

Teatro De Animação: Relações Didáticas E Pedagógicas*

Puppetry: Didactic And Pedagogical Relations

por Alex de Sousa

RESUMO

O presente artigo trata do teatro de animação brasileiro, mais especificamente no que concerne ao desenvolvimento desse tipo de teatro no meio escolar. Percebe-se que no Brasil a incursão do teatro de animação nos meios de ensino propiciou a essa arte uma consistente proliferação da linguagem, ampliando o campo de atuação de artistas e atingindo maior público. Contudo, a rápida difusão ocorrida no meio escolar, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, propiciou a criação de pré-conceitos que de certa forma fragilizaram o teatro de animação enquanto forma artística, atribuindo-lhe fortemente a função de “ferramenta didática” escolar. As reflexões propostas neste artigo partem das análises de materiais bibliográficos relacionados à história do teatro de animação brasileiro, ao ensino de teatro, à pedagogia, além das observações de espetáculos em circulação na atualidade com foco na programação das quatro primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa.

Palavras-chave *Teatro de Animação; Teatro Didático; Pedagogia; Escola*

ABSTRACT

This article studies Brazilian puppetry, specifically concerned with its development within the educational setting. In Brazil, the incursion of puppetry within the teaching environment, has allowed the language of this art to develop consistently, spreading the artists' work field and reaching a larger audience. However, the fast paced growth within the educational scene, specially between the 1950s and the 1970s, led to prejudices that weakened puppetry as an art form, strongly assigning to it the function of a 'didactic tool' for teaching. The thoughts in this article originate from the analysis of bibliographic material regarding the history of Brazilian puppetry, theatre education, teaching, as well as the observation of live contemporary performance with a strong emphasis on the first four editions of the FITAFloripa (International Festival of Puppetry).

Keywords *Puppetry; Didactic theatre; Teaching; School*

Teatro De Animação: Relações Didáticas E Pedagógicas

A veiculação de ensinamentos por meio da linguagem teatral é praticamente tão antiga quanto essa arte no ocidente, pretendendo já na Grécia Antiga, aliar o útil ao agradável com a finalidade de edificar o público (PAVIS, 2007). Na Idade Média essa edificação do público esteve intimamente relacionada com uma doutrina religiosa moralizadora, conforme se constata nos autos medievais. Não cabe ao recorte deste artigo aprofundar a história e a variedade didática relacionada ao teatro, contudo é preciso esclarecer o que está se entendendo por teatro didático. Segundo Patrice Pavis,

É didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar certa atitude moral ou política. Na medida em que o teatro geralmente não apresenta uma ação gratuita e privada de sentido, um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico. (PAVIS, 2007, p. 386).

Portanto, é possível encontrar nas mais diversas manifestações teatrais alguma forma de ensinamento, instrução ou informação veiculada juntamente à linguagem teatral, mas como evidencia Pavis, o que as distingue é a clareza e a força da mensagem.

No Brasil, por exemplo, durante o período de colonização os missionários jesuítas utilizaram-se abertamente do teatro didático para catequizar. Além do teatro didático moralizador, temos como exemplos de teatros didáticos o *agit-prop* russo como um teatro político e as peças didáticas de Bertolt Brecht. Ambas as formas de teatro didático também tiveram seus correlatos no Brasil durante o século XX, especialmente no período de repressão militar¹.

Sobre o teatro didático de Brecht, vale a pena citar alguns apontamentos da professora Ingrid Koudela a respeito:

*Quando, em 1935, Brecht traduziu para o inglês o termo *Lehrstück*, escreveu: “The nearest English equivalent I can find is learning play”. A ênfase da didática recai sobre a atividade do sujeito – quanto a isso, a teoria da peça didática não deixa dúvida. A tradução mais correta para o português seria “peça de aprendizagem”, à medida que o termo “didático”, na acepção tradicional, implica “doar” conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que “detém” o conhecimento e aquele que é “ignorante”. A peça didática de Brecht propõe o exercício de uma “didática não depositária”, pela qual o aluno aprende por si próprio e verifica até onde caminhou com o conteúdo, em lugar de se ver confrontado de início com uma determinação do objetivo da aprendizagem.” (KOUDELA, 1991, p. 99-100).*

¹ Para mais informações sobre os distintos teatros didáticos, conferir: PAVIS, 2007; GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009.

