

# Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos

*On interart experiences and education: Madu and Terezinha Veloso, from Giramundo Puppet Theater Company*

*Sobre experiencias interartes y educación: Madu y Terezinha Veloso, del grupo giramundo teatro de muñecos*

Cássia Macieira

Instituição: Universidade do Estado de Minas Gerais

E-mail: [macieiracassia@gmail.com](mailto:macieiracassia@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-0028>

## RESUMO:

Durante 22 anos o Grupo Giramundo Teatro de Bonecos firmou um convênio com a UFMG, promovendo, entre outros, convívios estéticos entre alunos e professores. Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) e Terezinha Veloso, cofundadoras do grupo, atuaram como professoras-artistas na Escola de Belas Artes/UFMG, mantendo, concomitantemente, produções artísticas individuais e coletivas. A partir da imagem disparadora de um(a) boneco(a) e uma pintura como agenciadores da interdisciplinaridade, este artigo visa compreender a presença do(a) boneco(a) sob a perspectiva dos estudos interartes e da Educação e, a *práxis-poiesis* de ambas as professoras-artistas, mediante uma investigação qualitativa (percepções e construção social de sentido) por meio da A/R/Tografia: metodologia poética que evidencia a identidade dos artistas.

Palavras-chave: *Interartes. Educação. Giramundo. Artefato lúdico. Boneco.*

## ABSTRACT:

For 22 years, Giramundo Puppet Theater Company signed an agreement with UFMG in order to promote aesthetic gatherings between artists and students. Thus, Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) and Terezinha Veloso, co-founders of the Group, acted as teacher-artists at the School of Fine Arts of that university, maintaining, simultaneously, individual and collective productions. Based on the trigger image of a puppet and a painting as agents of interdisciplinarity, this article seeks to understand the presence of the puppet from the perspective of Interart Studies and Education and, also, probe the *praxis-poiesis* of both teacher-artists. For this, a qualitative investigation (through perceptions and social construction of meaning) was carried out through A/R/Tografia: a poetic methodology that evidences the artists' identity.

Keywords: *Interarts. Education. Giramundo. Playful artifact. Puppet.*

## RESUMEN:

Durante 22 años, el Grupo Giramundo Teatro de Muñecos firmó un acuerdo con UFMG a fin de promover convivios estéticos entre artistas y estudiantes. De esa manera, Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) y Terezinha Veloso, cofundadoras del Grupo, actuaron como maestras-artistas en la Escuela de Bellas Artes de aquella universidad, manteniendo, simultáneamente, producciones individuales y colectivas. Por medio de la imagen desencadenante de un títere y de una pintura como agentes de la interdisciplinarietà, este artículo busca comprender la presencia del títere desde la perspectiva de los Estudios Interartes y de la Educación, además de explorar la *praxis-poiesis* de ambas las maestras-artistas. Para ello, se llevó a cabo una investigación cualitativa (percepciones y construcción social de significado) a través de la A/R/Tografía: metodología poética que resalta la identidad de los artistas.

Palabras clave: *Interartes. Educación. Giramundo Teatro de Muñecos. Artefacto lúdico. Títere.*

Artigo recebido em: 15/05/2020  
Artigo aprovado em: 22/09/2020

Durante mais de duas décadas (1977-1999),<sup>1</sup> o Grupo Giramundo Teatro de Bonecos<sup>2</sup> manteve um convênio<sup>3</sup> com a Universidade Federal de Minas Gerais, promovendo convívios de caráter educacional e estético, ofertando estágios, ministrando matérias irregulares<sup>4</sup> na Escola de Belas Artes (EBA) e propondo imersões aos alunos nas edições anuais do Festival de Inverno da UFMG. O Giramundo foi criado em 1968/70,<sup>5</sup> em Belo Horizonte, pelos artistas plásticos Álvaro Apocalypse (1937-2003), Terezinha Veloso (1936-2003) e Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu). Antes da formação do grupo, as cofundadoras haviam sido alunas<sup>6</sup> de Apocalypse<sup>7</sup> na Escola de Belas Artes.

