

## Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

---

Reflexões sobre o Teatro de  
Animação na Universidade  
brasileira

*Thoughts on Animation Theater  
in Brazilian Universities*

Mario Ferreira Piragibe  
Universidade Federal de Uberlândia

Entrevista concedida a:  
**Jailson Araújo Carvalho**  
Universidade de Brasília / Secretaria de Estado de  
Educação do DF  
E-mail: [jailson.carvalho@edu.se.df.gov.br](mailto:jailson.carvalho@edu.se.df.gov.br)

## Resumo

O presente artigo é a transcrição da conversa com o professor e Mario Piragibe, com correções e ampliações feitas pelo entrevistado. O Doutor Mário Ferreira Piragibe<sup>1</sup> foi entrevistado<sup>2</sup> no dia 07 de outubro de 2020, pela plataforma Zoom. A entrevista é parte integrante da minha pesquisa de Doutorado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Durante a conversa, o professor Mário reflete sobre o ensino do Teatro de Animação nas universidades brasileiras. Ele traz em seu relato a trajetória com os nomes dos primeiros pesquisadores universitários que pensaram sobre o assunto no Brasil. Também destaca sobre a importância da experimentação que o Teatro de Animação pode proporcionar ao futuro Bacharel ou Licenciado em Teatro [ou Artes Cênicas]. A entrevista traz considerações acerca das publicações brasileiras sobre Teatro de Animação. Além disso, o professor Mário descreve sua experiência durante a pesquisa de pós-doutorado na Royal Central School of Speech and Drama/Londres, sob supervisão de Cariad Astles. E finaliza com perspectiva de futuro pós-pandemia.

Palavras-chave: Teatro de Animação, Ensino, Universidade.

---

1 Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2011), obtendo o grau de mestre em Teatro (2007) e de bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1999) pela mesma instituição. Ator e professor de teatro, é Professor Efetivo do Curso de Teatro do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Foi professor substituto do curso de Direção teatral da Escola de comunicação da UFRJ. Pesquisador com especialização no estudo de características contemporâneas do teatro de formas animadas. Sua pesquisa aborda interfaces da linguagem do teatro de animação com poéticas contemporâneas da cena teatral brasileira, com ênfase para os processos de criação e formação do ator dedicado ao teatro de animação. A pesquisa lida com a concepção de Teatro de Animação a partir do desdobramento da presença e da expressividade do ator, bem como com as interfaces que esta estabelece com sistemas de visualidade da cena teatral, tais como a cenografia, o figurino, a iluminação, a caracterização cênica e as interfaces entre o teatro e as novas tecnologias. Integra o Grupo de Estudos e Investigações sobre Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC UFU) desde 2011, e o Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas desde 2018. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Royal Central School of Speech and Drama / Londres, sob supervisão de Cariad Astles, PhD, com bolsa CAPES, do Programa de Pós-Doutorado no Exterior sobre processos de formação do artista no Teatro de Animação Contemporâneo. (Texto retirado do Currículo Lattes).

2 Link da entrevista: [https://www.youtube.com/watch?v=cPynyVjng9M&ab\\_channel=JailsonCarvalho](https://www.youtube.com/watch?v=cPynyVjng9M&ab_channel=JailsonCarvalho)

## Abstract

*The present article is the transcription of the conversation held with Professor Mario Piragibe, with corrections and additions made by the interviewed. Doctor Mário Ferreira Piragibe was interviewed on October 07, 2020, through the Zoom platform. This interview is an integral part of my PhD research in Performing Arts at the University of Brasilia. During the conversation, Professor Mario reflects about the teaching of Animation Theater at Brazilian universities. He told in his report the trajectory with the names of the first university researchers that thought about the subject in Brazil. He also emphasized about importance of experimentation that the Animation Theater can provide to the future Bachelor or Degree in Theater (Performing Arts). The interview presents considerations about Brazilian publications on Animation Theater. Furthermore, Professor Mario describes his experience during the post-doctoral research at Royal Central School of Speech and Drama/ London, under the supervision of Cariad Astles. Then, he ends looking ahead post-pandemic.*

*Keywords: Animation Theater, Teaching, University.*

**[JAILSON]** Primeiro ponto, como o senhor enxerga o ensino de Teatro de Formas Animadas na universidade brasileira hoje em dia?

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Como eu enxergo? Essa pergunta é grande. Eu preciso pensar um pouco sobre como abordar essa questão. Eu acho que o ensino do teatro de animação na universidade hoje em dia, em primeiro lugar está em processo de ampliação. Historicamente, verificamos uma situação em que se inicia no início da década de 1990. Há então um acréscimo da presença do teatro de animação dentro dos cursos de teatro, dos cursos de atuação das universidades, sobretudo, das universidades públicas. O marco histórico desse momento talvez seja a publicação do livro *Teatro de Formas Animadas*<sup>3</sup> por parte da Ana Maria Amaral, bem como a sua entrada como orientadora de pós graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Temos assim o que as pessoas chamam de “a primeira geração” de orientandos da Ana Maria, que são: Valmor Beltrame<sup>4</sup>, Felisberto Sabino da Costa<sup>5</sup>, Wagner Cintra<sup>6</sup> e, de maneira um pouco mais tardia, mas que historicamente pode ser considerado como parte dessa primeira geração,

---

3 AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1993 (Texto & Arte; 2).

4 Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1977), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2001). Professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (1988 a 2016). Atuou no Programa de Pós-Graduação – Mestrado e Doutorado em Teatro - do Centro de Artes da UDESC. Ator, bonequeiro, diretor teatral, integrou o Grupo Galha Azul Teatro (1978 a 1986). Pesquisa as diferentes manifestações do teatro de animação com ênfase nos seguintes temas: teatro de bonecos, teatro de formas animadas, teatro de sombras, teatro de máscaras e o trabalho do ator-animador. Criou e editou a *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (2005 a 2018). Membro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA - Union Internationale de la Marionnette. Membro da Academia Catarinense de Letras e Artes - ACLA.

