



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Curso de Mestrado

**A PALHAÇA BAILARINA:  
Uma investigação para a comicidade física**

ANA CRISTINA VAZ  
(ANA VAZ)

BRASÍLIA  
2014

ANA CRISTINA VAZ

**A PALHAÇA BAILARINA:  
Uma investigação para a comicidade física**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Arte.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Soraia Maria Silva

BRASÍLIA  
2014



## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Soraia Maria Silva, pela orientação cuidadosa e atenta, por compartilhar seus conhecimentos, pelas sugestões preciosas e a paixão inspiradora pela dança, por me pressionar quando foi necessário, por ter acreditado nessa pesquisa e por me incentivar desde a graduação a seguir o caminho da pesquisa e da arte.

Ao amigo Alisson Araújo, por ter me ajudado do início ao fim, mesmo quando eu ainda não sabia por onde começar, por compartilhar seus trabalhos, por me receber em casa auxiliando em cada etapa da minha dissertação e pela paciência com a qual tirou minhas dúvidas, mesmo as mais idiotas.

Ao meu amor Jorge Verlindo, por me ajudar a criar estratégias e a desenvolver métodos de trabalho, pelo carinho, dedicação, paciência e companheirismo quando tudo parecia nebuloso e sem solução, pelas ideias e sugestões fantásticas para o trabalho prático, por me ajudar a controlar a minha ansiedade e por permitir um ambiente saudável de estudo dentro de casa.

Ao amigo e parceiro de trabalho Carlos Fernirahk, por ter me introduzido na arte do palhaço, por ter me incentivado a desenvolver minha própria pesquisa, ter me dirigido no meu primeiro espetáculo solo, pelo adorável nome "Hipotenusa" com o qual batizou minha palhaça, pela amizade que sobreviveu a distância, o carinho, os convites de trabalho e o grande apoio no meu retorno à Brasília.

Ao amigo e parceiro de trabalho Denis Camargo, por ter sempre acreditado no meu trabalho e me incentivado, mesmo de longe, pela paciência em responder todas as dúvidas, por compartilhar informações preciosas, também pelo apoio, convites de trabalho e pela mais nova parceria clownesca.

Aos amigos Flavia Húngaro e Reuel Lucena pelo auxílio no *abstract*, pela prontidão em ajudar, pelo carinho, pelo grande apoio sempre e a amizade que tem sobrevivido a distância.

À amiga e parceira de trabalho Mariana Neiva, pela parceria no jogo clownesco e a dedicação no trabalho em dupla, pelas fotos emergenciais e pelo apoio técnico.

Ao Glauco Maciel pelo trabalho de som e efeitos de *Foley* para o trabalho prático, pela paciência e disposição em colaborar.

Aos alunos e bolsistas do CDPDan, Bruno Lehx, Lucas Isacksson, Henrique Raynal e Natália Lins, pelo apoio técnico ao longo do curso e na defesa; pelos empréstimos de material e pela paciência com que me atenderam em situações emergenciais.

Aos bolsistas do SAT, Gustavo e Pâmela pelo apoio técnico na defesa.

Aos alunos da disciplina Movimento e Linguagem I do 1º semestre de 2012, que em muito contribuíram para a evolução desta pesquisa.

À minha mãe Carmelina, pela prontidão em viajar de Goiânia a Brasília pra me inscrever no Mestrado, por acompanhar e documentar todos os meus trabalhos artísticos desde quando eu era uma pequena bailarina, pelos figurinos e remendos, pela dedicação e corujice, pelo amor e grande apoio em todos os sentidos, sempre.

Ao meu pai Benedito, por ser uma das minhas principais fontes de inspiração na arte do palhaço, pelo amor, carinho, dedicação, por ter me oferecido a oportunidade de ingressar na Universidade de Brasília e de me tornar bailarina, atriz e palhaça.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo da construção de uma palhaça bailarina a partir da investigação das linguagens do balé e do palhaço, suas técnicas, princípios e contexto histórico. Para fomentar e respaldar a discussão, dialogo com teóricos de disciplinas diversas, tendo como foco principal compreender o movimento e o gestual segundo a perspectiva da comicidade física. Deste modo, este estudo se constrói a partir de uma reflexão sobre a relação entre as figuras da palhaça e da bailarina, e conta com a análise do espetáculo *O Lago dos Cisnes Saltitantes*, desenvolvido ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: palhaço, balé, comicidade física, movimento, gestual.

## ABSTRACT

The objective of this research is to study the composition of a ballerina clown character through the research of body language used in the ballet and the clown settings, its techniques, principles, and historical context. To encourage and support the discussion, I dialog with theoreticians of diverse disciplines, focusing mainly on the understanding of the movement and gestire according to the perspective of physical comedy. Thus, this study was developed based on a reflection between the relationship of both, the clown and ballerina characters, analyzing the show *O Lago dos Cisnes Saltitantes*, which was developed throughout this research.

Keywords: clown, ballet, physical comedy, movement, gesture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ana Vaz no espetáculo <i>O Quebra Nozes</i> , realizado em 1996 pelo Stúdio Dançarte.....	20
Figura 2 – <i>Espectáculo La Bayadère</i> .....	22
Figura 3 – Gráfico do esforço.....	25
Figura 4 – Passo <i>Cabriole</i> .....	26
Figura 5 – <i>Echapé</i> .....	28
Figura 6 – <i>Pas de bourrée couru</i> .....	30
Figura 7 – Balé Coppélia.....	44
Figura 8 – Ana Vaz em “A maldição da bailarina vesga”.....	49
Figura 9 – Hipotenusa e Ganzelão .....	53
Figura 10 – <i>Dance rehearsal</i> .....	56
Figura 11 – <i>Sunday Comedy Show</i> .....	57
Figura 12 – Hipotenusa e Marinês em <i>Inesperável Público</i> .....	58
Figura 13 – Espectáculo “Hipotenusa”.....	62
Figura 14 – Curso <i>Eccentric Performing</i> .....	64
Figura 15 – Hipotenusa.....	70
Figura 16 – Benedito Pacheco Vaz.....	70
Figura 17 – Sequência mímica Movimento e Linguagem I.....	77
Figura 18 – Sequência mímica Movimento e Linguagem I.....	77
Figura 19 – Sequência mímica Movimento e Linguagem I.....	78
Figura 20 – Carlitos em <i>Tempos Modernos</i> .....	84
Figura 21 – A bailarina de arame.....	87
Figura 22 – Hipotenusa e a bailarina de arame.....	89
Figura 23 – <i>Cena do alface</i> .....	94