Teatro De Animação: Relações Didáticas E Pedagógicas

A partir desta citação é possível compreender porque muitas vezes o termo “teatro didático” torna-se confuso em relação ao trabalho de Brecht, por conta da escolha de uma palavra que, para nós, leva a outro entendimento. Segundo um escrito de Brecht citado por Koudela: “[...] a peça didática ensina quando se é atuante, não quando se é espectador [...] subjaz à peça didática a expectativa de que o atuante, ao realizar determinadas ações, ao assumir determinadas atitudes, repetir determinados gestos etc., seja influenciado socialmente”. (BRECHT *apud* KOUDELA, 1991, p. 04).

Desse modo, o didatismo de algumas peças específicas de Bertolt Brecht era utilizado por ele como forma de instruir socialmente, não ao público diretamente, mas principalmente aos atores. Compreendendo as peças didáticas de Brecht enquanto “peças de aprendizagem”, conforme situa Koudela, torna-se mais clara a pedagogia utilizada pelo autor alemão.

É importante aqui também esclarecer a distinção entre os termos “didático” e “pedagógico”, uma vez que o entendimento desta diferença auxilia na compreensão da discussão acerca do teatro didático. Nas palavras da educadora Olga Teixeira Damis,

Pois, todo ensino, do ponto de vista de sua forma explícita, possui um conteúdo pedagógico implícito, uma concepção de homem, de educação, de sociedade, que o fundamenta. Assim, por exemplo, um professor de literatura, além de transmitir um conteúdo específico sobre esta área do conhecimento humano, transmite também um conteúdo pedagógico implícito, veiculado através da forma explícita utilizada para ensinar. (DAMIS, 1991, p. 23).

Portanto, entende-se assim por extensão de sentido que, do mesmo modo como um professor de literatura lida com uma pedagogia implícita ao seu trabalho de ensinar conteúdos específicos, no teatro também encontraremos pedagogias atreladas aos saberes específicos do teatro. Estas pedagogias teatrais podem estar implícitas tanto no saber teatral (do ponto de vista de quem produz teatro), quanto na comunicação artística com o público. De todo modo, a pedagogia é sempre mais ampla que a didática.

De acordo com a educadora Magda Soares, citada por Olga Damis,

*Desde o seu primeiro momento, a Didática organizou-se como um corpo de doutrina, de prescrição. Lembre-se que COMÊNIO definiu sua ‘Didática Magna’ [no ano de 1657], que inaugurou a disciplina, como um artifício universal para ensinar tudo a todos. A partir daí, a Didática – em sua produção intelectual e em seu ensino – outra coisa não tem sido senão um conjunto de normas, recursos e procedimentos que devem (deveriam?) informar e orientar a atuação dos professores. (SOARES *apud* DAMIS, 1991, p. 21).*

Enquanto a pedagogia pode ser considerada uma vivência através de uma prática social específica, a didática é um meio sistemático de transmissão de conteúdos,

uma maneira de ensinar. Logo, o teatro didático pode ser um modo de transmitir conteúdos do próprio fazer teatral (como em Brecht) ou uma ferramenta didática para outros conteúdos.

No campo do teatro de animação pode-se encontrar espetáculos que estariam mais próximos do didatismo em diferentes níveis dentre os espetáculos que participaram das quatro primeiras edições do Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis – FITAFloripa, entre os anos de 2007 e 2010. Tomando a acepção de Pavis (2007) de que o teatro didático visa algum tipo de instrução ao seu público, encontram-se, por exemplo, os espetáculos: *O Patinho Feio* (G.A.T.S. – Jaraguá do Sul/SC), *João e o Pé de Feijão* (Turma do Papum – Florianópolis/SC), *O Flautista de Hamelin* (TRIP Teatro de Animação – Rio do Sul/SC) e *Flicts* (Camaleão Teatro de Bonecos – Porto Alegre/RS). Nestes trabalhos é percebida principalmente na dramaturgia alguma intenção de levar adiante certos ensinamentos. Os quatro espetáculos foram construídos com base em literaturas homônimas e que tratam de questões como a rejeição (“O Patinho Feio”, de Hans Christian Andersen – 1843; assim como “Flicts”, de Ziraldo – 1969), a importância de cumprir acordos (*O Flautista de Hamelin*, versão dos irmãos Grimm – 1816) e de superação de dificuldades (“João e o Pé de Feijão”, versão de Benjamin Tabart – 1807). Os espetáculos *La Balsa de Los Muertos* (Compañia OANI – Valparaíso/Chile) e *Agora Pá* (Grupo Cachola no Caixote – Florianópolis/SC), também se mostram didáticos neste sentido, ao tratarem em suas dramaturgias diretamente de questões relativas à preservação da natureza. Em *Teatro, Que História é Essa?* (Cia. de Teatro Filhos da Lua – Curitiba/PR) o assunto tratado é a própria história do teatro.