5 Especialização em teatro e dança pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1990), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e Livre Docência pela Universidade de São Paulo (2006). Em 2001, realiza um estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Atualmente é professor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia, atuação com objetos e teatro de animação. Coordenador de O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

6 Possui graduação (direção teatral), mestrado e Doutorado em Artes Cênicas, todos realizados na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (São Paulo – Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas na mesma universidade orientando trabalhos de mestrado e doutorado. Suas pesquisas, mestrado e doutorado, tornaram-se referências no estudo sobre Tadeusz Kantor no Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa na área da praxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico/prático, daquilo que seriam os pressupostos essenciais da linguagem do Teatro Visual, uma disciplina do Teatro de Formas Animadas, que articula em cena, no mesmo nível de igualdade, marionetes, objetos, matérias diversas, além da presença do ator. Possui inúmeros artigos publicados na área do teatro, sobretudo na área do teatro de animação. Como diretor teatral dirigiu mais de 80 espetáculos em 30 anos de carreira. Vice-Diretor do Instituto de Artes da UNESP (2016-2020). É o atual Diretor do Instituto de Artes da Unesp com mandato até agosto de 2024.

o Tácio Freire Borralho, que hoje é professor da Universidade Federal do Maranhão<sup>7</sup>. O Tácio só foi defender o doutorado dele agora mais recentemente<sup>8</sup>. Ele é uma figura importantíssima no teatro de bonecos e para o teatro popular no Brasil. A partir desse marco, dessa explosão inicial, a gente percebe que o teatro de animação como linguagem vai pervadir, vai começar a aparecer dentro da universidade brasileira. É claro que nesse meio tempo você tem aquelas pessoas que, vamos dizer assim, estão “correndo por fora”, mas que compartilham aspectos geracionais. E aí eu acho que o grande nome, de fato, é a Izabela Brochado<sup>9</sup>, com esse, com esse olhar dedicado aos Bonecos Populares do Nordeste do Brasil. Assim se constitui

---

7 Tácio (Freire) Borralho personifica a mais radical e valorativa experiência cênica a exercer-se nas duas últimas décadas no teatro maranhense. com a práxis revolucionária do seu intento ideológico (no sentido de nele inferir-se ou inculcar uma preocupação política a nível de cultura popular), Tácio reelaborou conscientemente os mitos - ou foros arcaicos - do fantasioso universo maranhense. e o mais importante: fazê-lo a nível superior de um popular infenso ainda às descaracterizações de um emergencial modernismo - ou modernoso espúrio - a chegar por vias tortuosas até nós. As raízes por ele exploradas com a capacidade de um verdadeiro escafandrista do nosso litoral geográfico, lhe dão a primazia de ser, entre nós, um intelectual primitivista ou um ingênuo com arraigado instinto cultural”. Nauro Machado - Poeta maranhense. Tácio Borralho nasceu em Primeira Cruz (MA), a 7.8.48. cursou o ginásio no Ateneu Teixeira Mendes em São Luís e teologia em Recife (PE). Lá criou o Grupo Armação, vencedor do 1º Festival Nacional de Teatro de Caruaru, em 1970. Foi o criador do Laborarte, em 1972; presidente da Federação Nacional de Teatro Amador-FENATA; presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador-COFENATA; presidente da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e centro Unima Brasil-CEUB. Fundou a Companhia Oficina de Teatro-COTEATRO e foi idealizador e fundador do Centro de Artes Cênicas do Maranhão-CACEM, hoje órgão da estrutura da Secretaria de Estado da Cultura. Detentor do Prêmio MEC-troféu Mambembe, categoria especial-São Paulo (1978), pela sua atuação em O Cavaleiro do Destino. Como dramaturgo recebeu os prêmios “Artur Azevedo” - Concurso Cidade de São Luís (1990), com Gibi, o menino que não sabia voar e, Plano Sioge (1993), com O Palco do Imaginário Popular Maranhense, em parceria com Josias Sobrinho. Graduado em Filosofia pela UFMA e pós-graduação pela ECA-USP em 2000, obteve o grau de professor mestre em artes, e de doutor pela mesma instituição no ano de 2012, sob orientação de Ana Maria Amaral.

8 Entre os orientandos de Ana Maria Amaral destaca-se também pela relevância da produção e pela dedicação ao Teatro de Formas Animadas, Fábio Medeiros. O entrevistado não o considera, por sua idade e tempo de docência universitária, parte do que chama de “1ª geração”.

9 Professora aposentada da Universidade de Brasília e atualmente pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Possui graduação em Artes Cênicas (1982) e mestrado em História (2001), ambos pela Universidade de Brasília; Doutorado em Drama Studies pelo Trinity College - University of Dublin (2006); e Estágio Sênior na Universidade de Évora (2017), realizado com bolsa da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Coordenou o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Imaterial e Cultural do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Ministério da Cultura (2008-2014). Coordena o Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA, grupo de pesquisa e extensão do Departamento de Artes Cênicas, UnB, criado em 2001 e integra o Grupo de pesquisa Poéticas Cênicas: visuais e performativas, sediado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e com registro no do CNPQ. É membro da Comissão de Pesquisa da Unima - Union Internationale de la Marionnette, entidade que reúne pesquisadores, artistas e professores do campo do teatro de formas animadas de todos os continentes. (2016-). É diretora e atriz-bonequeira, tendo montado vários espetáculos com a linguagem do teatro de formas animadas (bonecos e sombras) e atualmente faz parte da Companhia Trapusteros Teatro (Brasil-Espanha).

essa geração de professores que começam a aparecer no cenário a partir da década de 1990. E isso é um fator. Eu acho que um outro fator muito importante é o desenvolvimento da linguagem junto ao panorama mais amplo do teatro. Essa genealogia é mais complicada de ser traçada. Trata-se de um processo que vem acontecendo com o teatro de bonecos desde, talvez, a virada do século XIX para o século XX. O Nini [Valmor Beltrame] falou muito bem a esse respeito naquela nossa conversa [mesa realizada dentro da semana acadêmica da Universidade de Brasília, dia 22 de setembro de 2020 às 10h] sobre como é que o teatro de bonecos vai sendo acolhido por movimentos de vanguarda dentro das artes. Com esse processo colaboram algumas figuras centrais, como Maurice Maeterlink, Alfredo Jarry... O teatro de bonecos, na Europa, irá num primeiro momento ser acolhido pelas vanguardas artísticas, para em seguida ir adquirindo um status artístico que não desfrutava em momentos anteriores.