Figura 24 – A queda.....	95
Figura 25 – Coreografia de erros.....	97
Figura 26 – Língua pra fora.....	99
Figura 27 – Atitudes.....	101
Figura 28 – A pausa.....	103
Figura 29 – Estados, sentimentos e emoções.....	105
Figura 30 – Sequência de passos <i>Pas de bourrée couru</i> .....	108

## LISTA DE ANEXOS

Anexo A - Documentos complementares.....	I
Anexo B - Lista de exercícios aplicados na disciplina Movimento e Linguagem I	II
Anexo C - Diários de bordo dos alunos da disciplina Movimento e Linguagem I	VI
Anexo D - Tabelas de análise do movimento, segundo método Laban.....	XIV
Anexo E – Tabela de princípios norteadores para o estudo da palhaça bailarina.....	XVI

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ESTUDOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O BALÉ E A COMICIDADE.....</b>	<b>15</b>
1.1 - A arte do balé.....	16
1.2 - A técnica .....	22
1.2.1 – <i>O balé sob a perspectiva Labaniana.....</i>	23
1.2.2 – <i>Dança de elevação.....</i>	25
1.3 – O fracasso e o riso.....	32
1.4 – A arte do palhaço.....	34
1.5 – Dança e comicidade.....	37
1.5.1 - <i>A pantomima no balé.....</i>	38
1.5.2 – <i>A paródia.....</i>	41
1.5.3 – <i>O balé cômico.....</i>	43
1.5.4 – <i>A maldição da bailarina vesga.....</i>	47
<b>CAPÍTULO 2 – ESTUDOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PALHAÇA BAILARINA.....</b>	<b>52</b>
2.1 – Hipotenusa, uma palhaça bailarina.....	52
2.1.1 – <i>Em busca de um clown próprio.....</i>	54
2.2 – Os opostos que se complementam.....	58
2.3 – Nos caminhos da comicidade física.....	62
2.3.1 – <i>A criação artística.....</i>	64
2.3.2 – <i>O silêncio.....</i>	66
2.3.3 – <i>A referência do mundo exterior.....</i>	67
2.3.4 – <i>A referência pessoal.....</i>	68
2.4 – Movimento e linguagem.....	71



	11
2.4.1 - Ação.....	71
2.4.2 – A respiração.....	72
2.4.3 – A clareza do movimento.....	73
2.4.4 – O gesto.....	74
2.4.5 – O cômico e o risível.....	75
2.4.6 – A mímica e a dança.....	76
2.5 – Carlitos em Tempos Modernos.....	78
<b>CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DO ESPETÁCULO "O LAGO DOS CISNES SALTITANTES”</b> .....	86
3.1 – A relação entre a palhaça e a bailarina.....	87
3.1.1 – Branco e Augusto.....	88
3.1.2 – O fracasso.....	90
3.1.3 – Padrões estéticos.....	92
3.2 – A relação entre a palhaça e o corpo.....	94
3.2.1 – Mecanização e rigidez mecânica.....	95
3.2.2 – Movimentos sombra e gestos de expressão.....	97
3.2.3 - A ação codificada.....	99
3.3 – Características do esforço e as qualidades de movimento.....	100
3.3.1 – As atitudes.....	100
3.3.2 – Respiração e pausa .....	102
3.3.3 – O esforço da Hipotenusa.....	104
3.3.4 – Equilíbrio e desequilíbrio.....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIA</b> .....	116

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se organiza a partir de uma investigação das linguagens do balé e do palhaço, tendo como fonte primária as minhas experiências artísticas, de pesquisa e de formação. Tive meu primeiro contato com o balé clássico na Escola de dança Stúdio Dançarte<sup>1</sup>, onde iniciei meus estudos aos 4 anos de idade, e os concluí aos 17. Esse contato com a dança clássica tornou-se uma grande influência na minha vida pessoal e artística, provocando a necessidade de me aprofundar nessa linguagem por meio da pesquisa e da produção.

Meu interesse pela arte do palhaço veio mais tarde, dentro da Universidade de Brasília durante o curso de Bacharelado em Artes Cênicas (2003). Comecei fazendo cursos, primeiramente de forma descompromissada, passando para a participação em projetos com palhaços em hospitais, e criação individual e coletiva de pequenos números e espetáculos. E, finalmente, para respaldar essa pesquisa, realizo a criação de um espetáculo solo.

Desde o princípio, o meu processo de aprendizado como palhaça era fortemente influenciado pelo balé. Nas roupas, nos trejeitos ou nas habilidades, sem que eu forçasse a sua presença, a bailarina brotava de dentro de uma palhaça que ainda tentava existir.

Trabalhar com comicidade sempre me pareceu algo inatingível. Nunca me achei engraçada e sempre tive um pouquinho de medo de, além de não fazer graça, passar por ridículo. Quando descobri que trabalhar como palhaço perpassava justamente por uma aceitação do lado ridículo de cada um, passei a achar impossível. De qualquer forma resolvi tentar. Hoje, a oportunidade de desenvolver minha própria pesquisa dentro do curso de Mestrado em Arte me possibilita enxergar as particularidades das linguagens aqui investigadas, e a minha relação com cada uma como ponto de partida para a pesquisa e a produção.

Assim, essa pesquisa busca investigar as linguagens do balé e do palhaço para

---

<sup>1</sup> Escola de dança de Goiânia, fundada em 1986 pelas diretoras Gisela de Araújo Carneiro Vaz, Ariadna de Araújo Carneiro Vaz e Eleusa Araújo de Carneiro Vaz. A escola ministra aulas práticas e teóricas de ballet classic, jazz e sapateado. Possui mais de 400 prêmios nacionais e internacionais, tendo viajado com a Dançarte Cia de Dança para diversos países como França Alemanha, Suíça, Estados Unidos, Turquia, Cuba e Argentina.

compreender de que maneira elas dialogam na formação da minha palhaça. Para tal, a pesquisa terá como foco principal os estudos do movimento, do gesto e da comicidade que formam as bases fundamentais para a comicidade física, além de contar com relatos pessoais da minha experiência artística, que servirão de fonte primária para esse estudo.