Estes exemplos citados demonstram distintos níveis de um didatismo que poderíamos chamar de implícito, pois se percebe que de maneira geral o principal objetivo desses trabalhos não é o de incutir no público tais ensinamentos, mas de fazer refletir acerca dessas questões sem deixar de lado o objetivo artístico.

Apesar de não constar na programação do FITAFloripa trabalhos didáticos que objetivam um determinado ensinamento do currículo escolar (como geografia, história, literatura e saúde) utilizando o teatro apenas como uma ferramenta, um meio para alcançar esse objetivo, focando mais o conteúdo curricular do que a linguagem artística, estes possuem um largo histórico junto ao teatro de animação no país.

No Brasil o teatro de animação esteve fortemente relacionado à pedagogia, especialmente entre as décadas de 1950 a 1970. Essa ligação ainda se mantém na atualidade, mas não com tanta predominância. A Sociedade Pestalozzi do Brasil²,

2 “A Sociedade Pestalozzi do Brasil – SPB/Brasil é uma entidade civil de direito privado sem fins lucrativos, de âmbito nacional, tem por finalidade promover o estudo, assistência, educação e integração social da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais (P.P.N.E.), preparo e aperfeiçoamento do pessoal especializado nessa área, bem como promover o intercâmbio entre associações e fundações congêneres, estimulando a fundação e o desenvolvimento de outras associações com os mesmos objetivos”. Texto retirado do sítio eletrônico oficial da entidade, conferir PESTALOZZI, 2010.

instituição fundada em Minas Gerais no ano de 1945 pela psicóloga e pedagoga bielorrussa Helena Antipoff (1892 – 1974), certamente foi uma grande colaboradora para a disseminação do teatro de animação no meio escolar.

Dentre diversos nomes importantes que se relacionaram com a Sociedade Pestalozzi do Brasil encontra-se Maria Clara Machado (1921 – 2001), atriz, dramaturga, diretora e fundadora do Teatro Tablado, no Rio de Janeiro. Maria Clara destacou-se também por escrever peças teatrais para o público infantil, sendo que algumas delas foram escritas originalmente para teatro de bonecos. Em 1951 ela enviou à Editora Melhoramentos os escritos originais de um dos primeiros livros brasileiros dedicado ao teatro de animação, intitulado “Como Fazer Teatrinho de Bonecos”. Conforme foi citado por Gabriela Pellegrino Soares (2002), esse livro recebeu um parecer da editora, de número 1.450/51, pelas mãos do educador e consultor editorial Manoel Bergström Lourenço Filho, que dizia:

A prática do teatrinho de bonecos, especialmente de fantoches, a ser praticada nas escolas e centros de recreação infantil, é hoje reconhecida como útil. Em nosso país, como em outros, começa a haver um movimento de difusão desse processo, de que têm sido feitos ensaios no Instituto Pestalozzi, no Rio de Janeiro e em escolas de Minas Gerais.

A A. [autora], que tem participado desse movimento, apresenta nestes originais um pequeno guia prático da especialidade, no qual fornece algumas notas relativas ao histórico e ao valor social do teatro de bonecos, sua classificação e normas de construção, inclusive quanto à feitura e pintura dos fantoches. Apresenta, em seguida, doze pequenas peças, de valor muito variável.

Muito embora se tivesse pedido apenas parecer, fizemos revisão até a pág. 30, pois embora a linguagem seja geralmente boa, no sentido de sua vivacidade e naturalidade, carece de emendas, para maior equilíbrio. Por outro lado, a A. copiou no texto corrente indicações sobre as ilustrações que propõe, e que são as de pequenos que estão juntos a estes originais. O trabalho é bom, e creio que haverá interesse em editá-lo, em formato atraente e bem ilustrado.