Era prática do Giramundo convidar outros profissionais – artistas e amigos professores, como Marlene Trindade, Cherri, Wilde Lacerda, Eduardo de Paula, Mário Zavagli, Márcio Sampaio, Júlio Spíndola e Sandra Bianchi – como colaboradores em vários espetáculos, sendo os dois últimos nomes participantes longevos. O Grupo destacou-se, no Brasil e internacionalmente, devido a alguns aspectos, são eles: a própria estética dos bonecos (investigações pictóricas, interesse pelas formas populares); o interesse pelo anacronismo, pela psicanálise e pelo grotesco;<sup>8</sup> a materialidade vernacular; o diálogo interartes; as pesquisas visuais; e a valorização da cultura popular brasileira. Todos eles foram caros à montagem de espetáculos multiculturais e anti-hegemônicos, que priorizaram encenações, entre outras, tais como colagens heterogêneas de materiais<sup>9</sup> e transcrições verbovisuais literárias.

Vale afirmar que ao defenderem tais proposições, os criadores do grupo – educadores e artistas – estavam cientes de que a educação multicultural “é uma experiência humana comum e não uma descoberta recente das sociedades modernas e etnicamente complexas” (RICHTER, 2003, p. 26).



Fig. 1 – Foto oficial dos fundadores do Giramundo Teatro de Bonecos, Álvaro Apocalypse, Madu Vivacqua e Terezinha Veloso, 1992  
Fonte: SAMPAIO, 2011, p. 133.

De volta aos criadores do Giramundo, Madu graduou-se em 1972 e aposentou-se, como professora, em 1993, mantendo até hoje seu ateliê na cidade de Lagoa Santa. Também lecionou Desenho na UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) e no Centro Pedagógico da UFMG. Na EBA, foi orientadora do Atelier de Pintura e cofundadora da disciplina Aquarela. Na mesma Escola, Terezinha Veloso foi professora de Teoria da cor e Desenho e pintura, e orientava alunos do Grupo Giramundo. Formada em Escultura e com vasta participação em mostras nacionais e estrangeiras, em suas obras (aquarelas, esculturas, objetos, pinturas) há primazia da figura humana e de bonecos. Já no acervo de aquarelas de Madu, observa-se a predominância da temática do Realismo fantástico. Ambas detêm acuidade perceptiva tanto para o estudo das formas e das cores quanto para a construção e o acabamento de bonecos, permitindo-nos atestar que alcançaram o domínio de sua *práxis-poiesis*.

Durante sua trajetória profissional, Madu e Terezinha mantiveram suas produções artísticas individuais paralelamente à carreira de formação de artistas e à imersão no Giramundo. Neste, participavam nas montagens cênicas anuais atuando e colaborando com a criação e a manipulação dos bonecos, com as decisões estéticas, com os figurinos, com os acabamentos, com os ensaios, com as viagens, com a preservação do acervo e com a orientação de estagiários.



Fig. 2 – *Marionete Marilda*, por Madu, 1985, madeira  
Fonte: SAMPAIO, 2011, p. 33. Tratamento da imagem: Gabriela Magalhães.



Fig. 3 – *Natureza-morta*, por Terezinha, 1987, acrílica sobre tela, 60x40cm  
Fonte: Acervo Beatriz Apocalypse. Foto: Ricardo Da Matta.

