Norato” (1979), “Tiradentes” (1992) e “Os Orixás” (2001). Os espetáculos ao fazer menção das histórias de uma comunidade, seus cotidianos vivenciados registram, sobretudo um forte sentimento de identidade local. Dessa forma, o trabalho reforça a reprodução de uma cultura, não como uma unidade, mas como uma referência do grupo social a que pertence. Com a intenção de compreender o sentimento de “pertencimento” na relação com o Museu Giramundo, a instituição museu assume um papel de importância, por meio do acervo exposto que é carregado de uma cultura, identidade e memória de um determinado grupo, podendo atingir a identificação de um público visitante diante do seu reconhecimento e sentimento de pertencimento sobre o teatro de bonecos Giramundo.

---

<sup>12</sup> “*Zusammengehören*” palavra em alemão que traduzida para o Português significa “pertencentes juntos.”

**Figura 3** – Marionete personagem Cobra Norato



Fonte: Página do Grupo Giramundo no Instagram <sup>13</sup>

**Figura 4** – Orixá Oxum espetáculo Os Orixás



Fonte: Flickr Grupo Giramundo (2023)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>Página do Grupo Giramundo no Instagram. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CbDSLvMO\\_J3/](https://www.instagram.com/p/CbDSLvMO_J3/)>. Acesso em: 14. De jan. 2023.

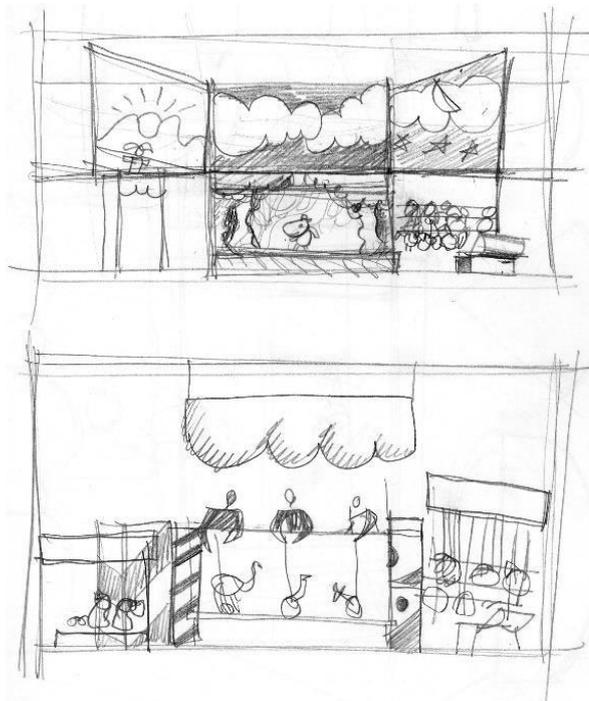
<sup>14</sup>Flickr Grupo Giramundo. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/grupo\\_giramundo/14903850421/in/album-72157647099811502/](https://www.flickr.com/photos/grupo_giramundo/14903850421/in/album-72157647099811502/)>. Acesso em: 14. de jan. 2023.

O Giramundo é um grupo de teatro de bonecos, cujo centro da sua identidade repousa sobre a atividade de construção de montagens teatrais tanto para público adulto, quanto para o infantil, com as mais variadas técnicas de criação, confecção e manipulação de bonecos. Segundo Marcos Malafaia (2021, p.21) os “desenhos são ideias gráficas e ideias só podem ser mortas por uma arma ou veneno: o esquecimento, porque não são os originais ou o traço humano, ou o boneco de pano os seres vivos, são suas imagens e reproduções os objetos em interação com o público”

Os desenhos técnicos que antecedem a criação são um marco da sua identidade, bastante utilizados pelo grupo, e as cenografias podem ser visualizados na (Fig.4). Além da presença dos croquis (ver Fig.5), são esboços que não exigem precisão, diferente dos desenhos finalizados ou técnicos. Ele serve para estudar o personagem que será criado, brincar com as formas e possibilidades.

Segundo o diretor Apocalypse (2001) "No meu trabalho, sempre compreendi o desenho com a minha linguagem, tanto que o considerava a verdadeira maneira de fazer arte, pela sua concisão espiritualidade e sua falta de cor. O desenho é uma escrita, é o resultado de um gesto feito no espaço, numa superfície. ”

**Figura 5** – Estudo Cenografia do espetáculo “O Carnaval dos Animais ”



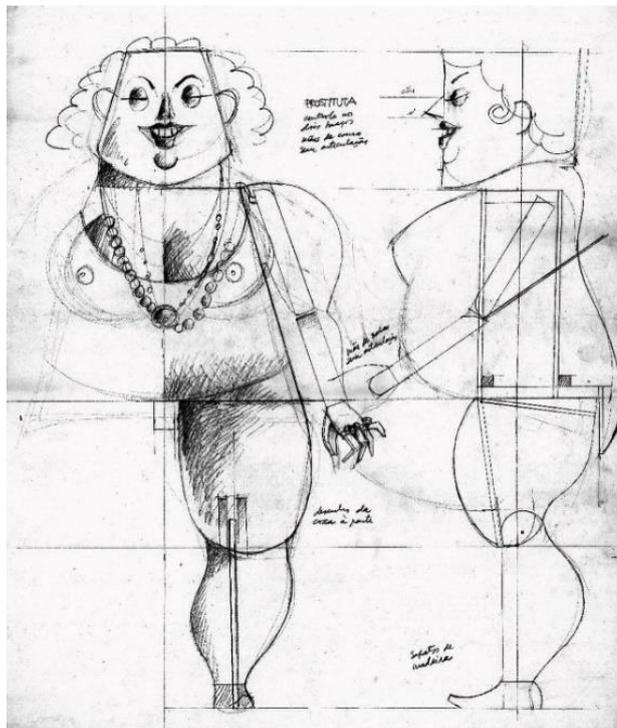
**Fonte:** Acervo Giramundo.

**Figura 6** – Croqui personagem “Monostatos” do espetáculo “A Flauta Mágica”



**Fonte:** Acervo Giramundo

**Figura 7** – Projeto técnico personagem “Prostituta” do espetáculo “O Guarani”

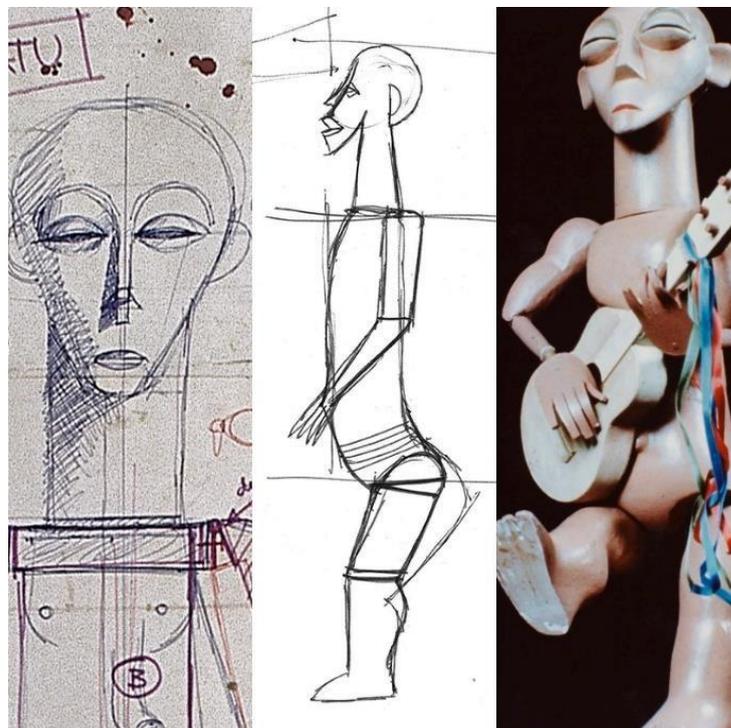


**Fonte:** Acervo Giramundo

O projeto técnico do boneco que antecede a construção e sua confecção pode ser classificado como uma marca registrada do Grupo Giramundo (Fig.6 e Fig.7). Em outro momento Malafaia (2006) destaca:

O uso intensivo do desenho foi um dos principais fatores para a explicação da coerência, consistência e produtividade do Giramundo. A longa prática do desenho com lápis duro marcou decisivamente o pensamento gráfico de Álvaro Apocalypse, aproximando-o da linguagem da gravura, seus fortes contrastes, suas linhas definidas e precisas, seu gesto decidido e incisivo. Assim, o desenho foi aplicado ao Giramundo, adquirindo funções instrumentais importantes como a previsão da forma e volumetria, de mecanismos e estruturas internas, do ensaio da distorção e proporção, organizando conjuntos, cores e composições, ou seja, assumindo funções complexas hoje executadas por meios eletrônicos. Exímio e experiente desenhista, amante da linha pura e influenciado pelo aprendizado junto a outro grande mestre, Alberto da Veiga Guignard, Álvaro Apocalypse se expressou com maestria compondo uma obra gráfica sem paralelo dedicada ao Teatro de Bonecos (Malafaia, 2006, p.196).

**Figura 8** – Desenhos técnicos e boneco do personagem “Tatu” espetáculo “Cobra Norato”



**Fonte:** Página do Grupo Giramundo no Instagram<sup>15</sup>

Os projetos técnicos e os desenhos dos bonecos como métodos de criação-construção utilizada pelo Giramundo. Segundo a autora Mendonça (2015):

O projeto de um boneco consiste na orientação do idealizador para o construtor através do desenho, que se divide em dois campos: o primeiro é o desenho artístico, onde cabe a plasticidade do boneco, o conceito e a fisionomia; o segundo é o desenho técnico, que é feito por cima do primeiro, e encampa todas as dimensões, a volumetria, eixos, articulações e materiais. O projeto técnico como principal ferramenta do Giramundo ditaria todos os trabalhos subsequentes do grupo, mesmo após a morte de Álvaro Apocalypse. (Mendonça, 2015, p. 48)

Outra importante característica de sua identidade é a sua inovação, por ser um teatro mutável, sempre em movimento, vem acompanhando às inovações tecnológicas, os bonecos passam a ser desenvolvidos como animações, projeções e atores, criando um teatro híbrido que podem mesclar o som, luz, e ao audiovisual nas suas histórias” (Giramundo, s.d)<sup>16</sup>.

Exemplo deste segmento foram trazidos nos espetáculos Alice no País das Maravilhas (2013), Pinocchio (2005) e Vinte mil léguas submarinas (2007). Nesses espetáculos o grupo consolidou uma nova linguagem.

Estas inovações do teatro de bonecos foram tratadas por Ģirts Šolis (2021) na seguinte fala:

Eu vejo o teatro de bonecos como tendo o potencial de ser usado como algo digital, algo tecnologicamente avançado como o teatro de bonecos robótico, e ao mesmo tempo eu vejo algum espaço para algo tradicional também. Vivemos em um século muito eclético. Portanto, vejo o teatro de bonecos em geral como uma plataforma fantástica para várias pesquisas teatrais, experimentos colaborativos, etc., desde que se tenha interesse em animar objetos, brincar com brinquedos e criar (Šolis, 2021)

---

<sup>15</sup> Página do Grupo Giramundo no Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ca9kpCJugHB/>>. Acesso em: 23 de jan. de 2023.

<sup>16</sup> Site Grupo Giramundo. Disponível em: <<https://www.giramundo.org/teatro>>. Acesso em: 24 de jan. de 2023.

**Figura 9** – Espetáculo Alice no País das Maravilhas



**Fonte:** Fotografia de Marcello Nicolato (2015)

## 2.4 Memória e identidade: suas relações

Os sujeitos só lembram a partir do ponto de vista de um grupo social específico, ao qual de alguma forma se vinculam: a memória está interligada diretamente às identidades sociais (Ribeiro, 2003, p.20).

As relações de memória e identidade são tratadas pelo sociólogo Michael Pollak na obra “Memória e Identidade Social” (1992) no âmbito das histórias de vida, e na área de pesquisa da história oral. “A memória é um fenômeno construído, tanto social, quanto individualmente, quando se trata de memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre memória e o sentimento de identidade” (Pollak 1992, p.5).