A A. poderia, porém, reduzir as 12 peças de exemplificação apenas em 10, autorizando a Editora a fazer a escolha. 6/03/51. (LOURENÇO FILHO apud SOARES, 2002, p. 115 – nota de rodapé).

O parecer de Lourenço Filho, além de evidenciar as características do livro, revela a estreita ligação do teatro de bonecos (especialmente na modalidade de bonecos de luva) com a educação já no início da década de 1950 e também a importância da Sociedade Pestalozzi nesse processo. Observa-se nessa obra de Maria Clara Machado que a maior ênfase reside na publicação de dramaturgia para o teatro de bonecos (mais especificamente de luvas), uma vez que o “pequeno guia prático” apresentado no início do livro é bastante generalizado e pouco profundo (MACHADO e VALLI, 1970).

Outra contribuição importante em relação à literatura brasileira especializada para teatro de animação foi produzida pela jornalista e escritora ucraniana Olga Obry³. Obry lecionou na Sociedade Pestalozzi do Brasil, para crianças com ou sem necessidades especiais, e ministrou cursos para professores. Seu livro “O Teatro na Escola”, de 1956⁴, além de evidenciar seu trabalho com o teatro didático, é outra publicação brasileira que explica e incentiva a criação de espetáculos de teatro de animação. A autora evidencia em detalhes e com propriedade os benefícios do teatro de animação na escola. Segundo suas palavras,

Desde há séculos, o teatro escolar é considerado como ótimo elemento de educação e ensino, tendo acentuada significação em certos casos de crianças e adolescentes excepcionais, retardados⁵, com deficiência de linguagem, ou complexos e problemas de desenvolvimento. O teatro, seja de fantoches, marionetes, sombras ou máscaras, pode ter resultados surpreendentes onde outros métodos tenham fracassado. (OBRY, 1956, p.16 – grifos da autora).

Nesse período, evidencia-se na Sociedade Pestalozzi do Brasil a utilização das modalidades de bonecos de luva, bonecos de fios, bonecos de varas, teatro de sombras e de máscaras. Os trabalhos realizados com estas modalidades, especialmente com teatro de sombras, bonecos de varas e de fios, tiveram reconhecimento pelo público que acompanhava suas mostras mensais. Mesmo tendo como objetivo principal o uso do teatro de animação como ferramenta didática, Obry demonstra que essa linguagem possui força expressiva autônoma e, portanto, não estaria subjugada somente aos interesses educativos. Dessa maneira, afirma:

Mas, o teatro de marionetes, com as suas figuras articuladas e bem caracterizadas, pode criar também o ambiente teatral, e não apenas um simulacro de teatro. Aproveitado como trabalho de laboratório, pode transcender os limites da mera especulação técnica, tornando-se um meio de expressão artística. (OBRY, 1956, p. 83).

Admitindo a seriedade com que se deveria tratar o teatro de animação, em seu tempo, preferia chamar esta linguagem de “teatro indireto”, conforme seu esclarecimento: “Preferimos esse termo à expressão comum de *teatro de bonecos*, pois este dá idéia de mera brincadeira; ora, podendo ser passatempo de criança,

3 Não há informações precisas sobre a vida de Olga Obry. Sabe-se que se naturalizou brasileira e escreveu em português os livros “*Catarina do Brasil – a índia que descobriu a Europa*. Ed. Atlântica, 1945”, “*O Teatro na Escola*. Ed. Melhoramentos, 1956” e em alemão “*Grüner Purpur Brasiliens Erste Kaiserin Erzherzogin Leopoldine*. Ed. Rohrer-verlag, 1958”. Não foi possível encontrar seu ano de nascimento e falecimento.

4 Ano de catalogação na Biblioteca Nacional.

5 Terminologias comuns à época, não necessariamente utilizadas de maneira pejorativa ou excludente.

o teatro de figuras – e principalmente o de marionetes – é capaz de ser poderoso meio de educação e de expressão dramática.” (OBRY, 1956, p. 19 – grifo da autora).

O trabalho de Olga Obry e outros docentes da Sociedade Pestalozzi do Brasil nas mais diversas cidades brasileiras foi continuado por outros educadores, como revela a professora Elza Milward Dantas de Araújo, que em 1963 escreve com suas duas irmãs o livro “Vale a Pena Fazer Teatrinho de Bonecos”. Esse livro foi destinado aos iniciantes no teatro de animação. Nele, a primeira autora cita seu contato com a Sociedade Pestalozzi e apresenta um prefácio escrito por Helena Antipoff.