Segundo Madu, a boneca *Marilda* (Fig. 2)<sup>10</sup> foi usada muitas vezes por Terezinha, em aulas de pintura na Escola de Belas Artes, como elemento das cenas de natureza-morta. Sua preferência pela boneca nos leva a sugerir o seu interesse pelo inacabamento, pela materialidade, pelo brinquedo, pelas proporções e pela escala. Porém, segundo a criadora de Marilda,

não é que houvesse uma preferência desta boneca pela Tereza... é que ela estava sempre disponível, não pertencia a nenhum elenco. Certamente que se tornava curiosa como modelo, porque estava desnudada, com vários detalhes dos mecanismos a serem observados pelo aluno.<sup>11</sup>

De fato, a escolha de um boneco como elemento constitutivo do cenário de uma natureza-morta permite-nos pensar esse objeto como um afeto da artista-educadora, revelando-lhe uma estética própria afinada com os projetos do Giramundo. Da mesma forma, por haver proposto aos alunos a linguagem do teatro de bonecos (ou em outros termos, o teatro de formas animadas), a escolha de Terezinha também foi uma forma de consolidar a proposta interartes na universidade. Sobre a percepção sensível de um dado material, vale destacar as palavras de Bruno Oliveira Aroni (2010, p. 5) quando declara que a materialidade é importante porque ela é o cultivo da imaterialidade, e também quando pontua que “a cultura material surge como um lugar privilegiado para se observar como se cristalizam as intencionalidades humanas”.

As experiências interartes nos percursos profissionais e pedagógicos de Madu e Terezinha sempre inspiraram dedicação, estendendo-se do campo da pesquisa plástico-visual ao campo das ações. Nesse trajeto, o boneco confirmou-se como modo de agenciamento e como dispositivo interdisciplinar. Tais gestos podem ser trazidos para o contexto universitário atual, no desejo de romper com os isolamentos das disciplinas nas grades curriculares. Para Ana Mae Barbosa (1998, p. 45), há diferença entre um mero professor e o educador: “enquanto um segue modelos, o outro submete o modelo à sua linguagem pessoal”.

Compreender a produção artística de Madu e Terezinha Veloso no contexto da Escola de Belas Artes e do Grupo Giramundo, enquanto professoras-artistas, requer tomar o boneco como objeto “mixmídia” – de qualidade intermediática e interartes – conceitos fundamentados pela Estética Comparada. Assim, como postula Irina Rajewsky (2012, p. 16), perspectivas intermediáticas são como “visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização; em particular,

---

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>>

apontam para uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral". Já o termo "interartes" significa a relação entre duas ou mais artes, ou seja, que se dá *entre*; *inter*: relação mútua, de paralelismo, mixagem, ruptura, concordância, influência, interação, reciprocidade, aproximação.... Sob esse prisma, entende-se a arte como gênero, linguagem, disciplina, meio de expressão humana, conjunto de signos e significantes (com especificidade e autonomia), mídia, mídia plurimidiática (a exemplo da ópera e do *happening*), combinação de mídias e intermidialidade – um fenômeno ocorrente entre mídias e uma categoria de análise crítica.

No caso da boneca *Marilda* (Fig. 2) e do quadro *Natureza-morta* (Fig. 3), a pintura remedia (recita) a boneca, o que credencia a prática de suas autoras, Madu e Terezinha, como abordagens "interartes", isto é, que provocam relações e que podem, portanto, ser ajustadas às diferentes disciplinas ofertadas nas escolas de artes. O boneco como objeto plástico, híbrido e tema, esteve presente na produção de artistas e *designers* consagrados, como Paul Klee, Annette Messenger, Nelson Leirner, Louise Bourgeois, Hans Bellmer, Hannah Hock, Farnese de Andrade, Picasso, Henri Rousseau e Niki de Saint Phale. Também inspirou a criação de artistas populares brasileiros, a exemplo de Mestre Vitalino, como retratou Lina Bo Bardi na mostra "A mão do povo brasileiro", montada em 1969 e remontada em 2016, registrado em "A mão do povo brasileiro" organizada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. A plasticidade do boneco e sua natureza permeável e híbrida, não raro, suscitam um já conhecido embate a respeito de seu estatuto de objeto artístico:

Durante o século XX na Europa, sucessivos movimentos de vanguarda permitiram que marionetistas e artistas visuais (uma palavra que apareceu precisamente neste século, não por acaso) se encontrassem e trabalhassem juntos: Bauhaus, Surrealismo, a *art brut* – para citar apenas alguns – derrubaram as partições que a rigidez estética, política e social haviam construído entre eles. [...] Simbolismo, Dadá, Bauhaus, Futurismo, Arte cinética "batem o martelo" e veem no boneco o instrumento sonhado para fazer falar o movimento, experimentar a liberdade com rigor e buscar a pulsação da vida ou mesmo do peito. Sophie Taeuber-Arp, Paul Klee e Fortunato Depero colocam em prática suas teorias e constroem pontes entre a integridade do gesto e o sinal que parece ser uma prerrogativa do boneco, graças a este, finalmente liberado do jugo figurativo (CONTAMIN, 2004, tradução nossa).<sup>12</sup>

O boneco pode ser investigado e experienciado por artistas-educadores em função de seu caráter de objeto de pesquisa estética (plástico-visual bidimensional e tridimensional) e de pesquisa processual (permite o inacabamento e, conseqüentemente, experimentações); também em função



de sua forma-conteúdo (não dicotômica; fusão); de sua temática mnemônica (erros e repetições; repertórios) e de seu potencial pertencimento ao cotidiano do artista (subjatividades). Bonecos suscitam relações interartes e estimulam a imaginação, sendo esta, como pontua Azevedo,

passível de ser aprendida e apreendida por qualquer pessoa, sem distinções preestabelecidas de 'dotes artísticos'. Penso que a capacidade imaginativa do artista é obtida pelo estudo, pelo trabalho exaustivo e pela pesquisa, e não como algo dado (AZEVEDO, 1995, p. 17).

No Brasil, o termo "boneco" é muito comum entre os bonequeiros, usado, inclusive, para designar todos os gêneros afins. Já a palavra "marionete" dá nome aos bonecos que contêm fios e são manipulados por uma cruzeta. Para Ana Maria Amaral (1991, p. 69), pesquisadora, educadora, bonequeira e criadora da disciplina Teatro de Bonecos da USP, "boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público". A essa definição, ela acrescenta:

Em Inglês, existe o termo *puppet* que não se vincula ao termo *doll*. Em Português, não temos uma palavra exclusiva para o teatro de bonecos. Títere seria a mais apropriada, mas não é usada por se aproximar muito do Espanhol. E em congresso realizado em Ouro Preto, em 1977, pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, foi decidido que a palavra boneco seria a mais indicada.

O pesquisador e professor Nini Beltrame (2006) nos recorda que ao longo dos anos houve mudanças terminológicas importantes no cenário brasileiro do teatro de bonecos:

[...] 'bonequeiro' passou a ser a nomenclatura corrente. Mas este consenso não durou muito. Logo, apareceram outros nomes com a justificativa de que 'bonequeiro' é expressão mais adequada para quem trabalha com boneco do tipo antropomorfo e, por isso, não aglutina outras importantes tendências mais contemporâneas desta linguagem. Posteriormente, a denominação mais aceita foi 'manipulador', porque creditava a este artista a responsabilidade da encenação. No entanto, muitos profissionais da área passaram a considerá-la inadequada porque pressupõe uma relação verticalizada do ator sobre o boneco ou objeto. Esta visão não contempla um aspecto fundamental no trabalho deste artista, o diálogo entre a matéria de que é feito o títere, os mecanismos de articulação e manipulação, assim como as intenções do manipulador. Ou seja, a relação que se estabelece entre o artista que se expressa com bonecos e objetos ou formas animadas é mais complexa do que a palavra 'manipulador' confere. Certamente por isso, mais recentemente é frequente o uso de nomenclaturas como 'ator-manipulador', 'ator-bonequeiro', 'ator-animador'. São duas as novidades postas nessas expressões: a primeira é a ideia de 'animar' o objeto inanimado, a ideia de dar vida a algo; e a



segunda diz respeito à presença do bonequeiro como ator, como compositor da cena. É neste momento que se configura, de modo mais visível, a concepção de que este artista é ator, é intérprete (BELTRAME, 2006, p. 34).