Para Pollak (1992): A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator

extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si.

Ademais o lugar de memória é um lugar duplo: de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (Nora, 1993, p. 21). À vista disso, esses conhecimentos resultam em uma memória herdada, que também é composta por pessoas, lugares, personagens de diversos tempos, entre outros elementos sobre os quais se tem informações como se as tivesse conhecido (Pollak 1992).

Sendo assim, a memória é tratada como um conjunto de lembranças que tem o objetivo de ser passado para posteridade. Essa ideia é transmitida pelo próprio grupo na relação dos fundadores com a equipe em geral. Por exemplo, a forma com que o grupo Giramundo trabalha é direcionada a essa memória herdada indagada pelo autor, pois é identificado como uma aprendizagem de técnicas e ensinamentos transmitidos de geração para geração.

O Giramundo nasceu imerso em processos de educação. Sua origem universitária pelas mãos de artistas-professores e a presença permanente de alunos em suas equipes estimularam o desenvolvimento de métodos de criação e produção no teatro de bonecos. As oficinas do grupo contribuíram para a qualificação de marionetistas e novas companhias ao longo de sua história.

Desde a década de 70 as oficinas do Giramundo no Festival de Inverno de Ouro Preto<sup>17</sup> ficaram conhecidas por seu rigor e, principalmente, pelo resultado de seu trabalho. Gerações de bonequeiros foram formados nestas oportunidades.

Neste sentido para Marcos Malafaia (2021) “Muitos bonecos passam de mãos em mãos, geração a geração, momento em que as coleções de cenas e movimentos são ensinadas, repetidas e aprimoradas”. Borba Filho (1987, s.p.) complementa: “Os bonecos voam, contrariam a lei da gravidade, colocam-se, no ar, em posição horizontal, assumem as posturas mais extravagantes, mas não perdem o seu caráter de familiaridade, de pessoas por nós conhecidas”.

Malafaia (2021) preconiza sobre os bonecos que:

O principal poder do boneco é a comunicação, sua capacidade de contar histórias, de realizar rituais, de ouvir e conversar. O boneco é espelho do homem, reflete sua condição, olho no olho, e, como autorretrato, é um ser

---

<sup>17</sup> Festival de Inverno de Ouro Preto é considerado o principal festival cultural de Minas Gerais.

vivo, animado pela cultura, pelos sentidos, pelo antropomorfismo, pelo sentimento religioso. É essa familiaridade, essa consanguinidade, que impede a extinção dos bonecos, eles são humanos demais para deixar de existir e, enquanto existirem homens, os bonecos existirão. Para a construção da arte, para comunicação, para a cerimônia, para as histórias, para a solidão. (Malafaia, 2021, p.20).

O autor Pollak (1992) questiona quais são os acontecimentos responsáveis pela construção das identidades, relacionando com a memória e traz três elementos.

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados (Pollak, 1992, p.5).

Portanto, para Pollak (1992) a memória é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Diante disso, as experiências tanto coletivas quanto individuais, podem unir as pessoas a um determinado grupo a qual se “sentem pertencentes”.

O autor Pollak (1992) em sua produção "Memória e identidade", retoma a seguinte questão: "Quais são os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? "

Em primeiro lugar, são acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer (Pollak, 1992, p.2).

Os acontecimentos vividos por tabela, trata se de um evento que um indivíduo pode ter passado pela vivência ou não, ou seja vivido “por tabela”. Portanto, os indivíduos que fazem parte dessas lembranças podem ter feito parte ou não ter nenhum vínculo, e também ser reconhecido por outros por ser uma figura pública

Daí a importância de fazer parte do convívio social durante essa transmissão de gerações. A memória em questão, é tratada como um conjunto de lembranças que tem o objetivo de ser passado para posteridade. Essa ideia é transmitida pelo próprio grupo na sua relação dos fundadores com a equipe em geral.

### 3. TEATRO DE BONECOS NO BRASIL E NO MUNDO

No recorte histórico das pesquisas realizadas sobre o surgimento do teatro de bonecos, não se sabe ao certo qual o período em que foi criado.

No entanto, existem alguns indícios que o teatro de bonecos surgiu na Pré-história, no período das cavernas a partir da projeção de sombras com as mãos. Com o passar do tempo, evoluiu para bonecos moldados com barro, sem movimentos, até que mais tarde adquiriram experiência com os bonecos, e passaram a projetar com articulação na cabeça e nos membros.

Os vestígios mais antigos presentes foram no Egito em 2 mil ac. quando utilizaram figuras de madeira com barbante, bonecos de marfim e argila controlados com cordões. Os hieróglifos egípcios também conhecidos como "estátuas que caminham" foram utilizadas pelos antigos egípcios em peças teatrais religiosas.

Foi no Antigo Oriente que a origem do teatro de bonecos foi reconhecida, países como a China, Índia, Indonésia e Java. Os orientais acreditavam que os bonecos eram deuses e que tinham poderes, muitas vezes confeccionados em tamanho de seres vivos e inspiradores em pessoas reais.

Na Grécia antiga chamavam os bonecos de *Neyrospasmata*, que significa "objetos postos em movimentos com pequenas cordas".

No Império Romano, período helenístico, que se deu início a sua expansão pela Europa inteira. Na Idade Média, os bonecos eram usados na propagação da fé religiosa e apresentados nas feiras do povo, em praça pública.

Segundo a pesquisadora Amaral (1993, p. 75), historicamente, o boneco é uma representação de objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara quanto por se identificar com objetos rituais.

A vista disso, o Balardim (2015) relata que:

Perdendo seu vínculo com o sagrado, pouco a pouco, a animação de bonecos foi adquirindo maior espaço como manifestação teatral, elaborando convenções sistêmicas, apropriando-se de conhecimentos oriundos das artes estáticas e dinâmicas lutando por se consolidar como um gênero artístico. (Balardim, 2015, p.167).

Através dessa afirmação, entende-se que com o passar do tempo os bonecos desvincularam-se do seu caráter até então sagrado ganhando a característica profana por meio da animação.

No Brasil, acreditasse que os bonecos surgiram no período do vice-reinado e eram muito admirados pelas autoridades da época. O Livro "O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis" de Luiz Edmundo (2000) apresenta em um dos tópicos sobre a diversão do povo, que é apresentado o teatro de marionetes do século XVIII.

Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia. (Edmundo, 2000, s.p.)

Mesmo que algumas referências não confirmem o período preciso do surgimento do teatro no Brasil, acreditasse que:

Em meados do séc. XVI, o avanço de algumas tecnologias na Europa favoreceu o impulso às grandes navegações, contribuindo para a descoberta e exploração de novas terras, antes desconhecidas; provavelmente o Teatro de Bonecos tenha chegado nessa época às terras americanas através desses navegadores e colonizadores europeus. Entretanto, não se tem como determinar o aparecimento das primeiras manifestações dos bonecos no Brasil por falta de documentos; mas, uma coisa é certa, vieram através dos primeiros exploradores portugueses, na época em que descobriram as terras brasileiras. (Oliveira, 2021, p.22).

Guedes (2010, s.p.) retrata que a cidade do Rio de Janeiro oitocentista sofreu grandes transformações e nesta época com a chegada da família Real, em 1808, a cidade se moldou para receber a corte. O antigo Largo do Rossio<sup>18</sup>, foi urbanizado e juntamente o Real Theatro São João<sup>19</sup>, sendo reconhecido como marco da história do teatro no Brasil e no Rio de Janeiro.

A partir da década de XX na região Nordeste destacou-se o teatro mamulengo, ofício repassado oralmente, por convívio familiar ou de mestre para aprendiz. Até que no ano de 2015, foi reconhecido na como patrimônio cultural imaterial brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo batizado de forma unificada como Teatro de Bonecos Popular do

---

<sup>18</sup> O antigo Largo do Rossio é localizado na atual Praça Tiradentes no Centro do Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> O Real Theatro São João, ficava onde foi construído o atual Teatro João Caetano.

Nordeste e inscrito no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Brasileiro” (Mamulengofuzuê, 2013).

O marco na história do teatro de bonecos no Brasil ocorreu na década de 70, com o surgimento do movimento associativo dos “bonequeiros” iniciado com a criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, criadas por regiões, que tem o objetivo de promover o desenvolvimento do Teatro de Bonecos no Brasil e, reúnem profissionais e simpatizantes com intuito de transmitir através desta arte, valores humanos.

Segundo Macieira (2020, p.7) No Brasil, o principal termo utilizado pelos bonequeiros é “boneco”, porém a palavra “marionete” dá nome aos bonecos que contêm fios e são manipulados por uma cruz. Conforme o relato da autora, “o teatro de formas animadas pode ser considerado uma evolução do teatro de bonecos”.

O teatro de formas animadas envolve além dos bonecos, as máscaras, objetos, utensílios, artefatos, formas, luzes, sombras, efeitos tecnológicos e o próprio corpo do ator. Em sua tese de doutorado, Tânia Gomes Mendonça (2020) prefere utilizar a categoria “teatro de bonecos”, ao invés de “formas animadas”, o período de 1934 a 1966 não ocorreu um desenvolvimento efetivo de outras formas para além do boneco, para que pudesse ser responsável pela criação de mais modalidades do teatro.

Para Ana Maria Amaral (1997):

O Teatro de Bonecos usa a narração, e desta forma, resgata valores e busca as origens do homem, explicações da vida e do universo, através das memórias, trajetórias, histórias de heróis e bandidos, ritos que captam e reverenciam deuses e demônios (Amaral,1997, p. 35).

Notadamente, através da evolução da diversidade do teatro de bonecos nesta modalidade artística tem produzido uma série de reflexões sobre o cotidiano locais e temas universais, destacando sua capacidade de imprimir significados e trazendo à tona as tradições.

### 3.1 Histórico Grupo Giramundo

O Grupo Giramundo até a sua fase atual montou 37 espetáculos, e obtém um acervo de cerca de 1500 bonecos. Além dos bonecos também tem uma grande coleção de desenhos, projetos técnicos e a coleção de fotografias históricas do

grupo, sendo destaque por ter a maior coleção privada de marionetes das Américas. O grupo é referência em teatro de marionetes, conhecidos nacional e internacionalmente.

Um de seus diretores o Álvaro Apocalypse, teve seu primeiro contato com bonecos ainda na infância. A mãe de Álvaro era professora, e fazia pequenos bonecos recortados no papel para contar histórias para seus alunos ///na sua cidade de origem Ouro Fino. Em um relato em vídeo de Apocalypse, A. (2021, entrevista) extraído na página do Instagram do Giramundo ele contribuiu sobre esse contato: “Meus irmãos... eles tinham uma brincadeira onde desenvolvia uma verdadeira cidade com bonecos, e daí veio talvez essa ligação minha com a arte.”<sup>20</sup> Essas práticas podem ter contribuiu ainda mais o despertar do diretor, ao mundo do teatro de bonecos.

**Figura 10** – Álvaro Apocalypse na infância



**Fonte:** Acervo Giramundo

---

<sup>20</sup> Página do Instagram Grupo Giramundo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CiKboLSjDsk/>. Acesso em: 1 de fev. de 2023.

### 3.1.1 *O início do Grupo Giramundo*

As primeiras informações sobre como o Giramundo se originou foram concebidas em uma entrevista realizada pelo jornalista José Carlos Santana, com o criador Álvaro Apocalypse, na qual ele relata: "O primeiro desenho animado para o cinema feito em Belo Horizonte fui eu que fiz. (...). Aí eu passei a fazer desenho animado para a televisão, para a TV Itacolomi. Vinhetinhas. Mas ficava muito caro e tivemos que parar. Depois eu tentei fazer animação com bonecos, como se fazia na Europa, mas também tive de desistir (...). Aí eu pensei: se não posso fazer animação, faço um teatro de bonecos" (Apocalypse, 2001).

Em outro momento Apocalypse (2001) relata que no primeiro momento fez o boneco para mover quadro a quadro, para fotografar quadro a quadro, porém não tinha a técnica precisa. Dessa forma, resolveu fazer o teatro de bonecos, pois fazia os bonecos e não precisava filmar, e era possível repetir todas as vezes.