Como base teórica fundamental para essa pesquisa, buscarei relacionar alguns estudiosos do movimento e do gesto, bem como aqueles que abordam as questões da comicidade e do riso. Dentre eles utilizo, principalmente, no campo do movimento, a metodologia do dançarino, coreógrafo e teórico da dança Rudolf Laban (1879-1958); Etienne Decroux (1898-1991) e Jacques Lecoq (1921-1999) nos campos da mímica, do *clown*<sup>2</sup>, bem como do gestual; para o estudo da comicidade e do riso, faço um paralelo entre os teóricos Henri Bergson (1859-1941), e Vladimir Propp (1895-1970).

O primeiro capítulo consiste no estudo da arte do balé, bem como sua técnica, em relação aos aspectos sociais e históricos que a cercam, fazendo ainda um paralelo entre esta arte e a comicidade.

Dançar balé é tarefa difícil. Desde pequena ouço opiniões a respeito. Pessoas falam em disciplina, regras e padrões físicos para o balé, assim como quando conversam sobre soldados. Ao mesmo tempo, a bailarina se apresenta socialmente como uma figura delicada, associada a símbolos sociais que vão desde o feminino até o divino. Quem vivencia a disciplina clássica da dança lida com todas essas questões e mais um pouco, com diversos assuntos que este tema traz consigo.

Entretanto, se dançar balé é tarefa difícil, assumir o fracasso pode ser mais difícil ainda. No segundo capítulo, busco traçar a minha trajetória enquanto palhaça, com destaque para uma aproximação entre o balé e a arte do palhaço, que teria garantido para a minha palhaça as características vitais, essenciais para sua existência. Nessa etapa, busco abordar questões acerca da arte do palhaço referentes à técnica, ao seu contexto histórico, bem como das referências que utilizo e utilizarei para a criação de um espetáculo solo. Para isto também inicio um estudo mais aprofundado da comicidade e de algumas teorias que cercam a questão do elemento cômico e suas

---

<sup>2</sup> Nesta pesquisa não faço distinção entre os termos "palhaço" e "*clown*", sendo este apenas a tradução para o inglês do que entende-se por "palhaço" em português.

características principais por meio do movimento e do gestual.

O terceiro capítulo consiste na análise do espetáculo “O lago dos cisnes saltitantes” a partir dos conceitos estudados ao longo desta pesquisa. O espetáculo trata de uma criação própria, inspirada nos trabalhos anteriormente realizados, que já se construíam a partir da construção da palhaça bailarina. Essa análise contará com a descrição de cenas referentes às apresentações realizadas e aplicação do estudo desenvolvido ao longo dessa pesquisa.

## 1 – ESTUDOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE O BALÉ E A COMICIDADE

Quando ainda criança e no início da adolescência, eu me preparava o ano inteiro para o grande evento de final de ano, as apresentações de balé da escola de dança onde eu estudava. Grande parte das apresentações consistiam em remontagens do repertório clássico, para os quais, muitas vezes, eram convidados bailarinos e bailarinas profissionais que representavam os papéis principais. Dentre alguns deles tivemos a oportunidade de receber Ana Botafogo<sup>3</sup> e Cecília Kerche<sup>4</sup>.

Lembro-me especialmente da emoção de me apresentar. Como os eventos eram geralmente anuais, ou semestrais, eu direcionava todo o meu emocional ao longo do ano para o grande momento em que me transformaria em uma bailarina de verdade, como aquelas que via nos filmes norte-americanos, *Whight Nights* (1985), *The Turning Point* (1977), e *Dancers* (1987).

O balé era, de fato, algo que eu venerava e tudo que eu queria fazer na vida. E assim, como uma boa estudante da dança clássica, fiz o melhor que pude em tentar atingir a perfeição nas formas aprimorando cada passo, cada movimento, cada gesto e cada expressão.

Nos ensaios, a principal função da professora de balé era corrigir os defeitos: "barriga pra dentro", "bumbum pra dentro", "que braço duro!", "cuidado com os ombros pra dentro!", "cadê o *en dehors*<sup>5</sup>?", "estica essa perna, pelo amor de Deus!", "olha o ritmo... 5, 6, 7, 8...". E assim, numa disciplina quase militar, a professora alinhava as alunas à uma norma, que propunha a forma perfeita, a partir de um movimento preciso, sem deslizos e sem fracassos, para que no palco pudéssemos "brilhar"<sup>6</sup>.

Para as aulas e ensaios era necessário usar uma vestimenta apropriada para que as linhas corporais pudessem ser vistas e corrigidas de acordo com as regras. Os cabelos presos em coque poderiam demonstrar disciplina ou desleixo da bailarina, que

---

<sup>3</sup> Primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1981.

<sup>4</sup> Primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e possui o título de Embaixatriz da Dança, outorgado pelo Conselho Brasileiro da Dança, vinculado à UNESCO.

<sup>5</sup> "Para fora", designação para que os passos ou exercícios sejam executados para fora (PAVLOVA, 2000, p. 82)

<sup>6</sup> Ver exemplo de avaliação de final de semestre no curso de balé em Anexo A.

era imediatamente repreendida quando este se desfizesse durante a aula. De fato, sem um coque firme não era possível executar os giros.

Já no palco, vestidos e tutus complementavam o imaginário formado ao longo das aulas, de que interpretávamos princesas, fadas, camponesas, heroínas e seres etéreos, mesmo que a expressão facial fosse trabalhada quase de forma padronizada na primeira etapa. Concentrava-se muito em um modo de expressão que camuflasse as sensações físicas reais de dor, cansaço, e todas as dificuldades que envolvessem cada movimento. Assim, a não ser em casos muito específicos, o sorriso marcando uma expressão de alegria era o mais exigido.

As gordurinhas a mais que ganhávamos nas férias de final de ano também eram motivo de desespero geral, pois desde pequenas aprendemos, como uma das regras principais, que a bailarina deve ser magra. Por esse motivo, vi muitas colegas desistirem do curso mesmo em níveis bem avançados, já que não conseguiam se manter dentro do padrão físico exigido.

