

Teatro de animação hoje no Brasil:  
crises e transformações

Humberto Braga  
(Rio de Janeiro)



*Variedades* (1961). Teatro Infantil de Marionetes - TIM.  
Direção de Antônio Carlos de Sena. Foto de Fred Ruschel.

*O Cavaleiro da Triste Figura*  
(2003). Catibrum Teatro de  
Bonecos. Direção de Lelo  
Silva. Foto de Guto Muniz.



**Resumo:** Dois momentos que se sobressaem como transformações no teatro de animação hoje no Brasil. Os anos setenta como impulsionadores de novos tempos no campo artístico e os anos noventa como um marco de transformações consideráveis no campo da formação dos artistas, da produção teórica e da sistematização e publicação de dados históricos e das reflexões do teatro de animação do país.

**Palavras-chave:** Teatro de animação. Crises e transformações. Anos setenta. Anos noventa. Produção artística na história recente. Marcos de mudanças.

**Abstract:** Crises and transformations in puppet theater in Brazil today. The seventies as a landmark of new times and nineties when happened transformations in the field of training of artists and in the theoretical systematization with publications of history and reflections of puppet theater in the country.

**Keywords:** Puppet theatre. Crises and transformations. Seventies and nineties as a landmarks of transformations.

O tema deste estudo exige inicialmente repassar a história recente desta manifestação artística destacando períodos que provocaram mudanças. Não mudanças como meros acontecimentos relevantes apenas, mas aqueles que criaram uma diferença entre o antes e o depois.

Neste pressuposto, identifico dois momentos que se sobressaem: o que se inicia em meados dos anos de 1970 com sinais de crise e transformações acentuadas no cenário artístico do país e, a

partir dos anos de 1990, mudanças também acentuadas no campo da formação, da sistematização de dados e da publicação de estudos sobre o teatro de animação.

### **Anos setenta: o modernismo no teatro de animação**

Os meados dos anos de 1970 significam um divisor de águas ou de tempos. Alguns estudiosos indicam os anos de 1980, mas acredito que, aqui, já tínhamos reflexos dos fatos que se iniciaram na década anterior. Transformações no campo humanístico fazem parte de um processo dinâmico, em mutação e, portanto, sem datas precisas. Eu percebo e vivenciei, nestes tempos, sintomas de crise e transformações.

A criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, em abril de 1973, revela tensão e mudanças latentes. Chegou a tal nível que acabou por contrapor, de forma apaixonada, visões antagônicas do teatro de bonecos de então. E o curioso é que, olhando o período, mais tarde, encontramos, em ambos os lados, razões pertinentes e ousadas às quais temos que reconhecer méritos.

A primeira diretoria da ABTB tentava, contra todas as adversidades, iniciar um trabalho e mantinha interlocução com grande parte da produção artística em diversos pontos do país. Foram por esta diretoria concretizados os primeiros festivais e editada a Revista Mamulengo em diversos números. São fatos irrefutáveis, levando em conta que os primeiros festivais abrigavam grupos de diversas tendências e estilos. Da mesma forma que a Revista Mamulengo abria espaços para as atividades no país e no panorama internacional. Como também dedicava atenção ao teatro popular de bonecos no nordeste, tanto que, além da homenagem prestada com o nome da revista, inseria matérias dedicadas ao tema. Na abertura do V Festival, de 1976, em Recife, esteve presente Hermilo Borba Filho proferindo uma palestra no CECOSNE<sup>1</sup> e oferecendo uma oportunidade inesquecível aos

---

<sup>1</sup> CECOSNE – Centro de Comunicação Social do Nordeste, onde foi realizado o Festival promovido pela ABTB, em 1976. Este Centro, com direção de Madre Escobar, mantinha inúmeras atividades de teatro de bonecos e por ela passaram diversos artistas da região.

artistas participantes. Esta mesma diretoria que conduziu os destinos da ABTB durante quatro anos manteve contatos com a UNIMA<sup>2</sup>, esteve presente em alguns de seus Congressos.