No ano de 1969, Terezinha Veloso ganhou uma Bolsa de Estudos na França, teve a premiação máxima no Salão da Aliança Francesa de Belo Horizonte e no Salão Universitário da UFMG recebida pelos dois artistas. O casal Álvaro Apocalypse e Tereza Veloso viajaram até a França e passou 1 ano longe de sua família, onde depois de sua volta ao Brasil reviveu se o antigo interesse em teatro de bonecos despertando a ideia de criação do grupo Giramundo.

O Grupo Giramundo surgiu na década de 1970 em um contexto familiar na cidade de Lagoa Santa, estado de Minas Gerais, na casa de campo do casal de artistas plásticos Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso com apoio de sua amiga Maria do Carmo Martins, a Madu.

Esta época é marcada pelo Marcos Malafaia (2016), integrante do Giramundo, como o "período Lagoa Santa", de 1970 a 1976.

**Figura 11** – Tereza Apocalypse, Álvaro Apocalypse e Madu, fundadores do Giramundo



**Fonte:** Acervo Giramundo

Foi montada uma pequena oficina, de acordo com Sampaio (2001) com recursos mínimos: os materiais eram basicamente martelo, serrote, arame, prego, papel, cola, madeira e retalhos de tecido, com os quais o grupo foi aos poucos confeccionando os primeiros bonecos. Os trabalhos na oficina de Lagoa Santa ocorriam aos sábados e domingo, e nos outros dias na Escola de Belas Artes. Segundo Sampaio (2001, p.02) “Queríamos apenas divertir a meninada, com uma brincadeira diferente. Mas o sucesso foi imenso, e a novidade foi passada de boca em boca [Todos queriam ver, disse Álvaro].”

Segundo Apocalypse (1981), o Giramundo nasceu diante a ideia de se estudar mais o teatro de bonecos como linguagem cênico-visual, por isso seguiu uma maneira de se pesquisar a forma em movimento.

Para Mendonça (2015):

A multiplicidade artística de Álvaro Apocalypse o colocava como referência prática e criativa do grupo. Dentre as várias funções que ele desempenhava, a mais pertinente para este trabalho é a de desenhista, que mais tarde se configuraria como projetista dos bonecos. Nos primeiros espetáculos, Álvaro Apocalypse fazia a concepção dos bonecos por meio de desenhos que não constituíam propriamente um projeto executivo, e

delegava para os demais integrantes da equipe a construção (Mendonça, 2015, p.39-40).

A formação acadêmica dos fundadores transferiu a todo o grupo, um rigor metodológico nos seus projetos desenvolvidos, e uma atenção grande na técnica e construção dos bonecos. O grupo produziu na sua casa de campo em Lagoa Santa até o ano de 1976 seis montagens: A Bela Adormecida (1971), Aventuras no Reino Negro (1972), Saci Pererê (1973), Um Baú de Fundo Fundo (1975), A Bela Adormecida (remontagem de 1976), El Retablo de Maese Pedro (1976) e *Cobra Norato* (1979).

“Essa fase foi de fundamental importância para a sobrevivência e para o crescimento do grupo, pois Álvaro, Tereza e Madu conseguiram desenvolver mecanismos próprios de autogestão da companhia” (Oliveira, 2010, p.26).

A primeira montagem do grupo foi o espetáculo “A Bela Adormecida”. No primeiro momento foi pensada como um espetáculo a ser apresentado somente para familiares e amigos, e depois integrada a programação do Teatro Marília com a temporada “A Bela Adormecida”, pelo convite do diretor, Júlio Varela com estreia em 5 de maio de 1971.

O produtor Júlio Varela do Festival de Inverno da UFMG assistiu o grupo ainda na casa de Lagoa Santa, lá se encantou e teve essa ideia de compor as “brincadeiras” e torná-las em espetáculos. O texto foi adaptado, por Álvaro Apocalypse, a partir do conto do escritor Charles Perrault. Como o Giramundo em seu início contava apenas com três integrantes, todas as cenas foram construídas para três manipuladores. Os bonecos foram construídos na técnica de bastão, e modelados em “*papier collé*”, (revista) um tipo de colagem. A maioria dos bonecos desta primeira versão acabou se deteriorando com o passar do tempo, em função da fragilidade do material, mas o grupo fez uma nova remontagem em 1976, possibilitando a reconstrução de todos os bonecos e cenários.

**Figura 12** – Estudo personagem Bruxa Espetáculo 'A Bela Adormecida'



**Fonte:** Acervo Giramundo

**Figura 13** – Boneco do Personagem a Bruxa Espetáculo “A Bela Adormecida”



**Fonte:** Acervo Giramundo

Segundo Malafaia (2006) descreve os bonecos do espetáculo:

Nada mais que cabeças espetadas em cabos de vassoura. Assim eram os primeiros bonecos do Giramundo, máscaras de papel copiadas a partir de modelagem em argila e pintadas como quadros. Braços e mãos pendentes

sem controle, puro couro e varetas. Figurinos simples, verdadeiras saias, cuidadosamente costuradas, e só. Mas, desde já, a marca que faria do Giramundo um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte. (Malafaia, 2006, p.183)

O grupo realizou em 1972 uma viagem à França para participar do Festival Mundial de Charleville-Mézières, o evento mais importante para o meio do teatro de bonecos. Faz uma criação coletiva com participações de vários países como Israel, Japão, EUA, Inglaterra, Alemanha e França.

Na volta de sua viagem, o grupo cria o terceiro espetáculo em 1973 o “Saci Pererê”, que teve a influência de novas técnicas de manipulação e possibilidades de encenação vivenciadas. No tema aborda a lenda do Saci Pererê, personagem conhecido como o protetor da floresta, e retrata a cultura brasileira pela primeira vez.

Em seguida, o grupo produz o espetáculo “O Baú de Fundo Fundo”, em 1975 na mesma linha, voltado para o público infantil, porém amadurece sua técnica e sua linguagem teatral, e monta a peça voltada também ao público adulto.

**Figura 14** – Cartaz espetáculo “Baú de Fundo Fundo” em 1975



**Fonte:** Flickr Grupo Giramundo

“Um Baú de Fundo Fundo” foi concebido inicialmente como um espetáculo infantil [...]. O interesse dos adultos, porém, levou o Giramundo a programar uma curta temporada noturna, dando aos grandes a oportunidade de assistir [ao Baú], um espetáculo para todas as idades que rompe assim com a concepção original de “teatro infantil”. (Giramundo, 1975. p. 07).

O espetáculo “El Retablo de Maese Pedro” de 1976 foi a montagem que fechou o ciclo do período de Lagoa Santa. El Retablo foi o resultado de um convite do Maestro Sergio Magnani, tendo em vista a criação de espetáculo comemorativo ao centenário de nascimento do compositor espanhol Manuel de Falla. A peça musical, uma ópera, se baseava em capítulos do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, que tratavam do contato do cavaleiro andante com um teatro de bonecos de beira de estrada. (Malafaia, 2006 p.184)

A montagem teve sua estreia no Festival de Inverno de Ouro Preto, e também teve apresentação na cidade do Rio de Janeiro em 1977. Diante disso, o crítico da época Yan Michalski (1932-1990) publicou sobre o espetáculo El Retablo com a seguinte análise:

Na roupagem que o grupo lhe deu, a pequena ópera de Manuel de Falla é antes de mais nada obra de artistas plásticos, adotando como ponto de partida uma imagem realista da figura humana, mas submetendo-a a uma estilização intensamente expressiva e poética. E chegou-se a um resultado fascinante em termos de criação visual: a cor, a forma, a expressão facial, a valorização através da luz e do movimento juntam-se harmonicamente para fazer surgir em cena uma emoção estética em estado puro. Por outro lado, a qualidade técnica da movimentação chega a ser impressionante. Os bonecos são dotados de uma agilidade e de uma capacidade de executar com naturalidade e precisão movimentos complexos que lhes conferem um poder de convicção profundamente humano (Michalski, 1977, p.1).

Neste período o grupo teve importantes colaboradores como Júlio Espíndola, Sandra Bianchi professores da Escola de Belas Artes, Ivana Andrés assistente de figurino e Felício Alves técnico de palco/iluminador, grande parte dos recursos para montagem dos espetáculos eram próprios.

Neste período o diretor Álvaro Apocalypse orientava quanto aos traços fisionômicos e o acabamento, com menos preocupação e exigências técnicas, porém a realidade foi modificada com o tempo, iniciando a nova fase do grupo, o período universitário (Mendonça, 2015, p.40).

### 3.1.2 Fase UFMG 1976 - 1999

O Giramundo começa a caminhar junto com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e seguiu um processo experimental com a manutenção da oficina pela Universidade e o voluntariado dos estudantes da instituição na construção dos espetáculos. Com esse aumento da equipe, Apocalypse teve a ideia de elaborar projetos técnicos dos espetáculos que especificavam os detalhes de criação dos bonecos. O espaço em que o Giramundo instalou a oficina foi no anexo da Escola de Belas Artes. Sobretudo, iniciando uma nova fase de sua história, o “período universitário” (1976 - 1999).

A UFMG também integrou o grupo durante o Festival de Inverno da Universidade, e ofereceu apoio institucional e recursos para apresentação de espetáculos. O período começa a seguir um teatro experimental influenciado por diversas correntes das artes plásticas. Segundo a antiga diretora Madu (2009) em entrevista preconiza:

Em 77 foi feito um convênio da universidade com o Giramundo que nos permitiu usar parte do nosso tempo para produzir o grupo. [. Entretanto] a universidade nunca patrocinou o Giramundo, como se diz muito por aí. Mas ela nos permitiu que utilizássemos esse tempo para pesquisa e nos deu um espaço (Martins, 2009, entrevista).

As montagens do período de parceria com a UFMG foram: *As Relações Naturais* (1983), *Auto das Pastorinhas* (1984), *Circo Teatro Maravilha* (1985), *O Guarani* (1986), *Giz* (1988), *Diário de Um Tímido Forasteiro* (1990).

A marca de alguns de seus espetáculos, foi a partir de "*As relações naturais*" (1983). Marcos Malafaia (2006) preconiza:

A “Relação Natural” foi recebida com entusiasmo pela crítica e com reserva pelo público, surpreendido e confuso por um espetáculo áspero, moralmente controverso, com bonecos monstruosos e narrativa não linear. Estava aberto o campo experimental do Giramundo, descompromissado com resultados plásticos convencionais. Esse gosto por perscrutar aliado à reflexão sobre a cultura brasileira definiria a trajetória das montagens de Álvaro Apocalypse. (Malafaia, 2006, p. 187).

A partir do ano de 1991 seguido de 12 montagens em que o grupo montou espetáculos com música erudita, como exemplo versões de óperas e também temas mais tradicionais e espetáculos de teatro experimental, de rua e educativo, sendo reconhecida como “década dos bonecos e orquestra”. As seguintes produções: *A Flauta Mágica* (1991), *Le Journal* (1992), *Tiradentes: Uma História de Títeres e Marionetes* (1992), *Cortejo Brasileiro* (1993), *Pedro e o Lobo* (1993), *Antologia Mamaluca* (1994), *Ubu Rei* (1995), *Carnaval dos Animais* (1996), *O Diário*

(1997), A Redenção pelo Sonho (1998), O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá (1999), Gira Gerais (2000).

Segundo Malafaia (2006, p.188), neste período, surgem as leis de incentivo à cultura e inicia-se o lento processo de profissionalização dos integrantes do grupo, com a supressão do trabalho amador e o pagamento de cachês. Cresce a participação de integrantes não ligados à família Apocalypse no Giramundo, o que redundou em vários e sérios conflitos internos.

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

Assim, com esse crescimento das atividades nesse formato, a UFMG determinou o rompimento da sua parceria, em 1999.

(...) o grupo foi comunicado da necessidade de utilização, por parte da Universidade, do espaço que ocupara por 23 anos. A saída foi tensa e traumática, desgastante e decepcionante, principalmente para Álvaro Apocalypse que, como um dos fundadores da Escola de Belas Artes, sentiu-se injustiçado e ofendido (Malafaia, 2006, p.190).