O teatro de bonecos no Ocidente era considerado uma espécie de brincadeira popular e de manifestação de rua. E se a gente fala do século XIX, ainda é um pouco delicado se considerar o teatro de bonecos como arte para crianças porque o próprio conceito não está completamente desenvolvido naquele momento. Mas o teatro de bonecos, mais adiante, vai ser bastante identificado como uma manifestação artística exclusivamente pertencente ao universo infantil. Mas esses movimentos de vanguarda combinados, irão conferir certo destaque de arte e de arte moderna para o teatro de bonecos. Por isso, o teatro de bonecos na universidade – bem, isso pode ser cotejado com as falas de outros professores, mas na minha opinião isso é difícil de se contestar do ponto de vista factual – vai entrar de fato dentro do ambiente acadêmico por conta do respaldo que ele recebeu num primeiro momento das Vanguardas Artísticas e da identificação produzida a partir de então com uma cena mais experimental. Experimentações visuais, experimentações e transformação da presença do ator em cena – é claro que aqui me refiro mais a um tipo de teatro de bonecos de raiz europeia, ou Ocidental.

Mas algo bastante curioso acontece, e que não deixa de ser naturalmente previsível, que é: quando se abrem as portas da universidade para esse teatro de boneco, digamos *vanguardista*, o que entra é o boneco, em todas as suas manifestações. E o boneco traz com ele as suas características populares também, entende? Se por um lado o desejo experimental mais contemporâneo é o que vai dar senha para a entrada do boneco nesse tipo de ambiente, quando ele entra, ele entra como aquilo tudo o que ele de fato é, ou seja: contemporâneo, ousado, avançado, tecnológico. Mas, também, jogado, popular, brincado, infantil, transgressor. Até porque se pararmos para olhar esses supostos polos um pouco mais de perto, veremos que esses dois conceitos estão muito entremeados. É muito difícil tirar um de dentro do outro. Ah, isso aqui é Vanguarda, isso aqui é Popular! Não. Em termos linguísticos a vanguarda se serve de uma série de procedimentos que já estão na cultura popular há muito tempo. E a gente acha que está *inventando a roda* com nossos experimen-

tos, quando de fato estamos acionando diversas formas e procedimentos já presentes nas brincadeiras de esquina há muito tempo. Nesse momento eu acho que a gente vive uma situação que requer uma certa atenção. Ok, o boneco entrou nos cursos de teatro nas universidades brasileiras. A pergunta sobre a qual a gente precisa se debruçar agora é: como ele está agora? Qual é o papel que a linguagem do teatro de animação, ou que as manifestações múltiplas do Teatro de Animação, exercem, ocupam, dentro do espaço da universidade? Quais são as interlocuções que a linguagem, a poética, e a estética do Teatro de Animação vão estabelecer dentro dos cursos? Como isso impacta as propostas pedagógicas dos cursos? O que que isso transforma, ou não? E nesse caldo verificamos uma série de sensibilidades que tocam também embates de natureza política, de ocupação de espaços dentro universidade. Infelizmente as frentes que precisam ser discutidas não são apenas de natureza artística e pedagógica. Tem uma série de outras dimensões do comportamento humano que entram em jogo nesse processo.

**[JAILSON]** Fiquei pensando, vou dar o exemplo da UnB. A UnB tem somente uma disciplina obrigatória chamada “Prática Docente em Teatro de Formas Animadas” e duas optativas, “Laboratório de Teatro – Teatro de Formas Animadas” e “Técnicas Experimentais em Artes Cênicas”, esta última cada professor foca no tema relacionado à sua pesquisa. E aí quando a professora Izabela estava aqui ela propunha alguns tópicos especiais que eram sobre isso. Agora a professora Fabiana Lazzari veio. Acho que esse é o primeiro semestre em que ela está aqui<sup>10</sup>. Agora, daqui para frente, nós vamos ver como será a animação por aqui. Eu sei que UDESC oferece três disciplinas. Tecnicamente existem três: máscaras, bonecos, sombras. Na UFU eu pesquisei e encontrei o nome de uma disciplina.

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Na UFU nós temos uma disciplina optativa, um componente curricular sobre “técnicas especiais”, voltadas a atuação – o Teatro de Animação sendo uma dessas “técnicas e linguagens especiais”. Jailson, eu vejo isso tudo com um pouco de cautela. O meu olhar sobre essa situação tenta dar uma aproximação um pouco mais prudente para o modo como o Teatro de Animação ocupa os espaços curriculares nos cursos. Nós, que somos apaixonados pelo Teatro de Animação e percebemos a importância que ele adquire ao participar dos currículos dos cursos universitários, talvez não se dê conta de que, primeiramente: a linguagem é muito recente dentro desse ambiente; também: que com todas as dificuldades e complexidades, a gente tem que compreender que muita gente ainda não se acostumou de ver o boneco circulando por esse ambiente. E não existe nada melhor para acomodar visões e procedimentos do que tempo. Então não adianta a gente querer achar que

---

<sup>10</sup> A professora doutora Fabiana Lazzari de Oliveira assumiu o cargo de professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB após a aposentadoria da professora doutora Izabela Costa Brochado, no ano de 2020.

isso se transforma de um momento para o outro. Às vezes a gente se depara com certas posturas de defesa de uma maior ocupação dos espaços curriculares por parte das linguagens da animação e, claro, essas posturas são justificáveis. Essa situação me faz lembrar de algo que eu estava lendo outro dia sobre as diferenças entre princípios e procedimentos – não consigo me recordar onde. O que é que faz parte dos nossos princípios? O entendimento de que as práticas do teatro de animação são fundamentais para o desenvolvimento do ator, e que é uma linguagem ativa no teatro contemporâneo. Ela nos conecta com tradições que, às vezes, podem ser até tradições próximas ao nosso ambiente cultural ou até mesmo distantes ao nosso ambiente cultural. Mas nos reconecta em uma perspectiva mais ampla, de uma consciência mais ampliada. E quais são os procedimentos? Ou seja: por quais meios e atitudes o Teatro de Animação pode se fazer mais presente nos programas de formação de profissionais de teatro? Sabemos quais são os nossos princípios, mas quais deveriam ser os procedimentos? Aumentar a quantidade de disciplinas? De carga horária específica? Eu não tenho certeza disso.