Durante o período em que dancei, tive poucos colegas homens. Normalmente, os poucos que surgiam podiam fazer aulas gratuitamente e os mais avançados na técnica chegavam a ser contratados para se apresentarem nos espetáculos da escola. Assim, nas poucas aulas de *pas de deux*<sup>7</sup> colocávamos à prova toda a força e delicadeza necessárias para formar um belo par e, pela escassez dos *partners*, sofriamos uma pressão ainda maior.

Aos poucos, nós, as bailarinas, éramos treinadas dentro dessa disciplina do que é certo e o que é errado no balé, sendo que, quase nada do que fosse natural ao corpo era aproveitado, mas do contrário, reprimido ou tolhido para que se pudesse dar lugar à estética do *ballet* clássico.

## 1.1 - A arte do balé

Ao estudar um pouco o contexto do balé clássico, pode-se compreender de onde vem todas essas regras, convenções e crenças, calcadas dentro dos princípios básicos de beleza e perfeição. A forma assumida pelos espetáculos de balé que

---

<sup>7</sup> Dança a dois.

conhecemos hoje remonta os balés de corte, que tiveram suas primeiras aparições nas cortes italianas do século XV e seu apogeu nas francesas do século XVII (BOURCIER, 2001; PORTINARI, 1989). Para sua criação, as danças de salão e as danças populares daquele período serviam como fonte de inspiração, sendo trazidas para as cortes pelos mestres e, em seguida, transformadas e adequadas aos maneirismos e padrões estéticos daquele ambiente (MALANGA, 1985; PORTINARI, 1989).

Embora suas primeiras aparições tivessem acontecido anteriormente, foi em 1581 quando o balé de corte se fixou com a criação do *Ballet-comique de la Reine*, um imponente espetáculo encomendado por Catarina de Médicis a Balthasar de Beaujoyeux, comemorando o casamento de Marguerite de Vaudemont com o Duque de Joyeuse. Esse espetáculo tinha como intérpretes os próprios nobres selecionados no círculo mais próximo e fiel da rainha. Mais tarde, o desenvolvimento do balé como forma de espetáculo se daria na corte de Luís XIV, o Rei-Sol, assim conhecido depois de interpretar o sol no *Ballet de la Nuit* (PORTINARI, 1989, p. 62).

Na corte de Luís XIV, a dança em seu aspecto coreográfico viria a dialogar com seu próprio cotidiano, no qual se percebia uma codificação de movimentos e gestos para determinadas funções. Segundo Portinari:

Protegida pelo Rei-Sol, a dança impera no seu aspecto mais refinado e codificado. Convém lembrar que a etiqueta da corte de Luís XIV tinha muito de dança, de marcação preestabelecida, uma espécie de meticulosa coreografia para o dia a dia (...) Ao aproximar-se do monarca, por exemplo, um cortesão tinha que obedecer a uma rigorosa contagem de passos antes de fazer a tradicional reverência. (...) O gestual era mais ou menos complicado de acordo com a posição de cada membro da corte e ninguém podia desrespeitar a etiqueta. (PORTINARI, 1989, p. 68)

Conforme observa Portinari, essa etiqueta contava com uma precisão de movimentos e gestos de maneira ordenada e disciplinada, servindo principalmente para firmar as relações dentro da corte, bem como ressaltar o poder do rei. Ao mesmo tempo, segundo Malanga, o balé já refletia desde o início gestos, movimentos e padrões típicos da corte (1985, p. 86). De acordo com Suffert, essa regulamentação que caracterizou o balé de corte foi um dos aspectos mantidos e praticados até os dias de hoje nas academias e escolas de dança que "têm na disciplina um de seus maiores

atrativos" (1994, p. 14). Portanto, entre padrões estéticos calcados na ordem e na disciplina surge o balé dentro desse ambiente da corte, sendo aos poucos desenvolvido e regulamentado a partir das convenções elitistas vigentes.

No princípio o balé de corte era feito pelos nobres e para os nobres, passando depois a mesclar amadores e profissionais. Com a morte de Luís XIV, o balé de corte entra em declínio dando lugar aos profissionais de palco preparados por Beauchamp na *Académie Royal de Musique* (PORTINARI, 1989, p. 69). No entanto, somente a partir de 1720, as mulheres, que antes tinham apenas participação minoritária entre os profissionais, começam a vencer a supremacia masculina (PORTINARI, 1989, p. 71).

Já no período Romântico, no século XVIII, verifica-se o predomínio da figura feminina com a estreia de *La Sylphide*, interpretada por Maria Taglioni (PORTINARI, 1989, p. 87). Esse espetáculo firma o uso da sapatilha de ponta e apresenta a bailarina como uma musa delicada, leve e inatingível (PORTINARI, 1989, p. 87). Assim, *La Sylphide* viria a ser um marco na ascensão feminina dentro do balé, bem como na consolidação de um padrão físico que se estenderia até os dias de hoje.

Segundo Suffert, foi a partir do romantismo que se acentuou a tendência da bailarina magra, já que a própria Marie Taglioni era mais magra e mais esguia do que suas companheiras (1994, p. 95). Com seu sucesso naquele momento, as próprias coreografias passaram a ser inspiradas no seu tipo físico (PORTINARI, 1989, p. 87). Além disso, no ideal romântico, a mulher era um ser "etéreo, quase sem corpo", o que explica a maneira como a figura feminina é representada em *La Sylphide* (MALANGA, 1985, p. 114).

Esse padrão físico já era uma tendência no balé uma vez que seus princípios sempre estiveram ligados à elevação e à superação da gravidade. No entanto, é a partir desse período que se passa a valorizar a magreza, colocando em destaque as crenças existentes em torno da figura da bailarina como um ser sobrenatural. De acordo com Suffert:

Esse padrão atual de bailarina acentua ainda mais a distância criada entre a bailarina e uma mulher de verdade, entre uma feminilidade construída, que não conhece problemas hormonais e a feminilidade vivida, que sempre está se debatendo com estes problemas (1994, p. 96).