Durante esses vinte anos que funcionou no anexo da EBA/ UFMG o grupo deu vida a vários personagens, e também aprimoraram cada vez técnicas de construção e de manipulação de bonecos.

Sobre a longevidade do grupo, discorre Malafaia (2006):

Talvez isso tenha ocorrido porque Álvaro Apocalypse estruturou um cotidiano prático muito próximo daquele dos ateliês de ofícios, marcado pela transmissão informal de conhecimentos, pelo uso do exemplo como recurso didático, pelo aspecto progressivo do aprendizado, pela ênfase no trabalho manual e pela generalização, em oposição à especialização funcional. (Malafaia, 2006, p.199)

### 3.1.3 *Período institucional*

Segundo Malafaia (2006) a saída do Grupo Giramundo da instituição UFMG e os primeiros anos da virada do milênio completaram a transição do comando administrativo do Giramundo para uma nova diretoria, um quarteto formado por filhas e assistentes mais dedicados de Álvaro Apocalypse. Instalou-se a novidade: pela primeira vez o grupo dividiu sua direção em duas, uma de natureza

administrativa e, outra, artística. Este fato foi fundamental para a sobrevivência do Giramundo, diante dos fatos vindouros.

Em 1996, uma das criadoras Madu se desvincula do trabalho do grupo, desfazendo o trio de fundadores e passando toda a centralização do trabalho para o Álvaro Apocalypse.

O período após UFMG também foi marcado pela falta de um lugar adequado para guardar o grande acervo de bonecos, a infraestrutura era precária e divergências de pensamentos fizeram com que alguns integrantes saíssem. Segundo Marcos Malafaia (2006, p. 190):

O Giramundo perdeu o chão de repente: três caminhões abarrotados de bonecos sem lugar para onde ir. O acervo foi acolhido por caridade de pessoas do meio artístico que acompanharam as notícias nos telejornais. O primeiro abrigo foi, ironicamente, o subsolo de um teatro, um vão abaixo da plateia, que assistia aos espetáculos sem suspeitar do mar de bonecos sob seus pés. O importante era não os perder de vista. As coleções se misturaram, a pintura foi danificada, o figurino amarrotou e sujou. Numa faina surreal, os despojos foram classificados em caixas de mãozinhas, outras de cabeças, peças de cenografia e casos “misteriosos” que ninguém sabia o que e de quem eram. (Marcos Malafaia, 2006, p. 190)

No ano de 2000, o Giramundo conquista sua sede própria, em Belo Horizonte, o imóvel foi adquirido pelos fundadores, na década de 80, para ser o teatro do grupo, foi então recuperado e teve início as suas atividades como Museu Giramundo, onde também funcionou a Escola, o Teatro e o Estúdio de Animação do grupo.

Para Oliveira (2010):

Álvaro Apocalypse, preocupado, mas feliz, escreveu em seu diário sobre a inauguração do Teatro Giramundo, no dia 12 de outubro de 2000. Entretanto, meses depois, por motivos financeiros, o teatro foi fechado. Mais uma vez uma brisa fria soprou na proa da nau. Porém, para alívio e comoção de Álvaro — e creio para o de toda a sua equipe — ele anota, nas páginas envelhecidas do Diário de 2001, a data de abertura do Museu Giramundo: quarta-feira, 26 de setembro de 2001: Dia glorioso onde um grande sonho de muitos foi realizado. “(...) Uma verdadeira multidão de amigos, impossível nomear todos (...). Foi emocionante a demonstração de carinho do pessoal, muitas pessoas choraram ao me cumprimentar” (PIVA, 2006. p. 4).

No ano de 2000, o grupo obteve pequenos contratos comerciais e exposições, e iniciou alguns importantes espetáculos como o “Miniteatro Ecológico” (2001), a “Oficina de Construção Artesanal (2002)” e o “Teatro Móvel Giramundo” (2002). Segundo Malafaia (2006, p.19) “O Teatro Giramundo chegou a ser aberto em 2000, na ilusão de que criaria condições de sustentabilidade, mas não criou e a equipe teve muito trabalho.”

O Museu Giramundo conta com acervos de bonecos dos espetáculos criados pelo grupo, cartazes, fotografias, composições cenográficas, estudos técnicos para a construção de marionetes, croquis, coleção das trilhas de áudio e informações sobre a prática do teatro de bonecos. São as principais atrações para os visitantes, localizadas no segundo andar da sede (Fig.15). O eixo Museu representando a cultura e a Escola como educação caminhavam no planejamento de sua fusão e se uniam para a preservação do trabalho artístico do Grupo Giramundo.

**Figura 15** – Museu Giramundo



**Fonte:** Acervo Grupo Giramundo

**Figura 16** – Museu Giramundo



**Fonte:** Flicker Grupo Giramundo (2023)

O grupo neste período se concentrou em um novo campo através das produções de animações em *stop motion*, de vídeo, conteúdo digital e a comunicação através da internet, abrindo espaço para as linguagens cinematográfica e multimídia. O período foi marcado pela produção na televisão e fez várias montagens, alguns como no filme do “Castelo Rá-Tim-Bum”, o Filme (1999) sendo a primeira vez que participaram de um projeto de um filme e a minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005) produzida e exibida pela emissora Rede Globo.

Em meio aos ensaios do espetáculo “Pinocchio”, em 2003, falece Álvaro Apocalypse, um dos importantes fundadores, o que abala e acarreta a desestruturação do grupo. O Giramundo optou então por suspender temporariamente os seus trabalhos.

#### 3.1.4 *Período após Álvaro até a fase atual*

O retorno após perda significativa é marcado pela transferência do comando administrativo do grupo, que anteriormente era constituído Álvaro Apocalypse e Terezinha, para os seguintes diretores: a filha do casal de fundadores Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares, antes já inseridos na equipe.

**Figura 17** – Diretores do Giramundo: Beatriz Apocalypse, Ulisses Tavares e Marcos Malafaia



**Fonte:** Foto Vagner Costa (Enciclopédia Itaú Cultural)

No ano de 2004, a Escola Giramundo retoma suas atividades, com a “Oficina Teatro de Bonecos” com jovens da favela Pedreira Prado Lopes, da cidade de Belo Horizonte.

“Depois de idas e vindas, construções e desconstruções de espaços, modificações constantes nas equipes, implantação do Programa de Restauração de Espetáculos, aumento do ritmo de apresentações, criação de uma linha de produtos e uma infinidade de projetos, o grupo afastou o risco de dissolução e de dispersão do acervo” (Malafaia, 2006, p.191).

O Giramundo investe na restauração de seus espetáculos e na preservação da memória de seus fundadores. O Programa de Restauração de Espetáculos, que ficavam nas funções de encenação dos espetáculos, restauração dos bonecos e a recriação de cenários e figurinos.

Outro importante exemplo é o presente Arquivo Apocalypse, que reúne um vasto acervo pessoal de Álvaro e Terezinha Apocalypse. A partir dessa preocupação do grupo foi realizada a catalogação dos projetos técnicos dos espetáculos com o intuito de preservar os acervos.

A existência de projetos educacionais, como o espetáculo Minitheatros Ecológicos tem seu papel de destaque por tratar temáticas ambientais e sobre ecossistemas brasileiros, é um reconhecido como um programa de educação ambiental itinerante dirigido ao público infantil. Suas ferramentas são o teatro de bonecos, livros e vídeos. A série atua para a formação de uma consciência sustentável, promovendo a educação ambiental por meio da arte, sensibilizando crianças acerca do respeito e preservação dos seres vivos. A empresa Petrobrás - Petróleo Brasileiro S/A tem sido a principal parceria para realização do projeto, junto com a consultoria científica da Fundação Zoobotânica de Belo Horizonte e da bióloga Valéria Tavares.

Dois anos após a morte de Álvaro, o grupo consegue finalizar o espetáculo Pinocchio (2005) e inicia o que ficou conhecido como Trilogia Mundo Moderno, composta pelas obras: Pinocchio, Vinte Mil Léguas Submarinas e Aventuras de Alice no País das Maravilhas. A trilogia marca um novo período do grupo como teatro de animação. São incluídos os vídeos no espetáculo, o stop motion, novas experimentações são realizadas, pesquisas são iniciadas, passando por séries consecutivas de erros e acertos (Malafaia, 2013, entrevista).

Sendo assim, o Giramundo rompe com a ideia de espetáculos tradicionais de teatro de bonecos para a inclusão de versões digitais de cenas junto com os bonecos.

O Pinocchio então passa a ter uma nova proposta e ser um espetáculo para o público adulto.

No ano de 2008, o governo federal homenageou personalidades, instituições e grupos artísticos, o Grupo Giramundo foi um dos participantes convidados se apresentando e recebendo a Ordem do Mérito Cultural, concedida pelo Ministério da

Cultura - MinC. Neste mesmo ano, o grupo contava com 50 integrantes, e sua diretoria, responsável pela criação artística composta pelos 3 integrantes.

As Aventuras de Alice no País das Maravilhas, segundo a diretora Beatriz Apocalypse (2013), é um espetáculo que encerra um ciclo e começa outro. “Através do espetáculo Alice, o Giramundo avança mais em suas pesquisas e experimentações de linguagem - em termos de dramaturgia e visualidade.” (Itaú Cultural, 2014, s.p.)

Neste espetáculo a fundadora da companhia Terezinha, que havia se afastado do grupo por 17 anos foi convidada por sua amiga Sandra Bianchi. A fundadora aceitou o retorno “temporário” e criou o boneco do “Chapeleiro Maluco” e participou da supervisão dos bastidores do trabalho.

Outras produções do período foram: Música de Brinquedo (2010), Torres Andantes (2011), 2017 As aventuras de Dra. Botica (2017) e As Aventuras de Pauleco e Sandreca no Planeta água (2019).

Um dos grandes marcos para o grupo foi a 21ª edição do programa Ocupação Itaú Cultural realizada no ano de 2014 a 2015 em que homenageou a trajetória do Giramundo através de uma exposição física (Fig.18), exibição de 5 peças, mostra virtual e documentário Ocupação Giramundo com uma série de vídeos que retratam o processo criativo do grupo Giramundo, e conta com depoimentos dos diretores, Beatriz Apocalypse, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares e outros membros da equipe. O Itaú Cultural criou, em 2009, o projeto Ocupação, com o objetivo de fomentar o diálogo da nova geração de artistas com os criadores que influenciaram diversos estados do Brasil.

**Figura 18** – Exposição Ocupação Giramundo



Fonte: Fotografia Brunella Nunes (2014)

No ano de 2019 o Museu Giramundo teve o funcionamento interrompido para a reorganização e inventário de acervos, com a reabertura prevista para 2020. Porém a dificuldade para a manutenção do acervo intensificou ainda mais com a chegada da pandemia Covid-19, não sendo possível a reabertura das atividades no museu.

A conquista do seu cinquentenário de trajetória do grupo foi em meio à pandemia da Covid-19 no ano de 2021, a exposição “Giramundo 50 anos” não pode ser realizada. Todo o planejamento das atividades comemorativas teve que ser alterado e ganhou outro formato. Durante o período pandêmico o grupo teve que se reinventar através de lives, cursos online, miniteatro, além de criar uma vaquinha colaborativa para se manter. Além da “Mostra Giramundo 50 anos” que disponibilizava em lives gratuitas de quatro espetáculos do grupo, uma das obras foi o “Pedro e o Lobo” no canal do Cine Theatro Brasil Vallourec1, no Youtube (ver Fig.19).

**Figura 19** – Divulgação lives da Mostra Giramundo 50 anos



**Fonte:** <http://portalbelohorizonte.com.br/eventos/mostra/infantil/mostra-giramundo-pedro-e-o-lobo-cine-theatro-brasil-vallourec>

No mesmo ano foi produzida a série “Partículas”, inaugurando os desenhos animados em seu trabalho, desenvolvido em parceria com a CEMIG.