**[JAILSON]** Esse seria o segundo tópico que eu gostaria de apresentar. Ainda que a gente compreenda a existência dessas disputas e desejos, não seria interessante para a formação do ator ou do futuro professor, ao menos vivenciar durante a graduação, experiências sólidas com o Teatro de Animação?

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Na minha opinião é fundamental. Por exemplo, para o desenvolvimento técnico, de consciência e sensibilidade de um ator. O trabalho com o teatro de animação é sensacional do ponto de vista da maneira como você complexifica a própria concepção e a condução da atenção, do foco, da relação com materiais. Nessa perspectiva um bom exemplo seria o trabalho de atenção sobre o acabamento visual da performance do artista. Agora perceba como essa relação pode ser ampliar. No momento estou pensando, e empregando palavras como ator, porque caio na cilada de atribuir ao longo desta argumentação que a atuação é uma atividade que se desenvolve dentro de um contexto de teatro dramático, seja este mais tradicional ou “contemporâneo”, como se gosta de dizer. E assim criamos essa imagem de um teatro *com T maiúsculo*, em que os artistas entram pelos lados do palco, o público aplaude quando cada intérprete entra em cena, a plateia está de frente pra você, tem uma bilheteria na frente da plateia... Mas ao mesmo tempo sou assaltado por um pensamento que me indaga porque eu estaria subordinando o Teatro de Bonecos, sua prática e pedagogia, a uma atividade que vai servir a esse outro teatro, que lhe seria superior? E quanto ao direito do teatro de bonecos em si, não é? Eu acho que tudo isso são questões que compõem um panorama que não é tão simples. É claro que as práticas dos Teatros de Bonecos colaboram para o desenvolvimento da técnica de atuação do ator dramático. É claro que a linguagem do Teatro de Animação atua também como parte do cabedal de uma nova concepção de formação para o artista da cena. E, perceba que, à me-

dida que a gente vai conversando, aquilo que entendemos como teatro, ou como teatro de bonecos, vai se alargando; as possibilidades do que a gente define ou compreende como tal são ampliadas a ponto de nos perguntarmos: onde estou agora? Onde termina um e começa outro? A que estou me referindo quando falo desta ou daquela expressão artística? E isso é muito interessante.

Por outro lado, o Teatro de Bonecos também oferece uma série de ferramentas ao professor, não apenas ao professor de teatro. Mas então do que que a gente está falando? A gente está falando da subordinação da linguagem do teatro de bonecos a outro tipo de atividade? Sinceramente? Essa disputa importa? Eu já vou antecipar vários *capítulos dessa tese*, porque eu acho que não.

Eu acho que, na verdade, a gente tinha que estar discutindo um pouco mais em termos dos fundamentos constitutivos de um curso expresso em documentos como, por exemplo, o Plano Pedagógico de Curso. Talvez a discussão que precisamos ter não encaminhe uma maior presença da linguagem por meio da carga horária exclusiva, mas busque compreender como o Teatro de Animação pode colaborar melhor com diferentes propostas formativas. Pode haver inúmeros perfis de cursos, pode haver inúmeras propostas de formação em atuação voltadas para diversas atividades diferentes, e que vão abordar o teatro de animação, cada um à sua maneira. Pode haver um curso de formação em atuação ou criação cênica abordando especificamente em teatro de animação; pode haver um curso para formação de professores em que a animação, o boneco, entra como ferramenta adicional mesmo, e não há problema nenhum nisso. Se pensamos na formação de um artista de apresentação, de um artista de performance, para um teatro mais contemporâneo, para uma abordagem mais contemporânea de performatividade, o teatro de bonecos vai colaborar de outra maneira. Eu de fato não sei se o que estou dizendo é uma resposta, Jailson. Creio que é chamar a atenção para a necessidade de se assumir uma certa cautela que eu julgo importante. É muito comum entrarmos nesse tipo de discussão mencionando ou reivindicando a quantidade de horas-aula um curso dedica ao Teatro de Animação, sem buscarmos entender ou mesmo discutir a proposta do curso. Dependendo do que é, ou do que se pretende ser, a proposta do curso, deve-se compreender e ajustar a contribuição a ser dada pelas linguagens do Teatro de Animação.

Será que não estamos também pensando em diversificar as propostas formativas devido às características de um ambiente fluido e diversificado em termos de perspectivas de trabalho para o profissional de Artes Cênicas? Mesmo no ambiente de formação de professores de Artes, não precisamos considerar apenas aquele conjunto de *caixinhas*, que são as demandas uniformizadas para se atuar dentro do ensino público no Brasil. É mais difícil mexer nesse *vespeiro*, e não pretendo me aprofundar nessa questão, mas apontar para o fato de que pode haver outros espaços e maneiras de se atuar. Por que que não podemos atuar fora desse espaço, sabe? Desenvolver formações que são

únicas em si, em seu direito: Teatro de Bonecos voltado para a saúde; Teatro de Bonecos voltado ao bem estar pessoal, Teatro de Bonecos voltado para a psicologia, para a neurociência e para o trabalho com pessoas dentro do espectro autista, entende? Nesse sentido as possibilidades de trabalho a partir do teatro de animação explodem. Elas se ampliam. É claro que eu estou propondo... enfim, não tenho a pretensão de propor nada, porque é tudo muito complicado do ponto de vista normativo, do ponto de vista político, do ponto de vista... Mas eu acho que às vezes podemos tentar entender o que o Teatro de Bonecos está fazendo dentro desses espaços. Uma vez compreendido, e uma vez aceito, a gente desenvolve os meios para que isso se desenvolva em plena potência.