Percebe-se nessa obra que as autoras tratam o teatro de animação mais como uma recreação ou ferramenta didática para o público infantil, do que propriamente como uma arte autônoma. Conforme escrevem,

O primeiro objetivo do teatrinho de bonecos, na escola ou no hospital, é a recreação. [...] É, justamente, através da recreação, que vamos alcançar o segundo objetivo – educar. Inúmeras oportunidades nos dá e nenhuma deve ser perdida, quer no que diz respeito à educação moral, quer na transmissão de conhecimentos (CARVALHO; MILWARD; ARAÚJO, 1963, p. 27).

Como meio de educação moral ou de transmissão de conhecimentos, essas autoras também evidenciam uma característica distinta do teatro de animação em relação a outras linguagens: a possibilidade de trabalhar as relações de alteridade com os objetos animados. Para essas autoras, o teatro de animação – ou indireto – é uma maneira de fazer com que os atores distanciem a personagem representada de si mesmos, facilitando a espontaneidade dos mais introvertidos e limitando a dos mais extrovertidos:

O teatro indireto, que é constituído pelo Teatro de Bonecos, Teatro de Sombra e Teatro de Máscaras, é também muito aceito pela recreação escolar, pelas muitas qualidades positivas que nele se encontram. Tem, sobre o teatro vivo, as vantagens de, não só estimular, oferecendo oportunidades às crianças mais tímidas (que têm vergonha de aparecer), como de evitar o estrelismo, naquelas crianças que, por serem realmente bem dotadas, precisam ver refreada sua excessiva vaidade (CARVALHO; MILWARD; ARAÚJO, 1963, p. 25).

Esse mesmo pensamento está presente na obra citada anteriormente de Olga Obry e é encontrado também em publicações mais recentes, como no livro “Fantoche & Cia.”, de Idalina Ladeira e Sarah Caldas – de 1993. Somando-se a esse aspecto do teatro de animação didático, considerado benéfico pelas autoras citadas, encontram-se outros como: “percepção visual, auditiva e tátil; percepção da sequência de fatos (noção espaço-temporal); coordenação de movimentos; expressão gestual, oral e plástica; criatividade; imaginação; memória; sociabilização; vocabulário” (LADEIRA; CALDAS, 1993, p. 14). Itens similares são encontrados nos livros de Maria Mazzetti (1973a; 1973b), denotando que mesmo durante e após um período

de transformações na concepção de teatro de animação em contexto escolar, há certos pensamentos que se mantêm e ainda se disseminam tal qual na década de 1950, promovendo essa arte como ferramenta didática.

Além da contribuição da Sociedade Pestalozzi para com o teatro de bonecos aliado à educação, é imprescindível apontar também o Movimento Escolinhas de Arte do Brasil. Buscando uma renovação pedagógica no sistema de ensino brasileiro, o pernambucano Augusto Rodrigues (1913 – 1993), apoiado por Helena Antipoff e Anísio Teixeira (1900 – 1971), propõe novos métodos e processos de educação, baseados no pensamento do filósofo John Dewey (1859 – 1952) e no movimento da Escola Nova. Segundo a professora Fabíola Cirimbelli Búrigo Costa,

Nascida de uma experiência em campo aberto, a Escolinha não teve data de fundação. Mais tarde, para efeitos de comemoração de seu nascimento, fixou-se a data de 8 de julho de 1948. Sem planejamento algum, a Escolinha inicia-se com Augusto [Rodrigues], Margaret Spencer (pintora americana que já havia tido experiência com crianças nos Estados Unidos) e Lúcia Alencastro Valentim (professora de arte da Fundação Osório), conseguindo permissão para trabalhar no corredor da Biblioteca Castro Alves [no Rio de Janeiro]. [...] No início, não era idéia criar uma escola de arte. Pretendiam apenas ver como se desenvolveriam algumas crianças diante da possibilidade de experimentar livremente as técnicas artísticas. (COSTA, 1990, p. 37).

Do seu início, no fim dos anos de 1940 no Rio de Janeiro, até meados da década de 1990, a Escolinha de Arte do Brasil ampliou-se e atingiu grande parte do país, proliferando em instituições regionais, todas com o mesmo propósito: educar pela arte, com livre expressão.