De certa forma, a questão da magreza sugere aqui um distanciamento entre a bailarina e a mulher padrão, que reforçado pela técnica aproxima a primeira muito mais à imagem de um ser divino. Assim, torna-se possível compreender melhor a construção da imagem da bailarina dentro das escolas de dança, bem como as relações entre essa figura imaterial e a mulher de carne e osso. De acordo com Suffert:

(...) o corpo da bailarina sofre uma desumanização, sendo-lhe paulatinamente retirados e/ou escamoteados os defeitos e as dificuldades. O corpo antes instrumento de trabalho, é agora veículo de emoções e de sonhos, este corpo no momento do espetáculo não é sofredor, não é limitado, é um símbolo, o símbolo máximo do balé. É um corpo que está aparentemente livre das limitações do ser humano, do peso, da gravidade, do esforço que desvirtua a linha contínua do movimento puro (SUFFERT, 1994, p. 122).

A partir dessa colocação, e agora olhando de fora para o meu próprio percurso nos tempos do balé, compreendo que o processo de uma bailarina até o momento da cena passa por uma disciplina na qual características naturais do corpo em movimento vão sendo alinhadas a um conjunto de normas. De acordo com Suffert, tal processo vivenciado pela bailarina, por ser desconhecido do público, contribui para uma representação leiga, popular, da bailarina, baseado em sua imagem de palco, que assume características de leveza, pureza e graciosidade (1994, p. 123). Tais características podem ser observadas na Figura 1, na qual me apresento com uma postura "típica" da bailarina, nas pontas dos pés e com os braços elevados.

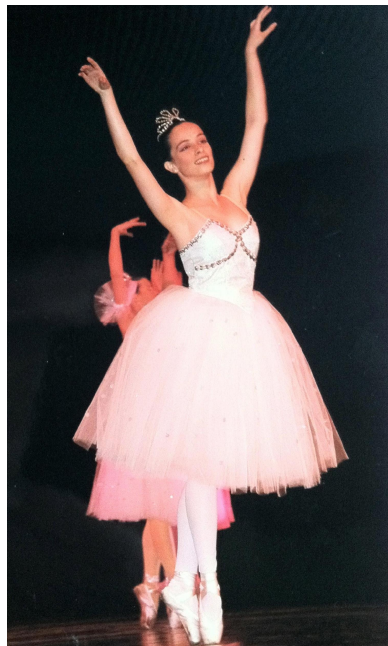


Figura 1 - Ana Vaz no espetáculo *O Quebra Nozes*, realizado em 1996 pela Escola Stúdio Dançarte. Foto: créditos indisponíveis.

Essa imagem da bailarina parece ter conquistado o senso comum e já virou até tema de música, como o trecho que segue da canção *Ciranda da bailarina*<sup>8</sup>:

Procurando bem  
 Todo mundo tem pereba  
 Marca de bexiga ou vacina  
 E tem piriri, tem lombriga, tem ameoba  
 Só a bailarina que não tem (...)

Esta música traz uma possível confirmação de uma crença popular existente em torno da imagem da bailarina. Segundo Carlos Kater (2008), em sua análise da letra da música de Chico Buarque, a bailarina pode representar, por um lado, saúde, paz, beleza e diferenciação. Por outro, representa idealização, intenção, desejo conduzido e construção poética (KATER, 2008). De certa maneira, essa imagem da bailarina provoca, portanto, o símbolo de um ideal de perfeição ainda não atingido por nós, gente normal. Para Kater:

Todo mundo carrega alguma marca, sofreu algum incômodo, desajeito, doença, dor, fraqueza. Ela, porém, é imune a tudo isto, protegida que se mostra, ao longo da história cantada na canção, das limitações da gente

<sup>8</sup> Composição de Chico Buarque, lançada em 1983 pela Som Livre.

humana (...) Se faz parte de nossa natureza o equívoco, a falha, o pecado, o se perder, ficar à deriva (...) nada disto lhe diz respeito. (KATER, 2008)

A bailarina trata aqui do símbolo de uma harmonia tão desejada pelo indivíduo em suas limitações cotidianas. Uma figura de caráter surreal e, ao mesmo tempo, reveladora de aspectos culturais de idealização de uma sociedade perfeita, que evidencia um desejo humano de transcendência individual.

No entanto, as características humanas da bailarina surgiam naturalmente, como uma desarmonia que insiste em existir. No processo dos ensaios, antes de ir para a cena, ou até mesmo durante os espetáculos, as necessidades fisiológicas em conjunto com os fluídos e odores depois de horas de esforço, já eram motivo suficiente para que pudéssemos nos perceber tão humanas quanto deveríamos. Muitas vezes me senti suja e malcheirosa depois de um dia de ensaio.

Suffert, ao estudar procedimentos de bailarinas profissionais, aponta para a complexidade da passagem pelo vestiário após um bom aquecimento que resulta em suor:

"(...) o suor costuma ser desagradável ao olfato do *partner*, de modo que o vestiário agora não é apenas o *locus* para se despir do mundo exterior e se vestir ritualmente, mas é também o *locus* para se livrar das impurezas, de lavar-se física e mentalmente para a incorporação ritual de um personagem. (SUFFERT, 1994, 101)

Assim, esse processo de "desumanização" ocorre até mesmo na limpeza do corpo, cujo suor e odor é proveniente do próprio esforço realizado ao longo dos ensaios. Abre-se aqui um questionamento interessante para essa relação entre a bailarina em toda a sua humanidade, no esforço do dia a dia, e a bailarina que o público vê em cena já despida de suas características naturais. Já que esses procedimentos não são vivenciados pelo público, a imagem da bailarina, conforme conta a letra de "Ciranda da bailarina", por enquanto prevalece.

## 1.2 - A técnica

Que movimento é esse que faz gerar tantas imagens e símbolos na mente das pessoas que assistem a uma bailarina dançando? A técnica do balé clássico carrega em sua bagagem uma gama de princípios que visam transmitir ao público as suas qualidades principais de leveza, graciosidade e perfeição estética. Esses princípios, tais como o equilíbrio e o alinhamento do corpo, se baseiam na perspectiva da elevação, que consiste na capacidade da bailarina de erguer-se do chão e executar passos que provoquem uma sensação de sustentação no ar, como pode-se observar na figura 2 abaixo.