Ocorre que, em meio às iniciativas da Associação, tomava corpo, no país, um movimento de artistas inconformados com a situação do teatro de bonecos, em todos os níveis. Esta inquietação vinha pulsante, apressada e exigia que a organização associativa assumisse a condição de promotora de mudanças. A entidade passou a ser o foco catalizador das insatisfações e, positivamente, mobilizaram-se pessoas que arregaçaram as mangas e, em infindáveis reuniões e encontros, foram se articulando com tantos insatisfeitos em várias cidades do país.

No III Congresso da ABTB, realizado em Brasília, em janeiro de 1977, o movimento sedento de transformações chega robusto e decidido a apresentar, nas eleições de nova diretoria, uma chapa que foi a vencedora com larga vantagem de votos<sup>3</sup>. A posse desta diretoria foi realizada, em março de 1977, no SESC-Tijuca, no Rio de Janeiro, numa noite memorável com a apresentação primorosa do espetáculo *El retablo de Maese Pedro*, pelo Grupo Giramundo, de Belo Horizonte. A verdade é que se iniciam, aqui, profundas transformações no desempenho da ABTB.

Os anos setenta foram também marcados por profundos questionamentos do teatro para crianças com quem o teatro de bonecos se identificava quase que absolutamente. O Festival de Teatro Infantil de Curitiba promovido pelo Teatro Guaíra, em sucessivas realizações, pode ser considerado uma revolução na história do teatro infantil impulsionada pelas reflexões de reconhecidos artistas e especialistas que

---

<sup>2</sup> UNIMA – União Internacional da Marionete, hoje, com sede na França, criada em 1929, em Praga, República Tcheca.

<sup>3</sup> A diretoria eleita neste congresso foi composta pelo Presidente - Manoel Kobachuk, do Rio de Janeiro; pelo Vice-Presidente - Álvaro Apocalypse, de Minas Gerais; pela Secretária - Maria Luiza Lacerda, e pelo Tesoureiro - Humberto Braga, ambos do Rio de Janeiro. No Conselho Deliberativo eleito, constavam os nomes de Fernando Augusto Gonçalves Santos, de Pernambuco, como Presidente do Conselho; Maria do Carmo Vivacqua Martins (MADU), de Minas Gerais; Maria Amélia de Carvalho, da Bahia; Ana Maria Amaral, de São Paulo; e Antonio Carlos de Sena, do Rio Grande do Sul.

lá estavam todos os anos<sup>4</sup>. Espetáculos de teatro de bonecos, especialmente escolhidos, faziam parte da programação e eram submetidos aos debates rigorosos que ali eram travados. Neste evento de 1974, estreou *História de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli com o Grupo Ventoforte, inovando na concepção cênica com atores, bonecos e na dramaturgia dedicada às plateias infantis.

Ainda nos anos de 1970, vivíamos uma contradição, pois por conta do golpe e da ditadura militar predominava na sociedade civil uma justificável prevenção com as instituições governamentais. Coincidentemente no mesmo período, é criado, no Serviço Nacional de Teatro do então Ministério da Educação e Cultura, um setor – acredito que o primeiro na esfera federal – dedicado exclusivamente ao fomento de políticas para o teatro de bonecos. Este setor, afinado com a mesma prática dos demais setores, desenvolvia seus trabalhos em sintonia com os anseios da entidade representativa da categoria o que contribuiu, decisivamente, com os resultados alcançados no período.

A quantidade e diversidade de acontecimentos, a partir desta década, constam, em grande parte, da matéria *Aspectos da história recente do teatro de animação no Brasil* (BRAGA, 2007, p. 243-274), e estão bem resumidas no texto de Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame.