O teatro de bonecos brasileiro recebeu influências diretas das atividades das Escolinhas de Arte, pois nessa trajetória encontra-se, por exemplo, a participação ativa dos argentinos Javier Villafañe, Ilo Krugli e Pedro Dominguez Turón. Na década de 1950 Villafañe viajou por todo o Brasil apresentando-se e realizando oficinas pelas Escolinhas de Arte. Na década seguinte, Krugli e Turón chegaram ao Brasil e começaram a lecionar na Escolinha de Arte do Rio de Janeiro, onde permaneceram por onze anos. Segundo Krugli, em entrevista publicada no portal eletrônico do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude – CBTIJ,

Muita gente participou desse [curso]: foram alunas, Lúcia Coelho, que era professora do Bennet, Sílvia Aderne e a irmã, Láís Aderne, a Cecília Conde. Teve gente do Museu do Inconsciente, que a Nise da Silveira enviou para fazer o curso e aí começamos também a tocar em outra realidade. Uma pessoa que para mim foi muito importante foi a Margarida Trindade, que era a mulher do poeta Solano Trindade. Enfim foi passando muita gente e sempre fazendo um trabalho com crianças e jovens (KRUGLI, 2002 – entrevista publicada em sítio eletrônico).

As pessoas citadas por Krugli certamente não foram lembradas ao acaso por ele, pois são nomes relevantes em suas áreas de atuação. Lúcia Coelho, por exemplo, é fundadora do Grupo Navegando, que nas décadas de 1970 e 1980 destacou-se no panorama do teatro de bonecos brasileiro; do mesmo modo, Silvia Aderne com o Grupo Hombú; Laís Aderne foi uma importante arte-educadora, motivadora da cultura especialmente em Goiás e Distrito Federal; Cecília Conde, por sua vez, é uma importante musicista que compunha para o teatro e realizou trabalhos em espetáculos de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Outros importantes nomes também tiveram passagem pela Escolinha de Arte do Brasil, na qualidade de professores: Hilton Carlos de Araújo, Oscar Fessler, Klaus Viana, Rubem Rocha Filho, Amir Haddad, Marilda Kobachuk e Yan Michalski ⁶.

Convém salientar que as experiências didáticas promovidas com o teatro de animação nas Escolinhas de Arte diferem-se da maioria daquelas promovidas em escolas de ensino tradicional. Enquanto nas Escolinhas de Arte buscava-se a livre expressão do aluno para autoconhecimento e conhecimento de outros saberes, nas escolas tradicionais recorrentemente o teatro tornava-se apenas uma ferramenta mais atrativa para o ensino de saberes específicos de disciplinas curriculares.

Apoiado nesses pontos levantados, o teatro de animação no Brasil pareceu começar um amplo processo de disseminação. As formas mais tradicionais e populares como o Mamulengo, Cassimiro Coco e João Redondo eram costumeiramente praticadas por artistas que passavam seu legado a discípulos que demonstrassem interesse e habilidade. Com a entrada do teatro de animação no contexto escolar, propiciou-se a qualquer pessoa ter contato com esse fazer artístico, estimulando aqueles que fossem mais interessados a continuar trabalhando e desenvolvendo a linguagem artística.

Talvez por essa capacidade exponencial de proliferação da linguagem por meio do cunho didático, o teatro de animação passou a ser diretamente associado à educação e às crianças. Vemos ainda na atualidade essa associação. Algumas vezes, o artista que trabalha com formas animadas é erroneamente tratado como um artista de menor habilidade, pois seu trabalho é comparado àquele feito por crianças como recreação em escolas, com uma suposta qualidade técnica inferior.

No caso de artistas profissionais que levam seus espetáculos para os ambientes escolares, percebe-se também certa confusão no que diz respeito à sua participação no processo de aprendizagem das crianças. Conforme o depoimento do ator-animador Willian Sieverdt, da TRIP Teatro de Animação – Rio do Sul/SC, ao discorrer sobre seus primeiros trabalhos com teatro de bonecos, ele relata:

Como eu trabalhava já exclusivamente dentro desse ambiente escolar, acabei montando também um espetáculo didático, digamos assim, de

⁶ Informações encontradas em fragmento de entrevista de Noêmia Varela – uma das fundadoras da Escolinha de Arte do Recife – Conferir VARELA, 2010.

