

## O efeito do estranhamento brechtiano no teatro de animação

Eliane Ribeiro  
Atriz

Resumo: A presente pesquisa investiga o teatro de animação sob uma óptica brechtiana a partir da teoria do efeito do estranhamento. A pesquisa teórica resultou na prática de uma montagem, na qual utilizou um boneco por meio da técnica de manipulação direta. A montagem foi criada a partir do “modelo de ação” – Cruzada de Crianças, uma abordagem do poema narrativo de Brecht por meio do teatro de animação. O boneco que personifica o personagem do pequeno líder do grupo de crianças provoca a identificação do espectador. Por outro lado a narrativa épica do poema brechtiano distancia, quebrando o psicologismo na relação palco/plateia. Faço o relato da minha experiência como atriz animadora no processo de montagem de Cruzada de Crianças. As questões que aqui levanto são aquelas que se fizeram presentes ao longo do trabalho prático.

Palavras-chave: teatro de animação, estranhamento, poemas de Bertolt Brecht

### Introdução

Um fator que me motivou para a realização da presente pesquisa foi a participação nas montagens, “*Peixes Grandes, Comem Peixes Pequenos*” e “*Chamas na Penugem*” ambas dirigidas por Ingrid Dormien Koudela, realizadas com o 5º período do curso de teatro – Arte Educação, da Universidade de Sorocaba (UNISO), nos primeiros semestres de 2007 e de 2008. Numa pesquisa do mais alto valor, Ingrid Dormien Koudela, realiza estudos sobre a obra brechtiana como prática pedagógica. A partir do “modelo de ação” (conceito teorizado por Brecht), reflete sobre o funcionamento e a qualidade de recepção do universo pictórico de Peter Brueghel, o Velho.

A presença do teatro de animação nestas duas montagens foi a mola propulsora para que eu refletisse com maior ênfase a linguagem brechtiana por meio do teatro de animação. Levanto assim duas questões: a contribuição da estética brechtiana para a prática da linguagem de animação e qual pode ser a contribuição da animação para o estranhamento brechtiano?

### Elementos do Teatro Épico

Enquanto acontecimento teatral, o boneco não se define dentro de uma linguagem realista. Mesmo buscando a ilusão, subjaz nele a condição de uma matéria que representa a síntese do homem. Há uma atração do público para com os bonecos que difere daquilo que o prende ao teatro de atores. Como afirma Anne Ubersfeld em *Para Ler o Teatro*, o prazer significativo do espectador é a consciência de que ele está diante de um

acontecimento teatral. Embora ocorra a ilusão, a identificação, a consciência da ação teatral é permanente, constituindo a denegação – ilusão que é um dos prazeres sentidos pelo espectador diante da representação. O mesmo ocorre com o teatro de animação! Por mais verossímil que a cena seja, pelo fato de se tratar de bonecos, a teatralização se torna mais consciente. Tal circunstância permite o grande fascínio dessa arte.

No teatro de animação a matéria está atrelada à dependência do ser humano que valida sua existência, Em seu estado imóvel, a matéria é a morte. Ao ganhar movimento, por meio da mão humana, manifesta sua própria energia. Assim, a matéria torna-se Vida. Como afirma Ana Maria Amaral:

Os seres vivos quando “aparentemente imóveis”, continuam vivos porque os seus elementos físicos não estão realmente imóveis, o fluxo de energia é contínuo, internamente não cessa (AMARAL, 2005:17).

Nesse prisma, vida e morte ressaltam um fator importante do teatro de animação, ou seja, a sua essência e sua magia.

A relação binária – vida/morte agregada ao objeto instaura um dos elementos estéticos encontrados no Teatro Épico, o estranhamento. Para Liliana Oliván:

Este estranhamento produzido pela alternância entre o momento em que se movimenta (tem vida), e o momento em que pára (e sua fixidez lembra a morte) provoca o distanciamento (OLIVAN,1997:47).

O objeto, com a interferência humana recebe a energia que comanda seu ritmo de existência. Na quebra dessa ação há de imediato, um espanto diante daquilo que foi possível vislumbrar, mas que não passou de uma força imaginária.

Para Felisberto Sabino essa ação define-se como – A Ruptura da Ilusão. Ela pode estar presente na dramaturgia ou no ato da animação.