A partir da década de 1970, o movimento de teatro de bonecos passa a se desenvolver de modo mais profissional, os grupos se estruturam de forma mais organizada, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB desempenha papel importante criando espaços tanto na mídia quanto junto aos órgãos públicos procurando imprimir uma nova compreensão sobre essa arte. Começa a

---

<sup>4</sup> Alguns dos nomes que participavam destes festivais: Ana Maria Machado, hoje membro da Academia Brasileira de Letras e na época crítica de teatro infantil do *Jornal do Brasil – JB –*; Fanny Abramovich, escritora e especialista em teatro educação; Pepe Domingues, professor e especialista em teatro educação; Clovis Levy, crítico de teatro infantil do jornal *O Globo*; Clovis Garcia, crítico de teatro infantil do jornal *O Estado de São Paulo*; Sylvia Orthof, autora de diversos textos de teatro para crianças; Helena Barcelos, Professora de Arte Educação; Joana Lopes, crítica da *Folha de Londrina – Paraná*; Maria Helena Khüner, dramaturga, ensaísta e autora de diversos textos e livros.

surgir uma postura crítica em relação aos conteúdos pedagógicos e artísticos dos espetáculos, uma maior preocupação e refinamento das encenações e da dramaturgia. No entanto, essa arte ainda era vista como manifestação destinada às crianças. Nessa época predominavam duas ideias estereotipadas sobre o teatro de bonecos: a primeira, como linguagem artística destinada exclusivamente ao público infantil; a outra, como teatro popular-folclórico. A ideia de teatro exclusivo para crianças está relacionada com o boneco, ora como brinquedo, ora como instrumento didático e educativo capaz de propiciar o aprendizado de conteúdos ou estimular a fantasia. Já a concepção popular-folclórica é concebida com base nas referências do Mamulengo, vista como expressão em que predominam o cômico e a crítica social e política. O equívoco está em ver o teatro de bonecos apenas segundo estas duas concepções, deixando de perceber que, além disso, reúne produções que se diferenciam e não se enquadram nessas perspectivas. (AMARAL; BELTRAME, 2013, p. 398).

As mesmas inquietações, acentuadas no caso brasileiro, aconteciam em outros países. A *Revista Mamulengo* N° 3 publica o artigo de Michael Meschke, intitulado *Algumas reflexões impopulares relativas à moral titiriteira na UNIMA* (1973, p. 6-10); em 1976 a edição N° 5 da *Mamulengo* publica as seguintes matérias redigidas pela Secretaria Geral da UNIMA: *Resoluções do Congresso de Moscou* (p. 18 e 19), e *XII Congresso da UNIMA*, realizado em Moscou, (p. 15); as considerações formuladas por Margareta Niculescu e Michael Mescke em: *Teatro de Bonecos e os problemas da sociedade contemporânea*, (p. 16 e 17); e o breve texto de Meher Contractor: *Teatro de Bonecos nos países em desenvolvimento* (p. 17), todos evidenciam que as mudanças nesta arte eram desejadas em muitos outros países, assim como no Brasil.

E quais foram os avanços mais visíveis que ocorrem na produção artística? Foram muitos, mas principalmente, ultrapassando a visão de um teatro de bonecos com um fim em si mesmo, o rompimento de seu isolamento e sua afirmação como um meio de expressão artística. A busca de um profissionalismo, a consciência da possibilidade real de inserção no panorama das artes e as exigências deste panorama

são componentes que fermentam estas transformações.

São inúmeras as justificativas que reforçam a ideia de que os anos de 1970 abriram novos horizontes. Dentre elas, sobressai, o reconhecimento do teatro de bonecos no conjunto das artes cênicas, e sua interação com outras linguagens. A renovação do teatro de bonecos foi tão rica que acabou gerando áreas nebulosas em sua denominação. Teatro de bonecos não comportava mais o enquadramento de tantas variações e acabou se firmando, nas décadas seguintes, como de teatro de animação.