Através das Partículas damos seguimento ao desenvolvimento dos bonecos digitais do Giramundo, traduzindo a estrutura mecânica de bonecos tradicionais, como marionetes, para o mundo eletrônico da animação digital. (Giramundo, 2022)

Durante esse período pandêmico o grupo fez espetáculos virtuais e arrecadou dinheiro com a produção de camisetas do grupo. A Cemig teve um papel importante para o grupo pois foi um apoiador durante o triênio 2019-2022.

O novo espetáculo o “Pirotécnico Zacarias” surge, e tem um propósito de aproximar o teatro de bonecos do cinema e da animação, a montagem foi adaptada para teatro e dirigida por Marcos Malafaia, com patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil.

Finalmente no ano de 2022, a exposição Giramundo 50 anos é montada na Galeria da Cemig, empresa apoiadora do grupo. Além disso, este evento fez parte da programação de comemoração dos 70 anos da Cemig, junto com a reabertura da Galeria de Arte Cemig, que estava fechada devido à pandemia Covid-19.

A exposição conta com acervos de bonecos das várias épocas do grupo, trilhas sonoras, desenhos técnicos e vídeos. Os visitantes por meio das diversas formas de expressão artística do universo Giramundo são levados a vivenciar aspectos do processo criativo e construtivo do grupo. Na abertura da mostra, o público teve a oportunidade de participar de visitas guiadas realizadas pela equipe. Os alunos da rede pública de ensino também realizaram visitas guiadas à exposição, o que culminou com a apresentação de espetáculos do grupo Giramundo.

## 4. A MUSEALIDADE E O BONECO COMO DOCUMENTO

Neste capítulo, teremos como norte a discussão acerca das definições de bonecos, documento, objeto como documento e a conceituação da musealidade, a partir dos seus marcos originários, suas relações e seus usos. Através das reflexões serão construídas análises voltadas ao objeto de estudo, o Grupo Giramundo. Os autores apresentados são: Malafaia (2013) (2021), Silva (2019), Rohrmann (s.d), Eruli (2008), Costa, F. (2003), Ortega (2009), Rayward (1990), Loureiro (2019), Chagas (1994), Hernández (2006), Meyriat (1981), Trigueiros (1956), Maroevic (1998) (1997) (2004), Smit (2010), Apocalypse, B. (2008), Melo (2014), Cury (1999), Stransky (1965), Vaz (2017), Brulon (2018), Silva & Porpora (2021), Apocalypse, A. (2001) e Piva (2006).

### 4.1 Definição de boneco de marionete

Seja em ação, seja em repouso em todo caso, os bonecos do Giramundo podem ser objetos manipuláveis, mas eles que mexem com a gente (Valmir Santos, 2014).

Os bonecos são objetos estéticos encontrados nas diversas culturas. Com o passar do tempo os bonecos foram adquirindo características lúdico-pedagógicas e simbólico-poéticas, além de apresentar grande força simbólica. Eles estão presentes em festividades, como por exemplo, o carnaval, comemorações religiosas, atividades culturais, jogos, brinquedos e brincadeiras.

O contato do público com o teatro de bonecos veio mesmo antes do desenvolvimento dos meios de comunicação, tais como televisão, cinema e entre outros. Além de ser uma forma de entretenimento, também tem um papel importante como um “recurso pedagógico”<sup>21</sup>. A prática com teatro de bonecos desenvolve diversas áreas como a criatividade, autonomia, convivência e a liberdade de expressão.

---

<sup>21</sup> São, todas e quaisquer, ferramentas que integrem o momento e o ambiente de ensino, propiciando a aprendizagem.

Os bonecos podem ser articulados, com luvas ou fantoches, varas, marionetes ou de fios, assim como também podem ser confeccionados de uma combinação dessas diversas técnicas. O desenho, construção, pintura e o figurino são criados pelos artesãos, alguns conhecidos também como bonequeiros ou marionetistas.

Na entrevista concedida pelo o construtor Daniel Bowie ao site Hypheness (2014): “os bonecos do Giramundo levam de 10 a 15 dias para ficarem prontos dependendo de sua complexidade. Primeiro cria-se um desenho, depois se desenvolvem todas as partes em madeira, para serem então juntadas.”

Malafaia (2021, p.1) salienta que não importa a forma, a natureza, a matéria do boneco, sem o boneco não há marionetista.

As marionetes também são conhecidas como bonecos de fio, destacam-se na arte do Teatro de Bonecos. A marionete origina-se do termo *marionnette*, boneco (pessoa, animal ou objeto animado) movido por meio de cordéis ou fios manipulados por pessoa oculta (ou não) atrás de uma tela, em um palco em miniatura (Silva, 2019, p.148). Além de conseguirem reproduzir todos os movimentos e gestos, por contarem em algumas articulações como pescoço, ombros, cotovelos, joelhos, quadril, braços, pernas, olhos, sobrancelhas e dedos. Os movimentos por vezes, acontecem pelos fios que ligam essas articulações até a cruz (ou cruzeta), uma estrutura de madeira que fica na mão do manipulador. Sobre isso, no conteúdo de EAD - Formação Continuada IBS realizado pelo Instituto Brasil Solidário o marionetista Bernardo Rohrmann (2022, s.p.) Refere que a cruz de madeira representa a alma do boneco de marionete.

Na visão teatral alguns autores definem os bonecos de marionete como um personagem confeccionado de papel ou pano e que fazem parte de uma ação dramática, animado, ou melhor, manipulado de cima por varas de cortinas, fios, hastes ou ainda, de baixo, com a ajuda de uma luva, de uma haste ou de um teclado (OTABLADO, 1966, s.p.).

Para Eruli (2008) completa:

A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem (Eruli, 2008, p.21).

Os bonecos no palco tomam vida própria pelas mãos dos manipuladores. Outras nomenclaturas utilizadas para os manipuladores são: o “ator-manipulador”,

“ator-bonequeiro” e “ator-animador”. Segundo Felisberto Sabino da Costa (2003, p. 2) “o boneco é constituído de partes que configuram uma totalidade, tal qual o seu criador. Enquanto manipulador, o ator compartilha com o boneco sua experiência de vida, doando-lhe os seus atributos vitais.”

Outros importantes técnicas e mecanismos de manipulação dos bonecos são: Bonecos de Vara, Boneco de Luva (Fantoche ou Títeres), Marionete ou Boneco de Fio, Boneco de Manipulação Direta (Bunraku), Boneco de Balcão, Boneco de Sombra (Silhueta) e entre outros. (Ver Glossário)

## 4.2 A noção de documento

O documento é, portanto, uma materialização de algo da realidade, ele evidencia algo que não está ali, mas que tem impacto social. (Löw e Rocha, 2019, p.9).

De acordo com o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005, p.73), o documento é uma “Unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato”. O documento abrange outras formas de representação que não somente o suporte em papel. Esta noção de documento foi alterada com o passar dos anos na evolução da informática.

Na Documentação, o termo documento é um conceito central. Estes termos podem ser utilizados em diversos contextos de uso. O termo documentação foi empregado pela primeira vez por Paul Otlet em 1903 no artigo *Les Science bibliographiques et de la documentation*. (Ortega, 2009, p. 5-6) para designar um novo campo de estudo voltado não apenas aos documentos escritos e gráficos, mas também a objetos dotados de “valor documental” (Rayward, 1990, p. 3).

A compreensão do objeto como documento percorreu direções diferentes e caminhos independentes na Museologia e Ciência da Informação (Loureiro, 2019, p.13). No campo da Museologia esse termo adquire novos significados os quais encontram-se como substrato para novas pesquisas. De acordo com o museólogo Chagas (1994, p.34) o documento pode ser compreendido por duas formas diferentes, a primeira remete à própria origem da palavra docere, “aquilo que ensina”, ou mais precisamente, o documento se constitui como instrumento para

ensinar a alguém; a segunda refere-se o documento como “suporte de informações”, e que só pode ser considerado como preservadas se ocorrer algum questionamento.

Ao estabelecer a proximidade da Museologia com a Documentação o autor Hernández (2006) ao adentrar nos espaços museais, existem diversos tipos de documentos, os suportes podem ser em papel, pedra, metal, osso ou madeira. Portanto, “[...] em todo caso, qualquer suporte pode conter determinado conhecimento e servir de meio de transmissão desse conhecimento” (Hernández, 2006, p. 163). Chagas (1994, p.34) estabelece que o documento se estende como objetos, livros, papéis, coleção, patrimônio cultural e natural, sendo assim, os documentos estão presentes tanto nos museus quanto espaços de arquivos e nas bibliotecas.

A própria noção clássica sobre a definição de documento apresentada anteriormente pela documentação e seu desenvolvimento na área da Ciência da Informação aponta que todo objeto produzido pelo homem, ou pela natureza, pode ser considerado um documento, através da premissa de que os objetos podem ser documentos. O documento é, portanto, “(...) o produto de uma vontade, a de informar ou a de se informar – sendo que pelo menos o segundo é sempre necessário” (Meyriat, 1981, p.54).

Em suma, todo objeto sempre será possuidor de informações sobre as relações entre os indivíduos. Ao abordarmos essa ideia de que todo objeto pode ser considerado como um documento, é passível de se fazer essa relação com os bonecos do Grupo Giramundo. Isto se justifica pela afirmação de um dos diretores do grupo:

Para a memória, o boneco é fundamental por sua capacidade de gravar informações. Um boneco é um gravador, que registra coreografias, processos de construção, de experimentação cênica, de concepção plástica, de desenho e projeto. É então apropriado pensar o boneco como um documento histórico (Malafaia, 2021 p.18).

Os documentos históricos são todos os registros e vestígios do passado que sobreviveram até o presente. Assim os bonecos do Giramundo carregam essa representação como documento, e ao serem incluídos como acervos nos museus podem ser classificados como objetos museológicos e também como documentos.

A museóloga Loureiro (2019, p.18), relata em seu artigo “O objeto de museu como documento: um panorama introdutório”, alguns dados históricos sobre a discussão do objeto como documento. Esta discussão remonta os anos 50 com a

grande contribuição de Florisvaldo dos Santos Trigueiros, que em seu livro *Museus: sua importância na educação do povo* (1956) defende uma documentação dinâmica, que assegure o livre acesso aos documentos, e concebe o museu como órgão de documentação, ao lado de bibliotecas, arquivos, estações de rádio e televisão. Estes aplicariam técnicas de documentação em seu trabalho de criar, coletar, classificar, conservar, registrar e divulgar o documento (Trigueiros, 1956, p. 11).

Para o estudioso Ivo Maroević<sup>1</sup> (1998), o reconhecimento do objeto de museu como documento é o marco inicial do período que classificou como a “fase teórico-sintética” (Maroević, 1998, p. 85) No artigo, citado por Maroevic (2004), o objeto de museu é definido como “(...) um objeto da realidade, uma parte do patrimônio cultural móvel. Transferido para o museu, o objeto se torna um documento daquela realidade da qual foi selecionado” (Stránský, 1970 apud Maroevic, 2004, p. 24,).

O objeto, quando transformado em objeto museológico, sendo selecionado para compor um museu passa da função de ser objeto do cotidiano, para ser mobilizado institucionalmente, enquanto referência do grupo, como exemplo os bonecos do Grupo Giramundo no Museu Giramundo e suas exposições. Sendo assim, o significado do objeto museológico difere de um objeto em comum.

Malafaia (2021) destaca em seu texto que:

Os bonecos deixam de ser esculturas cinéticas em performances dramáticas e passam a ser objetos museológicos ou banco de dados visual. Neste caminho se perde a dimensão cinética do boneco, o objeto mais relevante de documentação. A renovação dos conceitos museológicos traz novas possibilidades de exibição para o teatro de bonecos tradicional e uma das mais importantes é a atenção para o acervo imaterial representado pelas performances, processos criativos, know how laboral, contextualização das obras” (Malafaia, 2021, p.18).

Para o autor (Smit, 2010, p. 1) a escolha de um determinado “acervo”, pode-se denominar como um conjunto composto por documentos que assim intencionalmente são guardados, e são dotados de um valor documental que lhes foi intencionalmente atribuído.