E aí, enfim, chegamos ao que eu tento fazer dentro da UFU. Eu sou um professor de Teatro de Animação que não tem uma disciplina obrigatória fixa. A disciplina que seria *minha* é uma optativa que, às vezes, pode passar bem um ano inteiro sem ser oferecida. Mas eu estou no curso tentando operar em duas frentes. A primeira é a da minha atuação como docente. Os meus colegas, a minha coordenação, a minha administração superior, ela está ciente de que eu sou um professor de Teatro de Animação. Então se me designam para uma disciplina de história do teatro, por exemplo, sabem que eu vou abordar o Teatro de Bonecos. Se me designam para uma disciplina ligada a montagem de espetáculos, sabem que eu vou levar bonecos para dentro desse processo. Vou dar alguns mais alguns exemplos.

No segundo semestre de 2018, eu ministrei uma disciplina chamada “Atuação: narrativas”, que é voltada para o exercício das narratividades dentro do trabalho de atores em contextos mais contemporâneos, sobre a *não identificação* do artista com a personagem dramática. Eu trouxe a ideia do “Romance-em-cena”, trabalhado pelo Aderbal Freire Filho<sup>11</sup>, e usei algum material escrito pela Nara Kaiserman e pelo Luiz Artur Nunes, cuja noção de *ator-rapsodo* dialoga bastante com essa relação entre intérprete e personagem. Junto a isso eu trabalhei também com a turma elementos do Teatro de Objetos, sobretudo o emprego das narrativas e a sobreposição de linhas discursivas que são próprios desse teatro. Justamente para poder trabalhar essa narratividade na relação com os objetos. Outro exemplo: havia uma disciplina, que infelizmente foi retirada na última reforma curricular, e eu sonho em poder reeditá-la dentro do novo contexto curricular. Era um componente chamado PIPE – Projeto Integrado de Prática Educacional –, no qual os estudantes de licenciatura estavam trabalhando com possibilidades de trabalho junto a escolas. E eu tra-

---

11 Estilo de encenação praticado pelo diretor Aderbal Freire-Filho, em que obras literárias são apresentadas sem adaptações do texto para a versão teatral. Esse recurso faz com que o ator alterne as funções de intérprete de personagem e narrador ao longo da apresentação. Freire-Filho atribui o termo às montagens de: A mulher carioca aos 22 anos (1990), de João de Minas, O que diz Molero (2003), de Dinis Machado, e O púcaro búlgaro (2006), de Campos de Carvalho.

balhava com teatro de sombras, a disciplina toda voltada para o teatro de sombras. E eu tomava o cuidado para que aquela disciplina de fosse um experimento que pudesse dar aos estudantes ferramentas e possibilidades para que eles pudessem levar ao menos algumas ideias para a dinâmica deles em sala de aula. Quando eu fui designado para conduzir a Prática de Montagem da turma de formandos nós montamos “O mensageiro do rei”, do Rabindranath Tagore, um autor indiano famoso, inteiramente com formas animadas.

Eu também coordeno um grupo de estudos, vinculado a um Grupo de Pesquisa registrado na base do CNPq onde nos dedicamos ao Teatro de Animação. Em cada período a gente conduz o trabalho como julga melhor. Às vezes criando cenas, buscando material de leitura sobre o assunto, fazemos traduções, organizamos um festival... Isso sem contar as orientações de TCC e pós-graduação, e a procura tem aumentado ano após ano. Então, Jailson, creio que posso dizer que, com todos os meus defeitos – e eu tenho muitos! –, mesmo não tendo uma disciplina obrigatória aqui na Federal de Uberlândia, o Teatro de Animação está presente no curso. Acho que é uma ótima maneira de se pensar.

**[JAILSON]** Nós estamos falando, a princípio da graduação. Como o senhor percebe isso na pós-graduação: mestrado e doutorado? O que as pessoas estão pesquisando ou escrevendo nas publicações, sobretudo, as brasileiras?

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Olha, publicações brasileiras sobre o teatro de bonecos, algumas delas, estão entre as melhores do mundo. A Móin-Móin é uma referência internacional.

**[JAILSON]** Ela é reconhecida pela UNIMA<sup>12</sup>, se não me engano.

**[MÁRIO PIRAGIBE]** É muito reconhecida pela UNIMA. Eu estive em 2017 fazendo um estágio de estudos no Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières. Você entra na salinha da biblioteca e tem uma bancada com as principais publicações. A Móin-Móin está ali, bem na frente, e à vista. Agora a gente tem, graças de Deus, a retomada da Revista Mamulengo<sup>13</sup>, depois de um hiato, eu não vou nem dizer quanto tempo para não errar porque senão eu vou perder as contas. A Mamulengo é uma revista importantíssima. E é importante dentro do panorama brasileiro do teatro de bonecos, pois foi um dos marcos da consolidação da ABTB. A Móin-Móin traz uma coisa muito interessante porque ela traz a voz da academia. Isso é uma coisa que a gente precisa compreender. A Móin-Móin surge como estímulo e desdobramento dessa produção emergente que vinha aparecendo dentro dos círculos acadêmicos sobre o

---

12 Union Internationale de la Marionnette.

13 A Revista Mamulengo foi editada pela ABTB primeiramente entre os anos de 1973 e 1989, lançando 14 números. Em 2020 a Associação retomou a edição da revista lançando três números no mesmo ano. Os lançamentos dos números 15, 16 e 17 retomam a revista após um hiato de trinta anos.

Teatro de Animação, e para que esses pesquisadores se encontrassem dentro de um espaço editorial. Esse espaço foi por um tempo demarcado pela junção da Revista com o Seminário de Estudos em Teatro de Formas Animadas, que acontecia junto com o Festival de Teatro de Formas Animadas, promovidos pela SCAR e pela UDESC na cidade de Jaraguá do Sul, Santa Catarina. O Festival não acontece mais, infelizmente<sup>14</sup>. Mas eu diria, mesmo lamentando o seu fim, que o Festival e o Seminário de Jaraguá cumpriram seus ciclos, e agora outras coisas estão aparecendo. Hoje em dia você já consegue encontrar espaços para compartilhamentos de pesquisas em muitos outros eventos, como o 2º Seminário de Teatro de Animação de Joinville, que ocorreu junto com o Festival Animaneco<sup>15</sup>, e muitos outros eventos similares estão acontecendo, em parte acompanhando o impulso de produção e compartilhamento que a Pandemia<sup>16</sup> alavancou.