No campo artístico, as mudanças se sucederam por descobertas/experiências/pesquisas que trouxeram à cena o resultado de muita dedicação. Os grupos de teatro de animação firmaram estilos no panorama artístico do país e do exterior. O avanço foi tão substancial que, por sua característica de núcleos de artistas em trabalhos conjuntos e contínuos que consolidam experiências, assumem esta configuração de “grupos” – e não elencos que se juntam para uma produção - conquistando sede própria e espaço para suas pesquisas. Houve um momento em que registramos um número de grupos de teatro de animação maior do que o número de grupos das demais áreas das artes cênicas.

Ilustrando estas afirmações, no âmbito do que deflagra os anos de 1970, pinçamos exemplos de espetáculos que levaram o teatro de animação para outro patamar de reconhecimento. Outros espetáculos não citados tiveram repercussão, mas importa aqui uma amostragem num período relativamente pequeno. Em cinco anos, mais de dez espetáculos preenchem grande espaço na mídia, recebem todos os louvores da crítica especializada no eixo Rio-São Paulo - eixo este que funcionava como caixa de ressonância para todo o país -, arrebatam todos os prêmios, atraem grande público aos espaços onde se apresentam e invertem a imagem estigmatizada deste gênero artístico. Em 1975, *A margarida curiosa visita a floresta negra*, do Grupo Carreta que vem de Curitiba e depois de São Paulo para o Rio de Janeiro; ainda em 1975, estreia *História do Barquinho*, de Sylvia Orthof, do Grupo Casa de Ensaio, do Rio de Janeiro e em 1976 faz uma temporada de

expressivo sucesso; *A Fabulosa Estória de Melão City*, encenado pelos Contadores de Histórias, em 1977, arrastando milhares de pessoas no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro; em 1977, *El Retablo de Maese Pedro*, texto de Cervantes, do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, juntando cantores, orquestra e bonecos de tamanho natural; em 1978, *O Cavaleiro do Destino*, de Tácito Borralho, do Grupo Laborarte, do Maranhão, comprovando a universalidade a que pode se chegar com elementos da cultura popular; em 1979, *Tá na Hora, Tá na Hora*, de Lucia Coelho, do Grupo Navegando, do Rio de Janeiro; ainda neste mesmo ano, o espetáculo *Palomares*, de Ana Maria Amaral, do Grupo Casulo, de São Paulo, a partir de um fato real chama atenção para os riscos das usinas nucleares; em 1979, *Festaça no Reino da Mata Verde*, do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, Pernambuco, imprimindo uma visão erudita do teatro popular de bonecos com todo o sabor do humor e da crítica social do gênero; em 1979, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, e, no início de 1980, *Os três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e do Diabo*, de João Siqueira com encenação de Manoel Kobachuk, do Grupo Carreta, texto este vencedor de um Concurso de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos, permanecendo em temporada regular no teatro Aurimar Rocha, no Leblon, no Rio; e *Mansamente*, dos Contadores de Histórias, no Rio, agora, com bonecos minúsculos, manipulação direta e sem palavras encantando plateias que lotaram sua primeira temporada num teatro de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Estes exemplos mostram uma diversidade dramaturgica que passa pelos clássicos da dramaturgia universal, por autores brasileiros e por adaptações da literatura criando uma poética própria. Até mesmo superando a carência de uma dramaturgia específica, o teatro de animação no Brasil desponta com espetáculos admiráveis a partir de textos que não foram escritos para esta finalidade. É a magia do teatro que desafia qualquer afirmação apriorística. Mostram também estes exemplos, no enfoque da encenação, uma variedade de experimentações cada vez mais abertas às possibilidades de interação com outras linguagens. Grifo esta afirmação abaixo de um dos mais respeitados

artistas do país. A coisa mais emocionante que eu já tive na minha vida foi ver uma orquestra parar para um boneco dar seus passos: era o Dom Quixote. Depoimento de Álvaro Apocalipse sobre sua experiência de juntar bonecos, cantores e músicos no espetáculo *El Retablo de Maese Pedro*, em 1976<sup>5</sup>.