incentivo à leitura e a partir daí começou minha carreira de solista [no ano de 1991]. Passei acho que uns dez anos trabalhando com espetáculos dentro de escolas, não todos de caráter didático, e chegou uma época que eu comecei a perceber que essa não era a função do teatro: ensinar, ir pra escola ensinar. Isso com o passar do tempo foi cada vez ficando mais claro que o que eu fazia era repetir uma informação que já era diariamente dada aos alunos, do tipo: “vocês tem que estudar, vocês tem que escovar os dentes, vocês tem que ler”. Os alunos não assimilavam essa informação e os professores achavam então que o artista poderia suprir. Mas enfim, eu percebi que não era a função do artista. Que a função do artista não era de educar, mas de sensibilizar através da arte, através de apresentações que não tivessem a preocupação principal de ensinar, de passar uma informação, enfim, de ser didático. E descobri que a função do artista é sensibilizar e a do professor a de educar. E o aluno, se estiver mais sensibilizado, ele vai aprender com mais facilidade, então acho que aí é que a arte e a educação se completam e podem se ajudar. (SIEVERDT, 2011 – entrevista).

Sieverdt salienta muito bem a diferença existente entre o trabalho do professor e do artista, que podem ser complementares e não necessitam substituir um ao outro. *O Flautista de Hamelin* (dirigido por Sieverdt), conforme comentado anteriormente, pode ser considerado também como didático, porém em outra perspectiva. Ao invés de tentar impor informações, busca a reflexão do público pelas ações dos personagens sem deixar de priorizar o elemento artístico do espetáculo.

A partir dos anos de 1970, mudanças no panorama artístico brasileiro começaram a ampliar a visibilidade do teatro de animação em outros horizontes. O teatro feito com objetivo didático, como visto no relato acima, não deixou de existir, mas fortaleceram-se paralelamente as propostas que visam à ampliação e desenvolvimento da linguagem em si, tratada como arte ao nível de qualquer outra modalidade teatral.

Referências Bibliográficas

- > CARVALHO, Vera M.; MILWARD, Léa F. P.; ARAÚJO, Elza M. D. **Vale a Pena Fazer Teatrinho de Bonecos**. Guanabara: [s.n], 1963.
- > COSTA, Fabíola Cirimbelli Búrigo. **Escolinha de Arte de Florianópolis: 25 anos de atividade arte-educativa**. Florianópolis: FCC, 1990.
- > DAMIS, Olga Teixeira. Didática: suas relações, seus pressupostos. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro (coord.). **Repensando a Didática**. 6ª ed. Campinas: Papirus, 1991. p. 13-24.
- > GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário Brasileiro de Teatro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- > KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- > KRUGLI, Ilo. **Entrevistas: Ilo Krugli**. [S.l.]: CEBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude, 2002. Disponível em: <www.cbti.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/ilokrugli.htm>
- > LADEIRA, Idalina; CALDAS, Sarah P. S. **Fantoche & Cia**. 2ª Ed. São Paulo: Scipione, 1993.
- > OBRY, Olga. **O Teatro na Escola**. São Paulo: Melhoramentos, 1956.
- > PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- > PESTALOZZI do Brasil, Sociedade. **Quem Somos**. [S.l.:s.n.], 2010. Disponível em: <http://pestalozzidobrasil.org.br/portal/modules/mastop_publish/?tac=Quem_somos>
- > SIEVERDT, Willian Walter. **Entrevista com Willian Sieverdt – TRIP Teatro de Animação**. Florianópolis/SC, 12 de janeiro de 2011. Entrevista gravada em vídeo digital formato *mpeg*, com 1h20min de duração, concedida a Alex de Souza. 2011.
- > SOARES, Gabriela Pellegrino. **Semear Horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)**. 2002. 346 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- > VARELA, Noêmia. **Fragmento de Entrevista de Noêmia Varela**. [S.l.:s.n.], 2010. Disponível em: <<http://www.ihcarus.hpg.com.br/capitulo10.html>>.

*O presente artigo foi produzido a partir de um trecho da dissertação de mestrado do autor, que está em processo de conclusão, orientado pelo Prof. Dr. Valmor Beltrame (CEART/UDESC).

Alex de Sousa, PPGT-Mestrado (UDESC)

teatrallex@hotmail.com