Hoje já há uma série de festivais em que verificamos um convívio interessante e saudável entre as companhias artísticas e o pessoal dedicado mais a ensino e pesquisa, advindos do ambiente acadêmico. Isso nem sempre foi assim.

Eu me lembro quando, em 2005, fui chamado para fazer uma fala sobre o Teatro de Animação em São Paulo, para o Festival SESI Bonecos. A mesa era eu, Luiz Fernando Ramos e a Ana Maria Amaral. Naquele momento eu estava no primeiro período do mestrado, um pouco nervoso porque estava na mesa ao lado de grandes referências, autores com muito respaldo acadêmico. Eu percebi que havia, até mesmo na plateia, uma certa animosidade de alguns artistas para com os acadêmicos. Durante um tempo eu percebi um pouco essa separação e eu acho que Jaraguá quebrou de maneira muito interessante esse gelo. Hoje a integração entre os professores e os artistas é maior. Conseguimos conversar melhor e entender que estamos todos do mesmo lado.

**[JAILSON]** Seu pós-doutorado foi na Inglaterra, com a professora Cariad Astles, que foi sua supervisora. Queria que o senhor falasse um pouco dessa experiência. Nós estávamos falando do Brasil e seu pós-doutorado foi na Europa, na Inglaterra. Como que o senhor percebe diferenças ou não do que é feito aqui e do que é feito lá, do que é pensado aqui ou do que é pensado lá?

**[MÁRIO PIRAGIBE]** É tanta coisa para falar que eu não vou saber responder. Eu vou tentar pegar alguns pontos, e tentar organizá-los de alguma maneira. Você chega num lugar como Londres e que, se eu não me engano, o West End de Londres movimenta mais produção teatral *mainstream* do que a famosa Broadway, em Nova York. Temos a tendência de acreditar que a Broadway é o principal polo de concentração desse tipo de teatro, mas creio que o West End londrino con-

---

<sup>14</sup> O Festival e o Seminário aconteceram entre os anos de 2001 e 2014.

<sup>15</sup> <https://www.essae.com.br/animaneco>

<sup>16</sup> O entrevistado se refere à Pandemia da infecção respiratória Covid-19, causada pelo vírus SARS-Cov-2, deflagrada em 2020.

centra mais dessas produções<sup>17</sup>. Londres é uma cidade onde se verifica um mercado imenso para trabalho com teatro. Esse mercado é ao mesmo tempo muito feroz e muito diversificado. Se por um lado a inserção nas camadas financeiramente mais vantajosas desse mercado é muito disputada, por outro lado existem inúmeras outras formas e possibilidades de apresentação. Se por um lado encontramos espetáculos musicais grandiosos, de grande apelo popular como “O Rei Leão”, “O fantasma da ópera”, “The Book of Mormon”, “Harry Potter and the cursed child”, que podem cobrar mais de duzentas libras por alguns assentos, há também uma profusão de espetáculos em oferta em diversos estilos, para diversos perfis de público, com valores de entradas bem diferentes. O *underground*. *Underground* não é um termo simples. Pode ser aplicado para o que acontece num pequeno teatro de bairro, em igrejas, mas também na banquisa sul do rio Tâmisa, o chamado *South Bank*, onde se encontram alguns espaços experimentais, mais *descolados*, e que adquirem certo status positivo, que angariam um público bem interessante a partir da pecha de *malditos*, ou *subterrâneos*. Quando eu estive lá havia muitos comentários sobre um espetáculo chamado *Alice’s Adventures Underground* (A aventura subterrânea de Alice), que era um espetáculo itinerante por estações desativadas do metrô Londrino (o termo britânico para o metrô é *undergroud*, e o título da peça fazia esse jogo de palavras). O espetáculo empregava recursos de alta tecnologia, e se situava nesse espaço intrigante entre um tipo de teatro *maldito*, mas que atendia a um determinado público e praticava valores de ingressos muito pouco modestos.

Bem, a Inglaterra é uma ilha, mas faz parte de um continente: a Europa. Lá existe uma quantidade muito grande de festivais e mostras, e que, devido às características geográficas bastante diferentes das brasileiras, os artistas e a companhias conseguem circular por diversos países. Ou seja, um mercado muito pujante. Há espaço para artistas como os *professors*, do Punch and Judy inglês (que é o termo usado para o artista desse teatro de bonecos), que circulam por escolas e tem seu encontro anual (chamada May Fayre) na St. Paul’s Church, uma igreja que fica em frente ao Covent Garden, para a artistas populares que apresentam cenas do tipo circo de pulgas e, ao mesmo tempo, espaço para artistas de teatro de animação trabalhando em proporções bem maiores, levando a técnica e a estética do teatro de bonecos para um outro patamar. O “Rei Leão” talvez seja um grande um grande marco disso tudo. O War Horse, que é outro tremendo marco. Bem, hoje está tudo fechado, mas se você chegasse em Londres em 2017, 2018, você veria, desde o National Theater, ao sul do rio, até a região do West End, inúmeros espetáculos usando bonecos e linguagens de animação com técnicas bastante avançadas e efeitos grandiosos. Eu assisti a uma versão do Pinóquio com bonecos gigantes com uma qualidade muito interessante de

---

17 De fato, o West End londrino, com 40 teatros, possui uma sala de espetáculos a menos que a Broadway: 41. As duas regiões apresentam números muito próximos em termos de público atendente e renda obtida por venda de ingressos, com ligeira vantagem para a Broadway.

movimentação da cabeças. Eram três manipuladores para cada boneco. Quem já trabalhou com o *bonecão* sabe que, devido ao peso daquelas estruturas, a inércia produzida dificulta bastante a realização de movimentos mais precisos; em geral se verifica um tempo mais dilatado para mudanças de direção ou para esperar o fim dos movimentos. E os atores manipuladores trabalhavam com bonecos de quatro metros de altura com precisão de foco. Estamos falando de um ambiente de produção muito raro, com grande oferta de espetáculos usando processos muito desenvolvidos em termos de animação.