Nota-se que a terminologia 'bonecos' é flexível e vem sendo construída e alterada de diferentes formas no Brasil. Em Minas Gerais, por exemplo, educadores e artistas adotam, preferencialmente, o vocábulo 'boneco', mesmo quando o objeto retrata uma figura feminina; afinal, trata-se de representação de uma forma humana (ou não). No que tange à criação e ao ensino do boneco, em seu viés dialógico, propõe-se pensar a questão abrangendo as inúmeras apropriações realizadas pelas Artes Plásticas, Cinema, Vídeo, Dança, Literatura, Música e Teatro, considerando-se os aspectos interdisciplinar (integração de prática e teoria) e multidisciplinar (trabalho conjunto de professores). A ideia é fomentar iniciativas de caráter político e social nos campos da Educação e das Artes. Para Ana Mae Barbosa:

O ensino ou educação é um processo de autorregulação dialógica com o meio circulante, o que leva Paulo Freire a dizer: 'Ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo. Os homens se educam entre si mediatizados pelo mundo'. O professor é o facilitador desta mediação com o mundo (BARBOSA, 1985, p. 159).

A essência lúdica do boneco proporciona condições favoráveis de troca e de relações de corpos, disponíveis para o conhecimento. Todavia, o boneco tem sido muito criticado, generalizado e categorizado erroneamente como gênero menor, fantoche, sobretudo em seu papel de ferramenta disparadora e discursiva em sala de aula, em sua vocação de objeto didático apto a exemplificar processos e conteúdos de ensino. Na verdade, assim como Pimentel (2004), entende-se que:

Aprender/ensinar Arte é, portanto, tarefa muito mais complexa do que o simples ensino de técnicas ou o uso de materiais artísticos em atividades prazerosas. Exige um investimento de completude constante, para que as experiências sejam significativas tanto para o professor quanto para o aluno (PIMENTEL, 2004, p. 71).

O boneco é, por si só, um elemento mixmídia, e por isso se constitui de vários códigos, sistemas signícos e associações, como com o desenho, a escultura, a pintura, a textura, a fisionomia, a representação, a escala, a forma, o gênero. Segundo o comparativista Claus Clüver (2006, p. 11), "sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário". No que diz respeito aos modos de recepção dos bonecos, Philippe Genty (2008, p. 136), um dos

grandes encenadores dos séculos XX e XXI, reconhece que esse objeto “possui o poder de regredir até um misticismo ultrapassado, mas recusar a existência desse reservatório de imaginário e de fantasma é privar-se de uma fonte inesgotável de criatividade e de investigação”.

O Giramundo nasce a partir do repertório de *expertises* de seus membros – aquarelistas, desenhistas, escultores e pintores –, cujas habilidades, operando cada qual com suas construções imaginárias e embates cotidianos, promoveram no grupo uma prática interartes. Elevar o boneco ao estatuto de obra de arte (e de objeto cênico) sempre foi a força motriz e o índice do percurso criativo de todos. Como coletivo de artistas, o Giramundo consolidou, na Escola de Belas Artes e para todos os que acessaram suas pesquisas e produções, o entendimento desse conceito por meio da *poiesis* e da *práxis*. Ao ser questionado sobre o procedimento dramático do Grupo, Álvaro Apocalypse falou sobre o seu interesse pela dramaturgia visual:

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

Madu e Terezinha, ao investigarem a plástica das formas e a construção dos objetos, conjugando a esse exercício outras demandas como artistas, educadoras, mães e mulheres, certamente impregnaram seu trabalho com subjetividades plurais, tal como “um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (SALLES, 1998, p. 27). A escolha (em detrimento de outras) por exercerem inúmeras funções no Grupo e, simultaneamente, atuarem como artistas-professoras requer a compreensão de que ambas se identificavam e se reconheciam como sujeitos efetivamente afetados pelas articulações intrínsecas ao seu fazer artístico. As tendências poéticas de cada uma foram se definindo ao longo do tempo, em meio a embates, aprendizados e diálogos inter e intrapessoais. Como bem pontua Velho (2006):