### **Nas décadas seguintes**

Cheguei a afirmar certa vez e quanto mais estudo mais me convenço disso, entendendo assim que, no conjunto das artes cênicas, o teatro de animação e o novo circo foram, a partir das décadas de 1980 e 90, os que mais sinalizaram renovação artística de suas linguagens, num percurso que respeita tradição e contemporaneidade, ou seja, uma base técnica sólida alavancando ousadias de experimentações. São muitos os grupos e os espetáculos que integram uma extensa lista de realizações em todas as regiões. Seleciono mais uma vez, alguns, mostrando a ampliação da variedade de tendências. Em São Paulo, em 1984, o Grupo XPTO alcança notoriedade internacional. No Festival de Friburgo, em 1986, o Grupo Sobrevento desponta como a grande inovação e inicia uma trajetória contínua para dentro e fora do país. O Grupo Pia Fraus, também de São Paulo, atua na integração das linguagens de dança e circo. O Rio Grande do Sul, prosseguindo sua rica história no gênero, revela o Grupo Cem Modos, o Anima Sonho criado em 1984 e a Cia. Lumbra, com suas experiências de teatro de sombra. O Rio de Janeiro que liderou o ranking de encenações passou por um período de visível enfraquecimento de produções de teatro de animação. Até que, desponta o Cia. Pequod, dirigido por Miguel Vellinho, com o que de melhor acontece no país com os espetáculos *Sangue Bom*, em 1999, *Filme Noir*, em 2004 e *Peer Gynt*, em 2006. No Paraná, para onde volta Manoel Kobachuk, primeiro com o trabalho realizado no Teatro do Dr. Botica, num shopping da capital e depois com sua própria companhia continua sua trajetória de muitas décadas; Olga Romero, com o Grupo Merengue, e Euclides de Souza com o Teatro Dadá ao lado de outros grupos

---

<sup>5</sup> [www.giramundo.org/teatro/retablo.htm](http://www.giramundo.org/teatro/retablo.htm)

mantém agenda paranaense sempre repleta de espetáculos e eventos. Em Santa Catarina, as experiências bem sucedidas de vários artistas, dentre eles, Willian Sieverdt com seu trabalho de titiriteiro solista. Em 2004, o espetáculo *Sevé*, de Minas Gerais, de autoria de Wilma Rodrigues e Fernando Limoeiro, apresentado por um grande elenco, recria o cancionário popular nordestino, repleto de religiosidade, tradições, credences e canções que revelam a singularidade do povo do sertão brasileiro. Também em 2004, o espetáculo *Princípio do Espanto* apresentado pelo jovem artista João da Silva Araújo, de São Paulo, desponta como a grande revelação de um ator solista que estabelece uma relação metafísica entre o homem e o boneco. No mesmo ano, o Grupo Giramundo apresenta o belo *Orixás*, a última direção de Álvaro Apocalypse. Este espetáculo é o resultado de uma extraordinária pesquisa sobre a mitologia africana, seus personagens e histórias, em especial, sobre a cultura “Iorubá” como elemento essencial de nossa identidade, no processo de formação da cultura brasileira. Vale a pena lembrar que a peça não faz concessão aos que desejam entender esses mistérios. Coerente com o rico potencial da linguagem de animação deixa fluir o texto e o apresenta com figuras impressionantes que povoam o imaginário de nossa cultura. Entidades que levitam, dançam e se exprimem num gestual próprio e rico enobrecido por uma também exuberante trilha musical.