A professora Cariad Astles está exatamente nesse espaço, mas também, devido a sua importância dentro da comunidade bonequeira mundial, tem a oportunidade de visitar diversos países e construir uma perspectiva muito ampla. Isso faz dela uma grande referência em termos dos modos de ensinar e aprender a atuação para o Teatro de Animação no momento presente.

Aqui no Brasil a gente não tem acesso a toda essa variedade de experiências. Mas também não é verdade que estamos em atraso em relação a muito do que se faz no mundo inteiro. Em nosso país existem companhias que são referências mundiais. Eu entendo que talvez a principal diferença entre o Brasil e países com um panorama de Teatro de Animação mais potente esteja na concepção da formação. A gente encontra em certa quantidade espaços e programas de formação, cursos superiores, e mesmo escolas voltadas para a formação em Teatro de Animação, enquanto eu não tenho notícia de um programa estável de formação em Teatro de Animação no Brasil. Nesse aspecto, eu acredito que esses países estão alguns passos à nossa frente. Eu frequentei uma escola em Londres chamada “Royal Central School of Speech and Drama”, onde a Cariad trabalha como líder do curso de formação em teatro de bonecos, atendendo a graduação e pós-graduação. Na entrada da escola, um edifício muito bacana, típico da região de Londres em que se situa, é possível ver indicações de alunos e artistas colaboradores que por lá passaram. Nomes como Carrie Fisher, Vanessa Redgrave, Cicely Berry, Gael García Bernal... Trata-se de um lugar de formação para artistas e profissionais da cena que atuam em grandes produções em teatro, cinema, TV, novas plataformas. Uma escola voltada para atender e intervir sobre o *mainstream* das artes da cena, que tinha alunos trabalhando, por exemplo, em diversas atividades, desde o elenco até as equipes de figurino, cenografia, engenharia de som, em produções como *Game of Thrones*.

O curso de formação de cenógrafos tem uma oficina com um pé direito bastante alto e uma passagem de porta diretamente para o fundo do palco do principal auditório de apresentações da escola. A turma de cenografia elabora e executa os projetos cenográficos de modo a poder instalar o material diretamente sobre a cena. Em contrapartida, aqui na UFU eu aluguei uma casa para o meu filho morar – ele tem 22 anos, ele é jovem! –, e montei ali uma oficina para construção de Teatro de Bonecos, e atividades com o Grupo de Estudos, com os meus recursos. Quem compra as ferramentas sou eu, a partir das possibilidades que eu tenho, isso depois de quase dez anos de docência. Então

isso é diferente. Mas isso não é – ao menos somente – uma queixa; é uma reflexão sobre quais recursos são possíveis e adequados para as demandas dos ambientes onde produzimos e ensinamos.

O *avanço* ao qual me referia desses países em relação a nós se dá em termos de filosofias de formação. Verifica-se uma discussão em processo sobre como ensinar Teatro de Animação que ainda não nos alcançou. Eu observo, por exemplo, existência de uma discussão muito interessante acontecendo hoje na Europa tendo como pólos duas linhas principais de formação para o Teatro de Animação em ambientes institucionais. Essas duas linhas não têm nome, nem sei se já houve alguma sistematização dessa discussão, ou se há algo além da superficialidade da minha observação sobre essa questão. Então, entendendo essa questão como uma observação preliminar, sem muito rigor de análise, vou preliminarmente nomear essas duas linhas: a primeira, de *linha francesa*, porque ela tem como ponto de referência o tipo de formação oferecido pela ESNAM – École Supérieure des Arts de la Marionnette. A outra linha eu também vou chamar, sem muito rigor, de *linha soviética*, porque acompanha um padrão verificado em escolas na Rússia, região da antiga Tchecoslováquia, Hungria, e em geral a região do Leste Europeu, sobretudo pelas formas de teatro de bonecos mais populares naquela região. Outro caráter dessa segunda linha se apoia nos modos de produção de parte do teatro de bonecos dessa região, a partir do início do século XX, adotado pelas companhias nacionais e regionais de teatro de bonecos, como veículo de valores políticos e propaganda governamental, que as nações em alinhamento com o Regime Soviético adotam. Essa linha entende a escola de modo geral como um grande curso técnico que visa formar profissionais especializados para desempenhar funções dentro das companhias estabelecidas. Isso num determinado momento é bastante interessante, porque avança a técnica de uma maneira imprecendente. Você tem o figurinista de bonecos, o construtor de bonecos, ou manipulador, o iluminador, o construtor de palco, com grande especialização e acúmulo de referências e recursos. Por outro lado o espaço para experimentação é restrito, esse movimento não se relaciona tão bem com alguns formatos tradicionais, e podemos imaginar as dificuldades que uma arte transgressora como o Teatro de Bonecos pode enfrentar quando a principal corrente de formação é direcionada a estruturar um veículo de exaltação do regime político dominante. Hoje em dia os espaços remanescentes dessa escola estão passando por processos intensos de reformulação.