O artista como indivíduo negocia e elabora sua identidade singular dentro de uma cultura, de códigos e de relações sociais de que faz parte e que transforma com sua obra. A condição do artista como sujeito criador só pode ser devidamente

compreendida se pudermos avaliar o espaço sociocultural (tradições, costumes, padrões, valores) em que se move, não como um autômato, mas como reinventor de códigos e linguagens (VELHO, 2006, p. 139).

Ao trabalhar com bonecos, não se pode negar que, pressupõe um contexto lúdico e de diferentes combinações inusitadas no qual cada processo criativo infere o outro, tratando-se então, processo e resultado, de reelaborações. Conforme aponta Cecilia Salles (1998, p. 89) em **Gesto inacabado**, “o ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra: as combinações são singulares”. Da *práxis* e da *poiesis* das artistas Madu e Terezinha Veloso decorreram interrelações: da amálgama de conhecimento tácito adquirido nas viagens, dos erros e acertos de cada montagem teatral. Podemos associar tais experiências às palavras de Hernández:

a tradição de Dewey (1949) é que o conhecimento pode também derivar da experiência. E uma forma genuína de experiência é a artística. Este reconhecimento da experiência artística levou Sullivan (2004) a propor um enfoque de investigação que permite teorizar a prática das artes visuais situando-a em relação a três paradigmas: o interpretativo, o empirista e o crítico (HERNÁNDEZ, 2013, p. 43).

Contudo, pode-se afirmar que tanto Madu quanto Terezinha colocaram a criatividade a serviço do ensino, da pesquisa e da aprendizagem, tendo o boneco, invariavelmente, como agenciador, dispositivo de afeto e, claro, como disparador de novas maneiras de se pensar. Ao mesmo tempo em que se colocavam como aprendizes, interpretando e experienciando metodologias estético-plásticas inéditas, as artistas-educadoras estimularam seus alunos a desenvolver processos investigativos. Dentre um emaranhado de formas, materiais e ensino informal, a cumplicidade de mestres e alunos, no galpão “vívido” do Grupo Giramundo (durante 22 anos funcionou no anexo da EBA/UFMG), gerou uma linguagem híbrida e provocativa, contaminando também as aulas “regulares” das artistas-professoras.

Assim, é coerente afirmar que a trajetória docente de ambas traduz-se em uma prática atrelada à pesquisa visual, fundamentada e organizada, sem regras, com entrelaçamentos culturais, enfrentamentos de similaridades e diferenças e trocas entre artistas. O Giramundo não é por acaso um dos maiores coletivos de teatro de bonecos do Brasil e do mundo (Teatro de Animação)<sup>13</sup>. Multidisciplinar e de forte presença feminina, o Grupo marcou a docência com vitalidade e instituiu a criação de bonecos na Escola de Belas Artes da UFMG como uma “partilha do sensível”.