O ator-animador pode ser compreendido como a figura de um narrador. É fato observar que na arte da animação ocorre um deslocamento entre o ator e sua personagem. A criação não se constrói no mesmo corpo físico, como acontece no teatro de atores. Como diz Felisberto Sabino:

Em outros termos, dir-se-ia que a relação eu - outro não se dá no mesmo suporte físico: o corpo do ator. Entre o corpo deste último e o personagem ocorre um espaçamento e o ator converte-se em um contador de histórias. Ele é um narrador ou demonstrador, e o objeto, seu narrado (SABINO, 2000:36).

O ator brechtiano mostra o que deve ser mostrado, desmistificando qualquer relação psicológica na atuação. O ator-animador também tem essa característica, sobretudo quando mantém sua consciência presente na relação com o objeto animado. Esse

distanciamento como observador que ocorre com o ator-animador advoga o mesmo estatuto cênico que o estranhamento brechtiano. O ator passa a ser espectador de seus próprios atos.

Em um estudo minucioso sobre o trabalho de Brecht, Beltrame aponta que o encenador teatral utilizou-se do teatro de animação para fazer valer a estética épica em suas montagens. A propósito apresenta dados que comprovam que Brecht utilizou-se da linguagem do teatro de animação em seu trabalho. Nesse sentido, ele diz:

A máscara é um instrumento a serviço do trabalho do ator para auxiliar na compreensão da fábula (...). A máscara foge de qualquer princípio psicológico, pernóstico, a atuação com a máscara evidencia sobremaneira a atitude da personagem, sua condição social (VALMOR, 2009).

Recorrente também no Teatro de Animação é o uso da imagem, exaurindo um grande potencial de movimentos elaborados, de gestos, rendendo-se a uma forte plasticidade seja com bonecos, com objetos ou com a matéria a ser animada. Esses códigos estéticos despertam as mais variadas percepções e experiências sensoriais, incluindo deliberadamente os traços estilísticos épicos. Ressalto o que Brecht diz no ensaio do “Pequeno Organon”

A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento, e a invenção pantomímica é um preciosos auxiliar da fábula (BRECHT, 2005:164).

Brecht esclarece sua intenção quanto ao estranhamento e nota-se que não é uma arte menos artística.

## **O poema**

A realização dessa montagem contou com a parceria incontestável do professor Jaime Pinheiro que coordenou a produção artística e a direção.

Após a leitura de muitos textos do autor, foi no seu livro – “Poemas 1913-1956” que encontramos um ponto de partida para a encenação. Cumpre notar que o poema confere a possibilidade da síntese e da fragmentação.

O poema escolhido foi – “*Cruzada de Crianças*”. Os versos elucidam a trajetória de crianças se que perderam de seus pais durante a II Guerra Mundial. O poema narra as amarguras vividas por essas crianças que vagam a procura de um abrigo. Um cachorro levado para servir de alimento tornou-se um amigo companheiro. No total, são cinquenta e cinco crianças citadas no poema.

Um dos recursos utilizados para a narração do poema foi a gravação da voz de uma criança. Selecionamos os fatos que queríamos mostrar, ou seja, o poema foi fragmentado, dissecamos e elegemos aquilo que nos interessava.

Nesse sentido Desgranges diz:

A história é composta por pedaços descontínuos, em que cada fragmento é um agora, um múnada, uma parte que contém o todo, como uma constelação formada por diversos sóis, diversos centros. Cada parte tem luz própria e traz em si a ideia do todo (DESGRANGES, 2003, 109).

O espetáculo coaduna-se com a narração e com as imagens construídas pela animação do boneco juntamente com imagens fotográficas. Existe o diálogo dito em *off* por meio da narração e existe a dramaturgia construída silenciosamente pela pantomima realizada pelo boneco e as demais imagens que são animadas. Essas duas formas de diálogos interferem uma na outra diante da encenação, quebrando a linearidade da história contada. Diante disso, cabe aqui ressaltar, a discussão de Lehmann sobre texto na cena teatral:

também aparecem sob uma nova luz as teses de Brecht sobre a “literalização” do teatro, desenvolvidas já nos anos 1920: embora com outras intenções, elas igualmente visam a presença do texto escrito como interrupção das imagens cênicas autossuficientes (LEHMANN, 248).

A encenação concretiza-se pela pantomima realizada com o boneco e que é, a todo o momento, interrompido pela narração do poema.

O menino, representado pelo boneco, foi eleito o líder das crianças e toma a frente da cruzada. A figura do pequeno líder foi centralizada para as marcações das cenas. Esse menino guia as demais crianças e por isso, encontra-se diante da responsabilidade de compreender as implicações da guerra. Os movimentos e gestos estão sob o prisma estético e expressam uma condição, um significado social. Em consonância a isso, o estranhamento alia-se na discrepância entre o cenário de guerra e as crianças.