Figura 2- Espetáculo "La Bayadère" apresentado em 1997 pela Escola Stúdio Dançarte. Bailarinas da esquerda para a direita: Cíntia Uchida Rodrigues, Ana Cristina Vaz e Lídia Gonzaga Barros. Foto: créditos indisponíveis.

Mesmo quando os passos exigem força e agilidade, eles devem ser realizados dentro dessa norma. Segundo Eliana Malanga:

A evolução da técnica do balé clássico deu-se norteadada pela busca de leveza e agilidade. O virtuosismo no balé consistiu e ainda consiste em elevar-se do chão o mais alto e demoradamente possível, em equilibrar-se e girar, sempre de maneira graciososa e leve. (1985, p. 87).

Assim, o virtuosismo no balé é construído dentro dos princípios de elevação que consistem numa verticalização do movimento. Dessa forma, pode-se perceber um contato mínimo com o chão, por meio do uso da meia-ponta e ponta dos pés, bem como a tendência à uma extensão do movimento voltado para cima.

Para tal objetivo, o corpo da bailarina é trabalhado da cabeça aos pés e até mesmo os dedos das mãos possuem a sua maneira própria de se posicionar. Os pés devem estar sempre em ponta ou meia-ponta, quando fora do chão, ou nas caminhadas, ora acompanhando as linhas das pernas, ora sustentando o corpo. Cada pequeno detalhe é trabalhado de maneira meticulosa, com uma movimentação que valoriza, sobretudo, a forma.

Contudo, para se chegar ao movimento e à forma ideais para o balé, é necessário um trabalho de combinação de esforços que vai muito além da sensação causada pelo efeito visual de uma bailarina dançando. Com o intuito de analisar esse mecanismo que envolve a técnica do balé, busquei dialogar com alguns conceitos desenvolvidos por Rudolf Laban (1879-1958) de estudo do movimento, aplicando-os a alguns passos de balé que serão trabalhados na criação prática vinculada a esta pesquisa. Tal análise foi feita de forma dedutiva a partir de experimentações práticas e busca compreender algumas dinâmicas de movimento na técnica do balé clássico. Para isto, faz-se necessário uma breve introdução ao trabalho desenvolvido por Rudolf Laban.

### *1.2.1 - O balé sob a perspectiva Labaniana*

Rudolf Laban foi um dançarino, coreógrafo e teórico da dança de origem húngara, um dos pioneiros da dança moderna que investigou a arte do movimento como forma de expressão humana. Segundo Soraia Silva, Laban sistematizou o movimento expressivo, "desenvolvendo um quadro teórico/prático do esforço relacionado com a forma do movimento" (SILVA, 2002, p.314).

Na Inglaterra, Laban direcionou seus estudos para a indústria, estudando o movimento do operário no ambiente de trabalho, chegando à formulação de uma minuciosa análise dos elementos de movimento e suas combinações a qual deu o nome de "esforço-forma". Eliana Malanga afirma que essa metodologia ajudava os operários a se concentrar nos movimentos construtivos necessários para a realização do seu trabalho e terminou possibilitando a compreensão da movimentação humana geral (MALANGA, 2013, p. 5, 6). Esse sistema, que tinha como método o estudo e a

observação de atitudes e movimentos do corpo humano, veio contribuir para a compreensão das características mais sutis das dinâmicas do movimento, dando ênfase à maneira como este ocorre em relação aos seus impulsos internos.

Lenira Rengel afirma que, em seu método, Laban se utiliza do termo "esforço" para designar "a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhes variadas e expressivas qualidades" (RENGEL, 2001, p. 66). Em sua metodologia, chegou à formulação de uma análise dos elementos de movimento e suas combinações, reunindo os estudos da "Corêutica", fundamentada na organização espacial como princípio que rege a forma do movimento; e da "Eucinéctica", que envolve os aspectos qualitativos do movimento (SILVA, 2001, p.80).

Na "Eucinéctica" é estudada "a expressividade que resulta do estudo das combinações dos Fatores de Movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência, e suas respectivas atitudes internas: intensão, atenção, decisão e precisão" (SILVA, 2002, p. 322). Sendo assim, quando um indivíduo domina um determinado fator de movimento, também dominará a sua atitude interna. A atitude interna é a "intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando fluxos e nuances" (RENGEL, 2001, p. 33)

Para cada fator de movimento, é possível chegar a dois elementos de esforço e suas correspondentes sensações. Ao fator peso correspondem os elementos: "firme" e "suave", com suas respectivas sensações de movimento, "pesado" e "leve"; ao fator tempo correspondem os elementos: "súbito" e "sustentado", sendo as sensações de movimento, "rápido" e "lento"; ao fator espaço correspondem os elementos: "direto" e "flexível", e as sensações de movimento são de uma "linha estendida" e "multifoco"; ao fator fluência correspondem os elementos "livre" e "controlado". (LABAN, 1978). É possível identificar os fatores e suas respectivas qualidades na Figura 3.

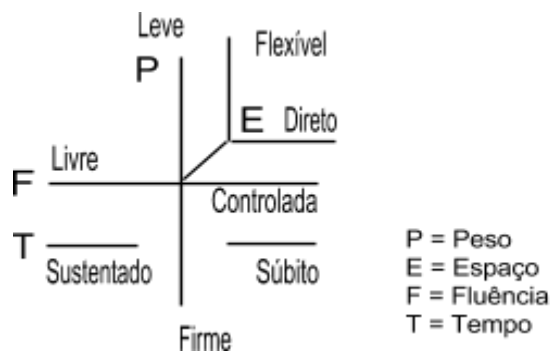


Figura 3 - Gráfico do Esforço.<sup>9</sup>

Laban chama de "ações básicas de esforço"<sup>10</sup>, a ordenação dentre as combinações possíveis dos elementos peso, tempo e espaço, onde o fator fluência não é condicionante, permanecendo latente. São elas as ações: socar, talhar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, deslizar e flutuar (LABAN, 1978). Nas ações básicas o fator fluência não é condicionante, ele permanece latente (LABAN, 1978).

No estudo das ações corporais, chama-se de "esforço incompleto"<sup>11</sup>, quando um dos fatores de movimento é completamente negligenciado. Os "esforços incompletos" também fazem parte do movimento expressivo e são capazes de expressar toda uma variedade de atitudes internas (LABAN, 1978, p. 127). Tal análise pode detectar determinadas atitudes internas a partir de pequenas reações, movimentos sombra, espasmos ou mesmo mudanças na expressão facial.