---

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>>

## REFERENCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1991.
- APOCALYPSE, Álvaro. Mercado de trabalho. *In*: TEODORO, Maria de Lourdes (Org.). **Ensino das Artes na Universidade**: textos fundantes. Curitiba: Appris, 2018. p. 77-84.
- ARONI, Bruno Oliveira. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v. 1, p. 1-27, 2010. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2376>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves. Sobre a dramaticidade no ensino da Arte: em busca de um currículo reconstrutivista. *In*: PIMENTEL, Lúcia Gouvêa (Org.). **Som, gesto, forma e cor**: dimensões da arte e seu ensino. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 1995. p. 14-43.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: conflitos/acertos**. 2 ed. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROU, Flore. Introduction. *In*: BEAUCHAMP, Hélène; GARCIN-MARROU, Flore; HAESEBORECK, Élis *et al.* **Les scènes philosophiques de la marionette**. Montpellier: Éditions L'Entretemps; Institut National de la Marionnette, 2016. p. 11-22.
- BELTRAME, Valmor. Manipulador, ator-animador e outras nomenclaturas. **Revista FENATIB**, Blumenau, p. 34-36, 2006. Disponível em <<https://cbitj.org.br/wp-content/uploads/2020/07/cbitj-revista-8-e-9-fenatib-prog-2006.pdf>>. Acesso em: 1 mar. 2020.
- CLÜVER, Claus. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez., 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- CONTAMIN, Laurent. Marionnettes d'Artistes. *In*: INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE. **Catalogue d'exposition Marionnettes d'Artistes**. Charleville-Mézières: Musée de l'Ardenne, 2004. Disponível em: <[www.laurent-contamin.net](http://www.laurent-contamin.net)>. Acesso em: 13 mai. 2020.
- GENTY, Philippe. Uma viagem entre percepção, forte impressão e interpretação. **Móin-Móin**, Jaraguá do Sul, v. 5, ano IV, p. 129-142, 2008.
- GRUPO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS. Site. Apresenta informações variadas sobre o grupo. Disponível em: <<http://giramundo.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. *In*: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em Arte**: A/R/Tografia. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. p. 39-62.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás; GONZÁLEZ, Julieta (Orgs.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: Masp Editora, 2016.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Ensino de arte no século XXI. **Revista do Instituto Arte das Américas**, v. 1, ano II, jul.-dez. 2004.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Inters\_tícios – inter\_tiscos. **Revista ARS**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 124-131, jul.-dez. 2012.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Limites em expansão**: licenciatura em Artes Visuais. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 1999.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 51-74..

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SAMPAIO, Márcio. **Álvaro Apocalypse**. Belo Horizonte: V&M; Ministério da Cultura, 2011.

TIBURSKI, João Carlos. Álvaro Apocalypse: a magia dos bonecos. **Revista Continente Sul/Sur**, Porto Alegre, n. 5, ano II, p. 109-113, out. 1997.

VELHO, Gilberto. Autoria e criação artística. *In*: SANTOS, Gilda; VELHO, Gilberto. **Artifícios e artefactos**: entre o literário e o antropológico. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 135-141.