Outra personagem de suma importância para a encenação é o cachorro. Ele é quem dá o desfecho para a história e por sua vez, contribuirá na relação com o pequeno líder.

O processo de montagem iniciou com a apropriação dos gestos, tendo em vista, a condição de líder e do comportamento do menino diante da cruzada. Cada movimento realizado pelo boneco tem seu início, meio e fim, formando por sua vez, quadros de cenas.

Há animação de imagens que representam quadro - vivo: a primeira imagem é uma cidade em ruínas, a segunda são fotografias de uma família e a última, um cortejo de crianças.

Tal abertura implica numa apresentação dos fatos e reafirma a narração que está vinculada com as imagens apresentadas. Essa estrutura de quadros configura-se como “tableau vivant”<sup>3</sup> (quadro vivo). O cenário do espetáculo foi composto com imagens tridimensionais. Patrice Pavi pontua: “*Supõe-se, como em Greuze, que a imobilidade contenha em germe o movimento e a expressão da interioridade*” (PAVI, 199, 315). No trabalho de animação ocorreu uma atenção especial, o boneco fugiu de qualquer princípio de manipulação mais acentuada/estilizada. A animação com o boneco partiu de um movimento minucioso para causar uma identificação e conseqüentemente um estranhamento. Nesse sentido, Ingrid diz: “*Imitar tem para Brecht o sentido da representação, obtida através do “estranhamento” de gestos e atitudes*” (KOUDELA, 1991, XXIV).

O texto, “*Sangue na Sapatilha ou Enigma da Liberdade*”<sup>1</sup>, escrito por Heiner Muller é dedicado a Pina Bausch traz a tona o poema de Brecht, comparando o terror vivido por aquelas crianças com o terror da infância, o genocídio e a barbárie da Segunda Guerra Mundial. No poema de Heiner Muller, as crianças que jogam esconde-esconde são as sobreviventes, assim como no poema de Brecht, aonde as crianças procuram esconderijo para sua salvação. Historicizar as situações vividas por aquelas crianças é também transpor para a atualidade e lembrá-las em toda sua plenitude.

Graças à orientação compreendo agora que Brecht jamais quis um teatro sem emoção, muito pelo contrário, pensava no divertimento que ele poderia proporcionar dentre as mais diversas sensações. E para encerrar essa etapa concluo com a seguinte afirmação: “O que é frio e mecânico não se coaduna com a arte”. (Brecht, 2005).

## **Conclusão**

Desta forma, o teatro de animação propõe um grande potencial para o efeito de estranhamento teorizado por Brecht. Seja qual for o material a ser animado, ele já é em si estranhado.

Preocupava-me que a prática realizada encaminhasse o poema de Brecht para um drama cuja forma ficasse distante da pesquisa aqui abordada. Mas a busca constante, das peculiaridades da estética brechtiana, me fez perceber que não significava anular a emoção para obter um estranhamento. É possível alcançar por meio da linguagem do teatro de animação um teatro destituído de maneirismos e afetações. Em suma, a linguagem do

---

<sup>3</sup>Fr. Tableau vivant – Quadro vivo. Encenação de um ou vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou uma pintura.

O quadro vivo se presta mais a evocação de situações e condições que aquele de ações e caracteres. Patrice Pavi: Dicionário de Teatro.

<sup>4</sup> Heiner Müller: o espanto no teatro

teatro de animação e o Teatro Épico contribuem com a teatralidade de ambos os gêneros, como um recurso estético ou uma técnica cênica.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Ator e seus Duplos*. São Paulo: SENAC, 2002.

BELTRAME, Valmor. *Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese de doutorado. São Paulo: 2001. Dissertação (Doutorado). ECA. Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. A máscara-objeto e o teatro de Bertol Brecht. In: *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*: UDESC; 2009.

BRECHT, Bertolt. *Escritos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A Poética do Ser e Não Ser: procedimentos dramáticos no teatro de animação*. São Paulo: 2000. Dissertação (Doutorado). ECA. Universidade de São Paulo.

GIROUX, SakaeM.. e SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Um Voo Brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1991.

OLIVAN, Liliana. *O Grotesco no teatro de Bonecos*. São Paulo: 1997. Dissertação (Mestrado). ECA. Universidade de São Paulo.

PAVI, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANEXOS





Créditos: Neto. Foto do espetáculo