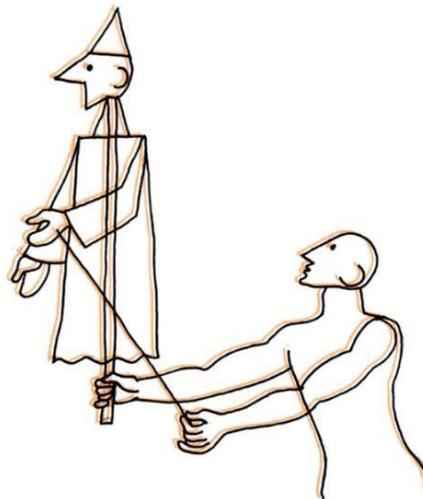
### 4.3 A musealidade do boneco Giramundo

O Grupo Giramundo caracteriza-se por inovar e utilizar diferentes tipos de bonecos de acordo com a produção de seus espetáculos. Através de pesquisas, busca abordar diferentes técnicas de manipulação e os traços plásticos dos bonecos

a cada trabalho, diferenciando o como grupo artístico. Os bonecos são confeccionados para ter sua própria linguagem. Sobre essa escolha visual e de técnicas, o diretor Marcos Malafaia (2013), em entrevista, preconiza o momento de decisão da equipe quanto à plasticidade do boneco: “Aí que é o momento de se escolher, de fazer escolhas conceituais e estéticas, aí nessa hora que se decide se o espetáculo é de madeira; a qual corrente artística ele vai se aproximar, que tipo de abordagem plástica ele vai ter”<sup>22</sup>.

O Giramundo para além do seu patrimônio material (bonecos), tem o patrimônio “imaterial”, seu *know-how*, que consiste no seu processo de planejamento e construção de bonecos ao longo de todos os seus anos de história. (Apocalypse, B., 2008) A palavra boneco atualmente é constituída como um termo genérico, e abrange as várias técnicas dessa prática do teatro de bonecos. Sobre isso, as 3 principais técnicas de manipulação utilizadas pelo Grupo Giramundo, previstas em seus espetáculos são: Nos primeiros anos de espetáculos do grupo a técnica dos bonecos de vara (Fig.20) era a mais apresentada, consistem em bonecos grandes feitos de cabo de madeira, é manipulado de baixo para cima, em que o marionetista fica bem em cima oculto por uma tapadeira.

**Figura 20** – Ilustração Álvaro Apocalypse (Boneco de Vara)



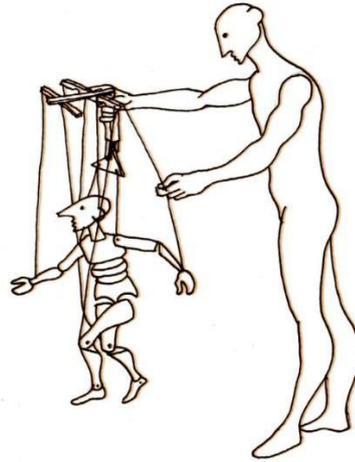
**Fonte:** Acervo Giramundo

---

<sup>22</sup> Relato da entrevista concedida pelo diretor Marcos Malafaia para a entrevistadora Angie Mendonça (Belo Horizonte-MG), em 28 de jul. de 2013.

As marionetes ou bonecos de fio (fig.21) tem uma ligação por fios ou cabos por uma estrutura de madeira a cruz, é manipulado de cima para baixo por uma cruz.

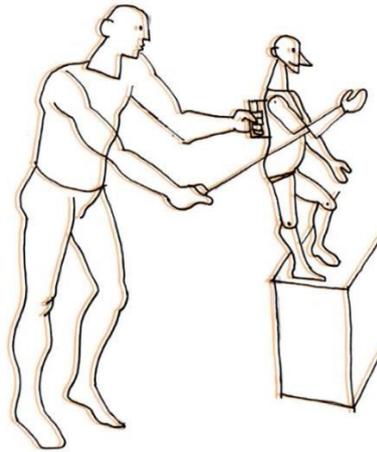
**Figura 21** – Ilustração Álvaro Apocalypse (Marionete ou boneco de fio)



**Fonte:** Acervo Giramundo

Os bonecos de balcão (Fig.22) derivam da técnica japonesa bunraku. Cada boneco exige um tipo específico de manipulação das mais variadas. O boneco de balcão é manipulado na mesma altura do marionetista sobre uma mesa ou tablado, que pode utilizar até três marionetistas por boneco. As outras variações do boneco de balcão podem ser o “boneco de manipulação direta” operado pelas próprias mãos do marionetista, já a outra é pela performance em que os marionetistas se vestem de preto e somem no palco.

**Figura 22** – Ilustração Álvaro Apocalypse (Boneco de Balcão)



**Fonte:** Acervo Giramundo

Os cenários dos bonecos do Grupo Giramundo podem ser direcionados para dois principais momentos em questão, quando estão em atividades no teatro, ou em exposição em um espaço museal. Ao adentrar nessa ideia autora Melo (2014) aponta que:

Quando se retira um objeto de seu estado inicial de uso e o transforma em objeto de museus, esse ato faz com que o objeto se renove no mundo dos significados e usos. Os objetos são coisas que se ligam a espaços e tempos, transbordam memórias e fazem de nós meros interpretantes de sua imaterialidade e materialidade (Melo, 2014, p. 48,49).

No campo da Museologia em questão abrange diversos conceitos, dentre eles: a musealização (“*muzealizace*”), a musealidade (“*muzealita*”, em tcheco) e, a museália<sup>1</sup> (“*muzeálie*”). A área da Museologia pode ser definida através dos conceitos de musealização e da musealidade.

Apesar de serem dois conceitos intrinsecamente ligados, a musealidade e a musealização não têm o mesmo significado. Os termos surgem a partir de diálogos entre as abordagens filosófica, semiológica e da Ciência da Informação sobre a Museologia (Maroevic, 2004, p.45).

A musealidade é o valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo e razão de sua musealização (Maroevic, 1997). Já Cury (1999) nomeia a musealização como:

A seleção (de objetos) por valorização ou a valorização desses objetos. Esta valorização poderá ocorrer com a transferência do objeto de seu contexto para o contexto dos museus ou, ainda, a sua valorização “in situ”,

como ocorre nos ecomuseus. (...). Entende-se o processo de musealização como a série de ações e procedimentos relacionados ao tratamento do objeto museológico (aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação) (Cury, 1999, p.54-57).

O objeto por sua vez, através do processo de musealização passam por essas diversas etapas de importância e ganham novos significados. Essas etapas devem ser identificadas e estudadas pelo olhar de profissionais museólogos. Dentre esses conceitos trazidos, a musealidade oferece um dos principais suportes teóricos para as análises do estudo em questão.

O museólogo Stránsky no ano de 1965 foi o primeiro autor a citar o termo “musealidade”. Durante os anos de 1970-1980 Stránsky percorreu estudos sobre esse conceito. Para Stránsky (1965 apud Mensch, 1992) a musealidade inicialmente era definida como “reconhecimento do objeto como fonte primária de conhecimento”<sup>23</sup>. Em outro período, a reflexão seria de “perceber e identificar documentos que, em diferentes aspectos representem certos valores sociais”.<sup>24</sup> Tal “valor documentário” corresponderia à ideia de musealidade (Mensch, 1992). Entretanto, entende-se que quando as coisas são retiradas da sua conjuntura original e transformadas em um objeto de museu, ocorre esse processo de valoração.

Para Stránský a configuração do objeto, na sua obra de síntese de 2005 constata uma oposição ao pensamento entre 1965 e 1980 define:

É importante perceber que se trata de alguma relação de valores com a realidade, quer dizer que não é importante o conhecimento em si desta realidade, mas trata-se da identificação de tais entidades, que representam os valores culturais, quais seleções, conservação e utilização influenciam o próprio desenvolvimento da cultura (Stransky, 1965).

Outro estudioso que manteve sua atenção para o conceito de musealidade foi Maroevic (1997) que sofreu influência pelo pensamento de Stránský, define a musealidade como um conjunto de características não-materiais e, a museália, definida como o objeto de museu<sup>25</sup>. Diante dessas definições, entende-se que o termo está ligado às qualidades não materiais dos objetos, e pelo o que é atribuído, pela representação do ao grupo que o selecionou, tratasse de seu valor simbólico.

<sup>23</sup> Contribuições de Stránský ao Simpósio de Museologia realizado em Brno, no ano de 1965 (Mensch, 1992).

<sup>24</sup> Definições dadas em 1974, em uma publicação referente ao curso de Museologia na Universidade Jan E. Purkinje, em Brno (Cf. Mensch 1992).

<sup>25</sup> MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória. Paris, 1997. Trad. – Tereza Scheiner.

Sobre a perspectiva de um estudioso da atualidade, para Vaz (2017) o conceito de musealidade:

É aquilo que se propaga enquanto fato museológico do objeto. A existência material do objeto só se garante a partir da manutenção ou acréscimo da musealidade atrelada a ele. A Museologia, ao estudar e ao mesmo tempo criar a musealidade, insere-se em uma dinâmica sociocultural de definição dos recursos de mundo possíveis à sua própria salvaguarda e comunicação. (Vaz, 2017, p.3)

Ademais Vaz (2017, p.57) preconiza que a musealidade pode se tornar o vetor de movimentação da cadeia operatória museológica, pois está inserida no início quando se ocorre o desejo do colecionador e fecha com o processo da musealização.

O autor Brulon (2018, p.202) assinala: “Esse estado sublime constituído pelo ritual, por meio do qual as coisas do real adquirem novas qualidades imateriais, é o que se chamou na Museologia de musealidade”.

Esse estado visto anteriormente, é possível de se fazer relação com os bonecos do Grupo Giramundo que ao serem inseridos no seu próprio museu ganham esse valor como objetos musealizados. A musealidade como atribuição de valores nesse estudo teve início com a criação do Museu Giramundo.

Para Malafaia (2021) sobre suas experiências artísticas preconiza:

O valor do boneco se liga a toda uma gama de funções que, enquanto objeto, ele executa. Os Bonecos do Giramundo são, na sua materialidade, um elemento fundamental da instituição. A análise propõe uma imersão nos debates museológicos sobre os bonecos, pois é possível identificar relações diretas com o conceito de musealidade” (Malafaia, 2021, p.18).

Os museus têm como objetivo promover as suas visões de interpretações pela materialidade, no caso do Giramundo os bonecos por estarem inseridos no museu possibilitam o processo de manutenção para posteridade, além de atingirem a valorização dos bonecos não somente quando inseridos nos espetáculos, mas também quando expostos no museu e nas suas exposições realizadas durante sua trajetória. Diante disso, a musealia, musealidade e musealização são processos museológicos de suma importância, podem ser definidos como responsáveis pela vida dos objetos no museu.

Ao longo de sua vida em uma realidade, o objeto de museu acumula um certo número de dados que o caracterizam e os armazena em sua estrutura física e semântica. Os dados se acumulam no objeto com a passagem do tempo cronológico e histórico. O valor documental do objeto, e, portanto,

também sua musealidade potencial, evoluem enquanto o objeto viver. Eles são “lidos” ou descobertos através de processos especiais de pensamento e são, então, como partes da mensagem, comunicados aos destinatários em um ambiente museológico especial (Silva; Porpora, 2021, p.4).

Dessa forma ao analisar os bonecos Giramundo é possível afirmar que o processo de musealidade, se dá pela característica da equipe de manter a existência de seus bonecos originais, dos espetáculos de gerações passadas, e é principalmente através das restaurações realizadas que se mantém no tempo. Além dos bonecos serem confeccionados pelas mais diversas representações culturais, pelo seu valor e significado de expressão das várias culturas brasileiras. Para mais a percepção do valor museal dos bonecos, pela inserção dos mesmos no Museu Giramundo, para o próprio fundador Álvaro Apocalypse (2001) afirmasse em seu diário sobre a inauguração do Museu no dia 26 de setembro de 2001: “Dia glorioso onde um grande sonho de muitos foi realizado. (...) uma verdadeira multidão de amigos, impossível nomear todos (...). Foi emocionante a demonstração de carinho do pessoal, muitas pessoas choraram ao me cumprimentar”. (Piva, 2006. p. F4).