### 1.2.2 - Dança de elevação

Ao longo do curso de balé, lembro-me especialmente de uma constante preocupação com a postura e a definição das linhas do corpo em relação ao movimento. Nas aulas de barra, em especial, esses elementos eram bem ressaltados pela professora de balé, como uma preparação para os exercícios de centro e diagonal. As aulas de centro aconteciam como pequenas apresentações onde podíamos explorar todas as variações de saltos, giros e passos variados.

De acordo com Joan Lawson, para que o bailarino ou bailarina atinja a sua

<sup>9</sup> LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

<sup>10</sup> Ver tabela de ações básicas de esforço em Anexo D.

<sup>11</sup> Ver tabela de esforço incompleto em Anexo D.

melhor performance em uma forma ordenada e equilibrada, é necessário compreender os princípios de alinhamento e equilíbrio (1960, p. 25 - 40). O alinhamento trata da habilidade de posicionar os membros, cabeça e o corpo de maneira harmônica entre si e em relação ao espaço; enquanto o equilíbrio se baseia nas forças de oposição e de compensação naturais do movimento (1960, p. 25 - 40).

Tais princípios podem ser vistos na sequência de fotos a seguir:



Figura 4 - Passo *cabriole*.

Nas fotos acima executo um *cabriole*<sup>12</sup>. Este passo consiste em um salto no qual uma perna se ergue à frente do corpo impulsionada pela perna de base que vai ao seu encontro e realiza um batimento. Devido à amplitude do movimento e à sustentação das duas pernas no ar, mesmo que por segundos, o passo exige uma leve inclinação do tronco para compensar o encontro entre as pernas. Enquanto isso, os braços se encontram em “terceira posição”, sendo que o braço que vai para cima da cabeça é o oposto à perna. Esse passo pode ser realizado com outras posições de braço, ou ainda com uma inclinação inversa do tronco para frente, quando o *cabriole* é executado como um pequeno salto, mais próximo do chão e em ritmo mais acelerado.

O alinhamento e o equilíbrio se organizam de forma complementar no balé, sendo que o primeiro dará suporte para o segundo, formando juntos a base para praticamente todas as combinações de passos. Para se chegar ao alinhamento ideal e

<sup>12</sup> Salto com batimento no ar.



um bom equilíbrio, aprendemos desde pequenas a "apertar o bumbum", "murchar a barriga" e "colocar o peito pra fora", uma forma simplificada para a criança compreender a necessidade de ativar as bases de sustentação e de leveza do corpo.

De acordo com os estudos de Laban, o "centro de leveza" está situado na região do tórax, o "centro de gravidade" na região do quadril e "o centro do corpo na região do umbigo" (RENGEL, 2003, p. 35). Associa-se à qualidade de leveza a ativação da região do tórax e os braços; à qualidade de firmeza a ativação da região pélvica e das pernas; quanto ao "centro do corpo" associa-se à orientação espacial (RENGEL, 2003, p.35, 36).

No balé, os princípios de alinhamento e de equilíbrio para a realização de um passo podem estar diretamente relacionados com esses três "centros". Em um primeiro plano, a ativação do "centro de gravidade" permite a firmeza necessária para a base do corpo, os pés. Em um segundo plano, o "centro do corpo" permite a orientação espacial necessária para todas as mudanças de direção. No terceiro plano, finalmente, temos "o centro de leveza" em conjunto com a movimentação de braços, projetando o movimento para cima, fazendo o elo de ligação entre a bailarina e o "etéreo".

A ativação desses "centros" pode ocorrer de maneira simultânea, sempre envolvendo uma relação harmônica entre braços e pernas. As pernas são, em geral, as grandes protagonistas do virtuosismo na agilidade dos pequenos saltos, na elevação de pernas e na amplitude dos grandes saltos. Enquanto isso, os braços apresentam uma maior liberdade de movimento desenhando formas no espaço, muitas vezes sem pressa ou direção definida, como pode ser observado na sequência de movimentos apresentada na figura 5.



Figura 5 - *Echappé*

Nas fotos, executo uma sequência de *échappés*<sup>13</sup> acompanhados de um *port de bras*<sup>14</sup>. Nessa sequência de movimentos, as pernas abrem e fecham subindo na ponta dos pés quando abrem em segunda posição e descendo de volta para o chão, fechando em quinta posição com os calcanhares cruzados e joelhos flexionados em

<sup>13</sup> Movimento de escapar ou escorregar que ocorre por meio do deslocamento simétrico de ambos os pés, partindo de uma posição fechada para uma posição aberta (PAVLOVA, 2000, p. 91).

<sup>14</sup> Movimentação dos braços de caráter suave, flutuante e gracioso (PAVLOVA, 2000, p. 172)

*plié*. Enquanto isso, os braços formam um desenho ao redor do corpo, abrindo para as laterais e fechando em um círculo acima da cabeça em “quinta posição”<sup>15</sup>, e o corpo todo muda de direção sempre que abrem e fecham as pernas.

Nessa sequência, é possível observar a ativação do centro de gravidade permitindo o movimento de pernas e pés de forma precisa, tendo como pulsão a flexão dos joelhos em *plié*<sup>16</sup>, como acento as subidas na ponta em *relevé*<sup>17</sup>, e o cruzamento dos pés em “quinta posição” quando descem da ponta. A ativação do centro do corpo define as mudanças súbitas de direção que variam entre diagonal e frente, enquanto a ativação do centro de leveza coordena a movimentação de braços e a projeção do movimento para cima.

Ambos os passos ilustrados anteriormente demonstram uma característica importante na técnica do balé: a forma do movimento é mais marcante do que o esforço para realizá-lo. No balé, a necessidade de um treinamento periódico tem como um dos grandes objetivos alcançar a invisibilidade do esforço diante das qualidades de movimentos desejadas. Assim, o espectador não é capaz de perceber o trabalho realizado para se executar determinada forma, mas apenas as qualidades do movimento. Isso garante a esse tipo de dança o destaque para a expressão acima do esforço humano, o que exige da bailarina anos de treinamento para que seu corpo compreenda seus fundamentos, não apenas em sua mecânica, mas também em sua concepção.