No conjunto do que se sobressai nas últimas décadas, destaco a montagem do espetáculo *A Tecelã*, em 2011, feliz encenação da Companhia Caixa do Elefante, de Porto Alegre. No meu entender, na prática, este espetáculo, independente de apreciações subjetivas a que estão sujeitas os trabalhos artísticos, sintetiza muitas das conceituações dos avanços do teatro de animação contemporâneo. Justifico isso pela harmonia e equilíbrio entre as vertentes da dramaturgia, da encenação e da interpretação. Nem concordo tanto com a descrição no programa quando diz que mistura ilusionismo, cinema e teatro de animação porque dá a ideia de linguagens em separado. Para mim, são meios bem utilizados a que se chegou, no todo, um bom teatro. Uma tecelã, capaz de converter em realidade tudo o que tece com seus

fos, busca preencher o vazio de seus dias criando, para si, o suposto companheiro ideal. O espetáculo, adaptado do conto de Marina Colassanti trata, de forma poética, da solidão feminina. Com direção, dramaturgia e concepção estética de Paulo Balardim o espetáculo tem no elenco Carolina Garcia, Valquíria Cardoso e Viviana Schames. A construção de bonecos, silhuetas de sombra e cenotécnica constam na ficha técnica como criação da Cia. Caixa de Elefante.

### **Segundo marco: o tema da formação dos artistas e dos estudos**

No Brasil, até pouco tempo, a especificidade do teatro de animação não fazia parte dos conteúdos curriculares das instituições de ensino. Algumas poucas universidades incluíam a matéria nos cursos de bacharelado e de licenciatura, mas, na realidade, víamos uma ausência de espaços formais de estudo e pesquisa. A formação dos artistas e até mesmo a publicação de estudos davam-se por um esforço próprio e pela busca de oportunidade em outros países. Por conta disso foram muitas as realizações de cursos e oficinas informais. Dentre elas, são sempre citadas experiências proveitosas como a realizada nos anos de 1980, a *Oficina Som, Forma e Movimento*, no Teatro Aurimar Rocha, no Rio e a instalação do Centro Latino Americano de Teatro de Animação, criado em 1993 na Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, no Estado do Rio, possibilitando vivência de experiências entre artistas brasileiros e de outras nacionalidades.

O teatro de animação, neste campo, dá um salto e alcança os meios acadêmicos como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral, na Universidade de São Paulo – USP. O programa de Pós-graduação, Mestrado e Doutorado em Teatro, oferece disciplinas regulares e orientações em pesquisas no tema. Outros artistas vindos de diferentes regiões do país vêm a São Paulo complementar seus estudos de Pós-graduação. A formação de especialistas em alto nível provoca desdobramentos nas Universidades de origem dos profissionais.

Como consequência disso sobressai um trabalho contínuo – um paradigma – o que foi empreendido pelo artista e professor

Valmor Beltrame, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Em parceria com a Sociedade Cultura Artística – SCAR, de Jaraguá do Sul, também em Santa Catarina, é realizado um seminário – a cada ano em torno de um tema específico<sup>6</sup> - reunindo especialistas e a edição da *Revista Móin-Móin* que já se constitui numa coleção que chega ao décimo primeiro número. Estas atividades – Seminário e edição da Revista – mudam consideravelmente o patamar do nível de reflexão sobre o tema, no país.

### **Os desafios de hoje**

Pelos momentos aqui apontados temos que o teatro de animação no Brasil se transforma visivelmente a partir de meados dos anos de 1970, e ganha significativo avanço no campo da formação, do estudo, da pesquisa e da sistematização de suas reflexões a partir dos anos de 1990. Estes dois momentos nos levam a outras indagações sobre o presente.

Antes, porém, traço um paralelo com a trajetória do cinema de animação no Brasil que está para o cinema da mesma forma que o teatro de animação está para o teatro. É claro que existem diferenças entre estas linguagens tanto nas especificidades técnicas, de opções de mercado de trabalho e na economia da produção. Mas, alguns pontos ajudam-nos a compreender o nosso tema. Com sua origem no teatro de sombras chinesas, o cinema de animação passou por importantes transformações. Se, inicialmente, tinha como foco o público infantil, atualmente observa-se a crescente adesão por parte de um público heterogêneo, estendendo-se do infantil, ao jovem e ao adulto. Desde a década de 1980, com o convênio entre Brasil e Canadá, que permitiu que alguns profissionais tivessem acesso aos ensinamentos de tutores canadenses, à criação da produtora Anima Mundi em 1993, o mercado vem crescendo e vive um bom momento... (FOSSATI, 2009, p.