Neste sentido os bonecos a partir da valoração dada pelos sujeitos e coletivos tornam-se bens culturais. A própria abordagem da equipe Giramundo junta ao seu processo artístico defendem a importância de seus acervos (bonecos) através de todo o trabalho de pesquisa e sensibilização, promovendo então a musealidade por meio da valoração de seus bonecos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa aqui apresentada, ainda que novas investigações e questões possam ser realizadas, a ação foi iniciada com a premissa de buscar relações entre o Teatro de Bonecos tendo como foco o objeto de estudo Grupo Giramundo e alguns conceitos no campo da Museologia: memória, lugares de memória, memória coletiva, identidade, objeto como documento e musealidade. Além de apresentar a trajetória do grupo no marco dos seus 50 anos.

Ao abordar o conceito de objeto como documento, no sentido de uma melhor compreensão, para Meyriat (2016, p. 242) ocorre quando se busca a informação em um objeto que tem como função inicial a prática ou a estética. Todo objeto pode vir a ser um documento. O “desejo” de obter informação é um elemento necessário para que um objeto seja considerado como documento, ainda que o criador tenha considerado outro. Os bonecos, além de possuírem uma característica prática e estética ultrapassam essas qualidades na medida em que carregam em si, uma história de sua criação, que pode ser registrada e assim se tornam documentos.

Os bonecos do Giramundo ao serem inseridos em museus e arquivos podem ser classificados como objetos museológicos. Nesta lógica, o boneco enquanto obra musealizada é o produto de uma escolha e a musealização dá um valor a essa seleção quando incluído a esses espaços de memória. Nesse sentido o boneco ganha um valor documental.

Os museus são vistos assim como sistemas de informação segundo sua natureza e finalidade. Dessa forma, consideramos que os objetos museológicos são documentos e podem ser físicos, visto que, em sua maioria, se manifestam em forma física, material, contam uma história ou a representam por algum grupo.

Diante dos questionamentos presentes, é possível considerar que a principal característica que forma a identidade artística do grupo é por meio do desenvolvimento do método dos desenhos e projetos técnicos desenvolvidos pelo fundador Álvaro Apocalypse.

Este método antecede a confecção e é a partir do projeto técnico, que são elaboradas estruturas, desenhos e mecanismos utilizados na criação dos bonecos. Tal conclusão pode ser inferida por meio das análises realizadas ao longo da

pesquisa quanto às informações coletadas sobre o grupo, o qual obteve um padrão identitário nas práticas realizadas pela equipe Giramundo durante os espetáculos.

É importante destacar que neste lapso de tempo, inúmeras mudanças foram notadas e vividas por esse grupo em sua atividade artística, e mesmo assim constatou-se uma ampliação e riqueza do processo artístico com a inclusão de produções de animações digitais com bonecos e outras práticas tais como realizações de exposições de curta duração realizadas com parcerias.

Pode-se, em primeiro momento, portanto, analisar que a perpetuação do grupo foi mantida pelo trabalho de continuidade favorecido pela Beatriz Apocalypse, filha dos fundadores do grupo, Marcos Malafaia e Ulisses Tavares. A diretora Beatriz teve o contato com as oficinas desde sua infância, e adquiriu esse aprendizado artístico das confecções dos bonecos, além de criar laços afetivos e de reconhecimento da importância dessa forma de arte. Esse fato contribuiu para a formação de uma memória coletiva sobre o Grupo Giramundo.

A memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo, que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Outro elemento que contribui para a continuidade do trabalho foi a criação do Museu Giramundo, que funcionou de 2001 até o ano 2019. Com isso, o grupo entende a necessidade e a importância da continuidade deste trabalho. Além de estar em curso, a digitalização de todo o acervo do projeto da mostra 50 anos com o apoio da CEMIG, com objetivo de proteção e preservação do acervo do Giramundo, lançando o grupo no ciberespaço, ampliando em muito a visibilidade e sua função social.

O papel do museu tem ligação com a preservação de testemunhos e as vivências de passagem do homem no tempo. Neste processo, “o museu é entendido como instituição encarregada em fazer lembrar e, assim, impedir, na medida do possível, que o esquecimento tome conta das pessoas” (Cunha, 2010, p. 118).

Neste caso, precisamente na construção dessa memória, numa luta permanente contra a passagem do tempo, que se unem sociedades em defesa de uma causa comum.

O Grupo Giramundo como expressão artística de confluência das diversas artes, além de representar um valor inestimável para cultural brasileira, tem sido ao longo desses 50 anos uma força de resistência e luta pela perpetuação do seu trabalho, se reinventando, porém, trazendo em seus lugares de memória a riqueza

da sua história, que serve de inspiração para novos artistas e por toda a complexidade de seu ofício, abre caminhos de interesse no campo da Museologia.

A difusão desta arte e, conseqüentemente, o acesso do público a ela, esse trabalho aponta para o início das reflexões museológicas e sua relação com o Grupo Giramundo e possíveis novos estudos sobre seus acervos, com olhares sobre o projeto do marco dos seus 50 anos que está sendo desenvolvido pelo Grupo Giramundo para o acesso e organização do conjunto de mídias através da digitalização dos seus acervos. Alguns registros que ainda estão em alguns suportes como fitas de rolo, cassetes, VHS, mini dvs, CDs, e etc serão digitalizados e ganharão um novo formato com objetivo de propiciar uma maior visibilidade com fins de pesquisa, de acesso ao público em geral, reafirmando a sua função social.

Este estudo, por apresentar resultados promissores e abrir caminho para pesquisas inovadoras, viabilizou-se explorar as possibilidades futuras de pesquisa e sua continuidade no mestrado na área de Turismo e Patrimônio, percorrendo novas abordagens e questionamentos.

Ao analisar a manifestação artística do Teatro de Bonecos como um patrimônio cultural do Brasil e seu potencial como atrativo cultural, tomando como foco o Grupo Giramundo. Além de realizar investigações sobre quais processos de preservação dos bens do grupo são aplicados, com intuito de promover reflexões sobre as possíveis práticas de salvaguarda deste patrimônio, no recorte dos atuais diretores na liderança até o presente momento. Em especial, a pesquisa lança um olhar sobre a iconografia dos bonecos, os bonequeiros e atores-bonequeiros do Grupo Giramundo, através da história oral, ressaltando a importância desses profissionais e os seus conhecimentos e técnicas no ofício do saber-fazer dos bonecos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional, Dicionário brasileiro de terminologia arquivística, Rio de Janeiro, 2005, 232 p. (Publicações Técnicas, n. 51)

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. **Memória e esquecimento do teatro paulistano**. São Paulo: Universidade de São Paulo; 2011.

APOCALYPSE, Álvaro. **Depoimento incluso em Giramundo: Uma história de títeres e marionetes**. Direção e roteiro: Mariana Tavares. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 1 videocassete (83 min), VHS, son., color.

\_\_\_\_\_. **Memorial** (memórias recentes de um velho louco por desenho). Belo Horizonte: [s.n.], 1981.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas: máscaras bonecos e objetos. São Paulo, EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Animação**. Ateliê Editorial. São Caetano do Sul – SP, 1997.

APOCALYPSE, B. [Mapas.cultura.gov.br](https://mapas.cultura.gov.br). Instituto Museu Giramundo. Belo Horizonte, 15 de dez. de 2015. Disponível em: <<https://mapas.cultura.gov.br/espaco/6285/>>. Acesso em 22 de jan. de 2023.

BONEQUEIRO, Augusto. **História do Teatro de Bonecos: A Magia dos Bonecos**. Augusto Bonequeiro, 2007. Disponível em: <<https://augustobonequeiro.wordpress.com/2007/04/14/historia-do-teatro-de-bonecos/>>. Acesso em: 10 de jan. de 2023.

BARROS, Myriam M. L. d. **Memória e Família**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. J. 1989. p. 29-42. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/admin,+45%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/admin,+45%20(1).pdf)>. Acesso em: 11 de jan. de 2023.

BRAGA, Emanuel Oliveira. Memória, patrimônio e cidadania. In: **Educação patrimonial: orientações ao professor**. 2 imp. João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2011 (Caderno temático; 1). Acesso em 15 de jan. de 2023

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia: entre abandono e destino**. Revista Museologia e Interdisciplinaridade, v. 9, n. já/jul. 2020, p. 19-28, 2020 Tradução. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/4fba0125-5924-4a3d-986c-813b85c447a6/PMCOB.187%20-%203095005.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n.25, p.3-15. 2006. Disponível em: <<https://recil.ensinulusofona.pt/handle/10437/3975>>. Acesso em 15 de jan. de 2023

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo. A Queiroz, 1979.

BALARDIM, P. Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação? **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 165 - 175, 2015. DOI: 10.5965/1414573102252015165. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015165>>. Acesso em 26 de Jan de 2023.

BRULON, Bruno. Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia. In: LEMOS, Eneida Braga Rocha de; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar (Orgs.). **200 anos de Museologia no Brasil: desafios e perspectivas**. Brasília: Ibram, 2018. p. 14-36.

CANDAU, Jöel. **V Seminário Internacional em Memória e Patrimônio: Memória e Esquecimento**. Pelotas, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

COSTA, Eliezer Raimundo de Souza. Livro didático: Lugar de memória. **Cultura Histórica & Patrimônio**. v.2 nº 1. p.168-181, 2013.

CHAGAS, Mário. **Cultura, patrimônio e memória**. Ciências e Letras. Porto Alegre, n. 31, jan. /jun. 2002.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: W. Codo & S. T. M Lane (Orgs.). **Psicologia social: o homem em movimento**, (p. 58-75), São Paulo:Brasiliense, 1984.

COSTA, Felisberto Sabino da. O Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia. In: **Revista Sala Preta**. Nº 3, 2003. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03\\_06.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_06.pdf)> Acesso em: 2 de fev. de 2023.

CHAGAS, Mário. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. **Cadernos de Sociomuseologia**. n.2, v.2, p. 29-47. 1994. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/534>> Acesso em: 16 de fev. de 2023.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. **ICOFOM LAM 99 - VIII Encontro Regional Museologia**, Filosofia e identidade na América Latina e no Caribe. Coro, Venezuela, 1999.

CUNHA, Marcelo B. d. A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. **Revista Magistro**, Vol. 1 Num.1-p.109-120, 2010.

DOCPLAYER. **Teatro de Animação.** 2021. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/211662097-Na-pre-historia-o-teatro-de-bonecos-era-encontrado-nas-cavernas-movendo-se-em-sombras-projetadas-com-as-maos-ou-com-os-dedos-para-o-deleite-dos.html>> Acesso em: 6 de jan. de 2023.

ENERGIA DA CULTURA. **Museu Giramundo - Grupo Giramundo.** Youtube, 9 de ag. de 2022. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-TkC8ey-qRw&ab\\_channel=EnergiadaCultura](https://www.youtube.com/watch?v=-TkC8ey-qRw&ab_channel=EnergiadaCultura)>. Acesso em 22 de jan. de 2023.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.** III vol. 4. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

ERULI, B. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. In: **Móin-Móin.** v.4, n.5, p.15- 35, 2008.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do mamulengo.** 2ª ed. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

Gramática. **Etimologia de “museu”.** 2021 . Disponível em: <<https://www.gramatica.net.br/etimologia-de-museu/#:~:text=A%20palavra%20%E2%80%9Cmuseu%E2%80%9D%20tem%20a,todas%20as%20formas%20de%20arte>>. Acesso em 16 de Jan de 2023.

GOMES, Alexandre Oliveira; OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. **Museologia e Patrimônio,** Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p.42-55, 2010. Semestral. Acesso em: 22 de Jan. 2023.

Giramundo. **Museu.** Belo Horizonte. Disponível em: <<https://www.giramundo.org/museu>> Acesso em 22 de Jan de 2023.