## NOTAS

- 1 Em 1999, rompe-se a parceria firmada desde 1977 entre a Universidade Federal de Minas Gerais e o Giramundo, que previa a cessão de espaços da instituição para a montagem da oficina da companhia e para suas atividades. O Giramundo, então, deixa o campus da UFMG e se transfere para uma casa no bairro Floresta, onde instala suas oficinas e, posteriormente, o Museu Giramundo (SAMPAIO, 2011, p. 279).
- 2 “O Giramundo foi criado em 1970, em Belo Horizonte, pelos artistas plásticos Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Madu. O grupo montou 36 espetáculos, construindo um acervo de aproximadamente 1.500 bonecos. A atenção plástica e o cuidado técnico na construção de bonecos e espetáculos, aliados ao interesse pela cultura brasileira, proporcionaram reconhecimento nacional ao Giramundo, colocando-o na história do Teatro Brasileiro”. Informação extraída do site do Grupo – <http://giramundo.org/>.
- 3 “Também sob a forma de convênio, a EBA/UFMG abriga o Giramundo Teatro de Bonecos, formado por alguns de seus professores, que além de sua atividade normal de criação e apresentação de espetáculos de forte apelo visual (daí a razão de encontrar-se em uma Escola de Belas Artes) oferece curso de extensão, participa de trabalho de criação com outros grupos, escolas e entidades e oferece estágio a alunos da Escola e a outros interessados” (APOCALYPSE, 2018, p. 83-84).
- 4 Álvaro Apocalypse propôs que a disciplina Teatro de Bonecos fosse inserida na grade curricular. “Em 1979, foi encaminhado novo projeto de reformulação curricular para o curso de Belas Artes [...]. Nessa versão, a proposta é de que haja apenas um curso de Bacharelado em Artes Plásticas com dez áreas de concentração, compostas pelas oito anteriores mais Restauração de Pinturas e Esculturas e Teatro de Bonecos, incluídas em função de várias professoras da EBA/UFMG atuarem nestas atividades. Foram instituídos os ateliês, em quatro semestres obrigatórios de 300 horas cada. Para cada área de concentração, havia uma disciplina introdutória correspondente, na qual eram fornecidos os conhecimentos básicos específicos. A aluna deveria totalizar 2.295 horas de disciplinas Obrigatórias, 180 horas de Complementares Obrigatórias e 60 horas de Eletivas, perfazendo 2.535 horas” (PIMENTEL, 1999, p. 138).
- 5 Segundo Madu – cofundadora do Grupo –, em entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2020, não existe uma data de fundação do Grupo Giramundo, e comumente é usado o ano de 1970 por ter sido o período de criação do primeiro espetáculo público. Mas mesmo antes de 1969 já havia encontros, discussões, pesquisa e criações de bonecos.
- 6 Depoimento de Madu sobre o professor Álvaro Apocalypse: “Todos nós fomos premiados com revelações contundentes, capazes de nortear caminhos, desvendar mistérios da conflitante convivência com o espaço em branco e dali extrair o universo mágico que chamamos de arte” (SAMPAIO, 2011, p. Apresentação).
- 7 “Em 1981, presta concurso para progressão na carreira de magistério; é aprovado com a defesa do Memorial intitulado **Memórias recentes de um velho doido por desenho**, tornando-se Professor Titular. Aposenta-se em 1990 e, seis anos depois, a Congregação da Escola de Belas Artes da UFMG outorga-lhe o título de Professor Emérito, como reconhecimento por sua fundamental contribuição no ensino das artes”. (SAMPAIO, 2011, p. 45).
- 8 Segundo Bakhtin (2010, p. 29), nos séculos XVII e XVIII, “enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado deles, e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista”. Como exemplo, ver imagens dos espetáculos *Giz; As relações naturais* e *Antologia Mamaluca* no site do grupo: <<http://giramundo.org/>>.
- 9 Como exemplo, ver imagens dos espetáculos *Giz; As relações naturais* e *Antologia Mamaluca* no site do grupo: <<http://giramundo.org/>>.
- 10 Essa boneca não foi criada especificamente para o Giramundo; é fruto de uma investigação artística de Madu a fim de presentear a amiga Marilda, madrinha de sua filha.
- 11 Entrevista concedida por Madu à autora em maio de 2020.
- 12 Do original: “Au cours du vingtième siècle en Europe, les avant-gardes successives ont permis aux marionnettistes et aux artistes plasticiens (mot apparu précisément durant ce siècle, ce n’est pas un hasard) de se rencontrer et de travailler ensemble: le Bauhaus, le Surréalisme, l’art brut – pour ne citer qu’eux – ont abattu les cloisons que des rigidités tant esthétiques que politiques et sociales avaient érigées entre eux. [...] Le symbolisme, Dada, le Bauhaus, le futurism, l’art cinétique enfoncent le clou et voient dans la marionette l’instrument rêvé pour faire parler le mouvement, experimenter la liberté dans la rigueur et chercher la pulsation de la vie ou sein meme de la forme. Sophie Taeuber-Arp, Paul Klee, Fortunato Depero mettent en

## NOTAS

---

pratique leurs theories et construisent, grâce à des poupées enfin libérées du carcan figurative, des ponts entre les intégrité du geste et du signe qui semble être l'apanage de la marionette".

13 No Brasil, usa-se o termo 'Teatro de Bonecos'; porém, nota-se que as terminologias 'Teatro de Animação' e 'Teatro de Formas Animadas', são também hoje adotadas por abarcarem objetos, bonecos e outras formas.