---

<sup>6</sup> No ano de 2012, “Formação Profissional e Artística” foi o tema do 9º Seminário de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas, realizado em Jaraguá do Sul. Na oportunidade reuniram-se 12 professores pesquisadores, representantes de Universidades públicas brasileiras, nas quais se ensina teatro de animação nos cursos de Bacharelado, Interpretação e Licenciatura em Teatro.

01). Outro texto sobre o mesmo assunto prossegue e complementa: os mecanismos da lei de captação não contemplam a animação uma vez que fazer um desenho não obedece à mesma lógica do que fazer filme com atores de verdade e porque o tempo para animar um roteiro é muito maior... (COELHO, 2008, p. 26).

Acrescento a estas observações alguns dados relevantes. Em 2013, o Anima Mundi, na sua 23ª edição consecutiva, reuniu, no Brasil, mais de cinquenta países e centena de produções de diversas partes do mundo. O cinema de animação no Brasil hoje está num excelente momento de reconhecimento artístico, de mercado, de intercâmbio e de visibilidade no país e no mundo. E isto se deve muito ao Anima Mundi – Festival Internacional de Animação no Brasil em seus desdobramentos como o espaço do Festival, do Anima Multi, do Anima Forum, do Anima Itinerante e do Anima Escola, dentre outros. Além do crescimento da quantidade e da qualidade da produção propriamente dita, merece atenção especial e, neste ponto, está a razão de trazer este exemplo, o quanto estas iniciativas dedicam-se à iniciação de crianças e jovens não apenas formando novos artistas, mas formando um público cada vez mais crítico e interessado na linguagem. Público crescente - razão maior de quem lida com os meios de expressão - é o elo que alimenta e fortalece o sistema de produção.

É muito difícil avaliar a produção do teatro de animação, em termos gerais, num país grande como o nosso e com diferenças em suas regiões. Esta dificuldade impossibilita qualquer afirmação apressada. Mas pelo que estamos acompanhando e pelos momentos que foram objeto deste texto e, ainda, olhando para o que nós construímos no passado, penso que vivemos no Brasil, um entrave pela ausência de políticas específicas para o setor e, sobretudo pela ausência de meios de difusão mais contundentes, do teatro de animação no país. Não me refiro a uma simples divulgação porque isto acontece na rotina do trabalho dos grupos e do que vem sendo desenvolvido por cada um deles. Eu me refiro a meios mais amplos, numa visão de conjunto, que agrega valores, conquista reconhecimento e permite novos avanços. Um instrumento em nível nacional que cumpra este papel de di-

fusão e visibilidade é o grande desafio que se impõe nos dias de hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos no Brasil. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro 2. Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- APOCALYPSE, Álvaro. Depoimento. [www.giramundo.org/teatro/retablo.htm](http://www.giramundo.org/teatro/retablo.htm)
- BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do teatro de animação. In: *Móin-Móin*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 03, Nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, 2007.
- COELHO, César. História da Animação Brasileira. *Revista de Cinema - Animação Brasileira Ed. 35*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual, 2008.
- CONTRACTOR, Meher. Teatro de Bonecos nos países em desenvolvimento. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.
- FOSSATI, Carolina. Uma trajetória marcada por inovações. *Revista Cinema de Animação*. Fortaleza: Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009.
- MESCHKE, Michael. Algumas Reflexões Impopulares Relativas à Moral Titiriteira na UNIMA. *Revista Mamulengo Nº 3*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1974.
- NICULESCU, Margareta; MESCHKE, Michael. Teatro de Bonecos e os problemas da sociedade contemporânea. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.
- UNIMA, Secretaria Geral. XII Congresso da UNIMA. *Revista Mamulengo Nº 5*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1976.