GUEDES, Ana Paula Brasil de Matos. Entre praças e teatros: espaços do teatro de animação no Rio de Janeiro oitocentista. **VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas.** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/vicongresso/historia/Ana%20Paula%20Brasil%20Entre%20pra%20as%20e%20teatros\\_2\\_.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/historia/Ana%20Paula%20Brasil%20Entre%20pra%20as%20e%20teatros_2_.pdf)> Acesso em: 26 de jan. de 2023

GIRAMUNDO: **Bonecos para gente grande.** Diário de Minas. Belo Horizonte, 07 de junho de 1975.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Museología como ciencia de la documentación. In: LÓPEZ YEPES, José (Coord.). **Manual de ciencias de la documentación.** 2 ed. Madrid: Pirámide, p. 159-178, 2006.

HYPENESS. **Viajamos pela trajetória do teatro de bonecos do grupo Giramundo em exposição em SP.** 22 de dez. de 2014. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2014/12/cobertura-hypeness-viajamos-pela-trajetoria->

do-teatro-de-bonecos-do-grupo-giramundo-em-exposicao-na-capital/>. Acesso em 19 de fev. de 2023

ITAÚ CULTURAL. **Giramundo Teatro de Bonecos**: Trilogia Mundo Moderno. 2014. Disponível em: <<https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/giramundo-teatro-de-bonecos/trilogia-mundo-moderno/>>. Acesso em: 30 de jan. de 2023.

Instituto Brasil Solidário. **O Teatro de Marionetes**. Teatro de Bonecos EAD - Formação Continuada IBS, Fascículo 4. Disponível em <[https://www.brasilsolidario.org.br/wp-content/uploads/Teatro\\_Fasciculo4.pdf](https://www.brasilsolidario.org.br/wp-content/uploads/Teatro_Fasciculo4.pdf)>. Acesso em: 2 de fev. de 2023.

LECUCQ, Evelyne & MARTIN-LAHMANI, Sylvie (org.). **Objet-Danse. Alternatives Théâtrales** 80. Bruxelas-CharlevilleMézières: Institut International de La Marionnette, 2003.

LOUREIRO, M. L. de N. M. **O Objeto de museu como documento: um panorama introdutório**. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 13–36, 2019. DOI: 10.19132/1808-5245251.13-36. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/81378>. Acesso em: 2 de fev. de 2023.

Löw, Marieta M. ROCHA, Rafael P. d. Ontologias De Documentos: Usos Para A Representação Da Informação. **XX Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação – ENANCIB** 2019 21 a 25 de outubro de 2019 – Florianópolis – SC.

MALAFAIA, Marcos. Giramundo: Memórias de um teatro de bonecos. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006.

\_\_\_\_\_. FUTURO DA MEMÓRIA. Mamulengo: **Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB /Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB**. N.1, julho/setembro (1973) - Florianópolis: ABTB/CUB. Ano 48, n. 19, dezembro 2021. Disponível em <[https://abtbcentrounimabrasil.files.wordpress.com/2022/02/3.-mamulengo\\_19\\_artigo-marcos-malafaia.pdf](https://abtbcentrounimabrasil.files.wordpress.com/2022/02/3.-mamulengo_19_artigo-marcos-malafaia.pdf)>. Acesso em 22 de jan. de 2023

\_\_\_\_\_. Giramundo: Memórias de um teatro de bonecos. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006.

\_\_\_\_\_. [Desvelando processos de criação]. Belo Horizonte, 28 jul. 2013. Entrevista realizada pela Angie Mendonça.

MOUFFE, Chantal. Identidade democrática e política pluralista. In: MENDES, Cândido (org.). **Pluralismo cultural**: identidade e globalização. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

MENDONÇA, Angie. **A Oficina e a Sala de ensaios Discussões sobre Criação Compartilhada no Teatro de Animação**. Uberlândia, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29756/4/OficinaSalaEnsaio.pdf>> Acesso em 24 de jan. de 2023.

Mamulengo Fuzuê. **O Mamulengo**. Disponível em: <[http://www.mamulengofuzue.com.br/?page\\_id=7](http://www.mamulengofuzue.com.br/?page_id=7)> Acesso em: 26 de jan. de 2023.

MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.10, n.20: nov.2020 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20652>>

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história. Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)**. 579f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MICHALSKY, Yan. Crítica El retablo de Maese Pedro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, abr. 1977. p.1

MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua (MADU). **Processos criativos, cultura, identidade e nacionalismo em Um Baú de Fundo Fundo e em Cobra Norato**. Lagoa Santa, 25 de jul. de 2009. Entrevista.

MEYRIAT, J. **Document, documentation, documentologie. Schéma et Schématisation**, Paris, 2º trimestre, n. 14, p. 51-63, 1981.

\_\_\_\_\_. Documento, documentação, documentologia. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 240-253, set. 2016. ISSN 19815344. Disponível em: Acesso em: 15 de fev. 2023.

MAROEVIĆ, Ivo. The museum message: between the document and the information. In **Museum, media, message**. ed. E. Hooper-Greenhill. London: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. **Introduction to Museology: the european approach**. Munich: Verlag, 1998.

\_\_\_\_\_. The role of museality in the preservation of memory. In: MAROEVIĆ, Ivo. **Into the world with the cultural heritage. Museology – Conservation – Architecture**. Petrinja, Matica hrvatska, 2004. pp.45-50.

\_\_\_\_\_. **O papel da musealidade na preservação da memória**. Tradução de Tereza Scheiner. Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM – Museologia e Memória. Paris, 1997.

MELO, Josiane M. **Musealidade No Museu Paraense Emílio Goeldi: Trânsitos da Cultura Material Marajoara (1870-1903)**. Belém, 2014. Disponível em: <[https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/2227/1/TCC\\_%20MusealidadeMuseuParaense.pdf](https://bdm.ufpa.br:8443/jspui/bitstream/prefix/2227/1/TCC_%20MusealidadeMuseuParaense.pdf)>. Acesso em: 10 de fev. de 2023.

MENSCH, Peter van. **Towards a methodology of museology**. PhD Thesis, University of Zagreb, 1992.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, dez.1993.

OLIVEIRA, Ana Beatriz P. d. **Teatro De Mamulengos – O Processo Criativo Da Técnica De Acoplagem Com Garrafa Pet**. Maceió – Alagoas 2021. p.22-24. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/123456789/9289/2/Teatro%20de%20mamulengos%3A%20o%20processo%20criativo%20da%20t%C3%A9cnica%20de%20acoplagem%20com%20garrafa%20pet.pdf>> Acesso em: 26 de jan. de 2023.

OLIVEIRA, Luciano. **Breve Histórico do Giramundo Teatro de Bonecos**. Florianópolis – Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/memoria/viireuniaoteatrobrasileiro.htm>>. Acesso em: 1 de fev. de 2023.

OTABLADO. **Sobre os diferentes aspectos das marionetes**. Rio de Janeiro, abril – junho de 1966, (cadernos de teatro – n.34). Disponível em: <[https://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS\\_DE\\_TEATRO\\_34.pdf](https://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_34.pdf)> Acesso em: 2 de fev. de 2023.

ORTEGA, Cristina Dotta. A Documentação como uma das origens da Ciência da Informação e base fértil para sua fundamentação. **Brazilian Journal of Information Science**, Marília, v. 3, n. 1, p. 3-34, 2009.

PEREIRA, Maria Iratelma. As identidades, as relações com os sujeitos e suas práticas sociais. **Revista Diaphonia –Projeto Saber – Pet Filosofia – Unioeste**, p. 72 -82, 30 dez. 2016. Disponível em: <<https://saber.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/15955>> Acesso em 11 de jan. de 2023.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 10, 1992.

PIVA, Soraia. **Intervenção de Soraia Piva sobre ilustrações de Álvaro Apocalypse. O Tempo**. Belo Horizonte: Domingo, 23 de abril de 2006. Magazine, p. F4.

REI, Leino. Lançado nos mares do teatro visual: desafios para a sobrevivência do Teatro de Formas Animadas como uma disciplina independente. **Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas: Teatro De Animação, Ecologia E Sustentabilidade**. Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 193 - 239, dez. 2021. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/21421-Texto%20do%20artigo-81809-2-10-20211218%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/21421-Texto%20do%20artigo-81809-2-10-20211218%20(3).pdf)> Acesso em: 10 de jan. de 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens de imprensa dos anos 1950”. In: **Estudos de Comunicação**. Livro do XI Encontro Anual da Compós. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003.

RAYWARD, Warden Boyd. Introduction. In: RAYWARD, Warden Boyd (Ed.). **International organization and dissemination of knowledge: selected essays of Paul Otlet**. Amsterdam: Elsevier, 1990. p. 1-10.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annalume, 2012.

SCHEINER, T. As Bases Ontológicas do museu e da museologia. *Museology and philosophy*. **Icofom Study Series**, Coro, Venezuela, n.31, p.103-172, 1999.

ŠOLIS, Ğ. **Entrevista realizada por escrito**. Tallinn, 13 de abril de 2021. Disponível em <[https://file:///C:/Users/User/Downloads/21421-Texto%20do%20artigo-81809-2-10-20211218%20\(4\).pdf](https://file:///C:/Users/User/Downloads/21421-Texto%20do%20artigo-81809-2-10-20211218%20(4).pdf)>. Acesso em 24 de jan. de 2023

SAMPAIO, Márcio. Giramundo Teatro de Bonecos. In: **Giramundo Teatro de Bonecos**. Coordenação de projeto de Fernando Pedro e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte Projetos Culturais, 2001. CD-ROM, 1 unidade física.

SILVA, LEANDRO ALVES DA. **Teatro de Animação e Tecnologias: Um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul**. PORTO ALEGRE – RS 2019. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/201165/001104768.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 2 de fev. de 2023.

SANTOS, Valmir. **Ocupação Giramundo**. 21ª edição, de novembro de 2014 a janeiro de 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/giramundo\\_issuu](https://issuu.com/itaucultural/docs/giramundo_issuu)> Acesso em: 2 de fev. de 2023.

SMIT, Johanna. A interoperabilidade semântica entre os diferentes sistemas de informação no museu. In: **Seminário Serviços de Informação em Museus**. Anais. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. **Archeologie a muzeologie**. Brno: Masarykova Univerzita, 2005.

SILVA, André Fabrício d. PORPORA, Bruno C. O objeto de museu como um documento. **MOUSEION**, Canoas, n. 39, nov. 2021, p. 01-10. ISSN 1981-7207.

TILIO, Rogério. Conceito de identidade. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. v. VIII, número XXIX, abri-jun., 2009.

TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. **Museus: sua importância na educação do povo**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

VAZ, Ivan. **Sobre a Musealidade**. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação Inter unidades em Museologia Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-15122017-080610/en.php>>. Acesso em 10 de fev. de 2023.

WEEKS, J. The value of difference. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). **Identity**: community, culture, difference. London: Lawrence & Wishart, p. 88-100, 1990.

ZANATTA, M. S. Nas teias da identidade: contribuições para a discussão do conceito de identidade na teoria sociológica. **Perspectiva**, Erechim. v.35, n.132, p.41-54, dezembro/2011

## GLOSSÁRIO

*Zusammengehören*: Termo em alemão que traduzida para o Português significa “pertencentes juntos.

*Know-how*: O conjunto de conhecimentos práticos (fórmulas secretas, informações, tecnologias, técnicas, procedimentos, etc.)

Bonecos de Vara: Boneco controlado por varas ou varetas que variam em quantidade, de acordo com as articulações necessárias à manipulação.

Boneco de Luva (Fantoche ou Títeres): Boneco com corpo geralmente de pano em forma de luva, na qual se introduz a mão para o mover.

Marionete ou Boneco de Fio: Boneco movido a fios, que ficam amarrados em uma estrutura superior, geralmente em formato de cruz.

Boneco de Manipulação Direta (Bunraku): Boneco em que o ator-bonequeiro segura partes do boneco diretamente com suas mãos.

Boneco de Balcão: Derivado de *bunraku* japonês, é uma variação da manipulação direta, porém, os manipuladores não tocam diretamente no boneco.

Boneco de Sombra (Silhueta): Figura, geralmente bidimensional, que se torna visível com a projeção de luz.