A *linha francesa* é adotada, em partes ao menos, pela RCSSD e inspira muitas outras iniciativas, inclusive no Leste Europeu. Ela se baseia em parte no reconhecimento da amplitude de formas e possibilidades poéticas do Teatro de Animação e tenta trabalhar a partir do impasse que se produz com isso. Por exemplo, a formação na ESNAM, em Charleville-Mézières é de três anos, com turmas de aproximadamente doze alunos e abertura de ingressos para novos estudantes apenas ao cabo do processo de formação da turma anterior. No

primeiro ano, o estudante tem algumas aulas sobre questões básicas com professores que são da própria escola. Então você tem aulas de história, de rudimentos de confecção, de métodos de manipulação, dramaturgia, e assuntos relativos. No segundo ano a turma é submetida a uma série de oficinas com artistas reconhecidos que são convidados a ficarem ali, morando, e trabalham por duas semanas, um mês, de acordo com o que eles tiverem preparado. Eu cumpri um estágio de um mês no Instituto Internacional da Marionete durante o meu pós-doutorado, e quem estava trabalhando com os alunos na escola era o Neville Tranter, do Stuffed Puppets, que é um virtuoso manipulador, um artista estupendo. Passa pela escola gente como a Natasha Belova, o Fabrizio Montecchi, o Duda Paiva, o Stephen Mottram, dentre outros. Vão esses artistas reconhecidos. Artistas. No terceiro ano cada um dos doze alunos desenvolve um projeto pessoal com supervisão de um dos professores ou artistas-tutores. Essa proposta põe em discussão a questão da variedade de habilidades combinadas e possíveis para o trabalho com o Teatro de Animação, e isso vem sendo posto em questão por alguns outros espaços. No Reino Unido, além RCSSD, eu conheci também o curso da Universidade de Exeter e levantei informações sobre propostas interessantes, como a Curious School of Puppetry, que se propõe a ser uma escola itinerante de Teatro de Bonecos.

Aqui no Brasil essas questões não estão tão avançadas. A minha opinião pode estar longe de ser unânime, mas vejo grandes dificuldades para implementação de propostas mais variadas devido a um esforço de normalização dos currículos no Brasil, sobretudo em instituições públicas, em que esse desejo de uniformização filosófica e metodológica do ensino é mais ativo.

E os aspectos de formação profissional em Teatro de Animação no Brasil ainda está muito sediada nas universidades públicas, mesmo com todas as questões sobre as quais falamos. Assim é muito complicado implementar filosofias variadas de formação para o Teatro de Animação dentro da Universidade, pois temos que lidar com estruturas que já vem muito engessadas. Tem um pouco da famosa imagem do “sapo na panela”. Imaginamos que não existe nada além dessa estrutura e tentamos acomodar nossas necessidades a ela, e não, para evocar a metáfora, saltar para fora da “panela”, que em alguns casos pode ser até mesmo a Universidade Pública brasileira

**[JAILSON]** Só para finalizar, professor. Se o senhor pudesse pensar num futuro próximo ou distante desse processo artístico, sobretudo na universidade, o que o senhor pensaria?

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Olha, eu acho que não dá para pensar em futuro sem considerar os efeitos da Pandemia, sabe? Eu, volta e meia, converso com pessoas que dizem pra mim: “essa pandemia vai acabar, vai voltar tudo a ser como era antes e a gente vai ter só uma lembrança desse momento”. E eu não sei. Eu não sei. Pode ser que amanhã surja uma vacina maravilhosa, sabor morango, todo mundo toma a vacina, ficamos todos fortes, bonitos e saudáveis, quatro

centímetros mais altos, e vamos todos para a rua para nos abraçarmos. Mas pode ser que não aconteça exatamente dessa maneira. Existe uma maneira de dar muito certo e milhares de maneiras de dar muito errado. Uma coisa que eu falo muito sobre o debate envolvendo ambiente pandêmico é que a gente no Brasil – não só no Brasil, é engraçado perceber isso. Foram criados grupos. Então os grupos que ocupam os extremos de cada perspectiva político-ideológica desenvolveram seus pensamentos próprios sobre o que é a pandemia e como as pessoas devem se comportar dentro dessa percepção coletiva. E, claro, qualquer pessoa do outro lado, ou que manifeste uma percepção ou atitude destoante do pacote de leituras e atitudes do seu grupo perde automaticamente qualquer vínculo com a humanidade. Este é um daqueles comportamentos “radicalmente democráticos”, pois está presente ao longo de todo o espectro político, sem exceção. Eu tenho estado muito confuso com tudo, duvidando sistematicamente das minhas percepções sobre essa situação que atravessamos. No momento tendo a pensar que todo aquele que manifesta algum tipo de certeza está catastroficamente errado, sabe? Seria mais honesto simplesmente assumirmos a nossa ignorância diante do que vai acontecer. E, o que dificulta ainda mais nossa situação, acredito que o que vai acontecer no futuro vai ser pesadamente determinado pelas decisões que nós tomarmos nesse momento.

De qualquer maneira, eu acredito que os modos como os artistas desenvolvem as suas criações, bem como as suas táticas para estabelecerem contato com o público deveriam estar no centro da atenção dos núcleos de formação. E se a não abrirmos um olhar sensível, curioso e humilde para as transformações nos modos de criar e apresentar que estamos presenciando no momento, corremos o risco de transformar a escola de teatro, a escola de arte, de maneira geral, em algo absolutamente inútil. Em algo que não se comunica com as pessoas, mas tenta manter um ideal de arte que talvez não esteja mais dentro das nossas possibilidades. A gente tem que olhar para as pessoas. E nesse contexto, até mesmo como meio para entrarmos em contato uns com os outros estão essas novas tecnologias. E para onde essas tecnologias vão? Para onde estão nos levando? Talvez, essas novas tecnologias evoluam e se simplifiquem; até mesmo tendam a ficar mais acessíveis e baratas num momento mais adiante. Porque a própria pressão social criada para produzir essa conexão em massa não vai permitir que esses veículos sejam muito exclusivos por muito mais tempo. Mas nada disso ocorre senão na razão do tempo

O que me parece é que precisamos no momento olhar para as maneiras como as artes, o teatro, o Teatro de Bonecos está sendo criado e apresentado no atual contexto. O que funciona, o que não. E se nós como formadores, como pensadores da arte, não trabalharmos por isso, em nome do que trabalharemos, então? Bem, é como eu penso.

**[JAILSON]** Professor, muito obrigado pelo seu tempo para conversar comigo.

**[MÁRIO PIRAGIBE]** Eu às vezes me deixo levar. Me empolgo muito falando. Posso ter dito coisas guiadas pelo esforço de pensar, mas ainda pouco maduras como ideias. Mas acredito muito que esses momentos existem para serem compartilhados de modo a levarmos as ideias para frente por meio das discordâncias, das ressalvas. A gente está precisando discordar mais para fazer o pensamento seguir.

É assim que construímos juntos, em parceria.