De acordo com Laban, “o esforço manifesta nas ações corporais através dos elementos de peso, tempo, espaço e fluência (LABAN, 1978, p. 112)”. Sendo que nem todos esses elementos ocorrem de maneira significativa em um movimento. No balé, é possível observar ainda que os elementos de esforço se manifestam em passos e sequências coreográficas, em uma dinâmica de movimento que pode variar entre diferentes partes do corpo ou em diferentes movimentos dentro de um mesmo passo. Para exemplificar tais características, escolhi um passo de transição, bastante utilizado em coreografias clássicas denominado *pas de bourrée couru*.

O *pas de bourrée couru* é um passo de ligação entre outros passos e poses, que

---

<sup>15</sup> No balé, os pés e braços possuem posições definidas.

<sup>16</sup> Flexão dos joelhos que pode ser executado em qualquer uma das cinco posições de pés.

<sup>17</sup> Suspensão do corpo nas pontas ou meia-pontas com impulso.

consiste em uma corrida leve, na ponta, em quinta posição, que pode ser feito em linha reta ou formando desenhos variados no espaço (COHEN, 2004, p. 338, v. 1)<sup>18</sup>. Neste movimento, há uma diferença de dinâmicas entre os braços e as pernas. As pernas se mantêm juntas em quinta posição, enquanto que os joelhos flexionam e estendem em movimentos mínimos, à medida em que os pés se deslocam em ponta pelo espaço. Quanto aos braços, estes se movem em um *port de bras*, de forma contínua, podendo formar um círculo ao redor da cabeça no momento ápice do movimento<sup>19</sup>, como mostra a sequência de fotos da figura 6.



Figura 6 - *Pas de bourrée couru*.

<sup>18</sup> No exercício praticado, optei por executar o passo em linha reta.

<sup>19</sup> Os movimentos de braços podem variar, neste passo, por questões de estilo ou coreográficas. No exercício praticado, as posições de braços variam entre terceira e quinta posições.

Na análise do esforço no passo ilustrado acima, sob a perspectiva das ações básicas Labanianas, temos na parte superior do corpo o peso leve e o espaço focado, já que os braços e as mãos traçam um percurso circular que passa por cima da cabeça e desce até um pouco abaixo do alinhamento dos ombros, enquanto que a cabeça se inclina para um lado e para o outro. O tempo é sustentado tendo como foco principal o desenho do movimento provocando a sensação de um movimento mais lento. Tal movimento se aproxima da ação “deslizar”.

Na parte inferior do corpo pode-se assumir que o peso é leve nos quadris, pernas e pés principalmente na elevação para a ponta. O espaço é direto na caminhada em linha reta que tem como foco principal a transição de um ponto no espaço a outro. O tempo é súbito, nos passos curtos que pontilham o chão em ritmo acelerado, especialmente em relação à parte superior do corpo. Tal movimento aproxima-se da ação “pontuar”.

Desse modo pode-se concluir que, na possibilidade de uma combinação de três fatores, as ações “pontuar” e “deslizar”<sup>20</sup> muito se aproximam das qualidades de movimento pertinentes ao passo experimentado. Tal associação confirma a presença do elemento de leveza tanto nos fatores relacionados ao movimento das pernas quanto nos braços, além de demonstrar a presença de dinâmicas diferentes para as partes superior e inferior do corpo.

Se, por outro lado, tivéssemos detectado uma variação de ação nas partes do tronco e não uma variação de ação entre pernas e braços (como comumente encontradas no balé clássico) provavelmente já não estaríamos exemplificando um passo de balé, mas uma dança de caráter mais livre, na qual as convenções clássicas não têm espaço. Ao mesmo tempo, poderíamos detectar outras qualidades de movimento, além da necessidade de novos recursos para o equilíbrio do corpo e as transições do movimento.

Não pretendo com essa análise encerrar a linguagem do balé limitando-a à aplicação aqui presente, mas sim, utilizar os conceitos de Laban para investigar a técnica e seus princípios. É importante destacar que os passos analisados podem

---

<sup>20</sup> As ações resultantes da análise do movimento proposta neste tópico possuem representação gráfica que pode ser observada em Anexo D.



variar em sua estrutura de acordo com estilos de dança ou, ainda, opções coreográficas.

### 1.3 - O fracasso e o riso

Nas apresentações das quais participei, houveram, contudo, momentos nos quais o público pôde presenciar a bailarina em situações bastante humanas. Pelas minhas experiências, muitas vezes por nervosismo, desatenção, ou até mesmo pela dificuldade em lidar com toda a parafernália do palco, bailarinas se desequilibravam, viravam o pé, saíam do ritmo ou, até mesmo, levavam tombos em cena. Eu tive algumas destas experiências, e assumo que o mais difícil, sobretudo, era ter de aceitar o erro.

O fracasso em cena, depois de tanto esforço, era quase humilhante, especialmente quando risinhos indiscretos da plateia eram ouvidos. Um dia, da coxia, vi uma colega, que dançava lindamente, cair de cara no chão. Ao realizar um *sissonne*<sup>21</sup>, sua perna de base abriu menos que o necessário enquanto a traseira, excessivamente aberta, empurrou seu tronco para frente. O resultado foi uma inclinação involuntária e inversa à lógica do movimento fazendo ultrapassar o alinhamento necessário para que ela pudesse se apoiar de volta ao chão e finalmente a queda. Imediatamente após o ocorrido ouviu-se um murmúrio geral. A bailarina então se levantou e continuou a coreografia como se nada tivesse acontecido e, logo após a recuperação do movimento, surgiram risinhos indiscretos no meio da multidão.

O fracasso, portanto, desde que advindo de um ser feito de carne e osso, parece inevitável. E o riso que ouvimos da plateia naquela noite de apresentação terminou por trazer a bailarina de volta às suas limitações humanas. Embora a bailarina se encontre no ápice de sua imagem simbólica e sobrenatural no momento do espetáculo, promove, com sua queda, uma aproximação com o indivíduo que forma sua plateia. Ao provocar o riso ela se torna tão humana quanto aquele que a observa.

---

<sup>21</sup> Salto que inicia com as duas pernas e termina com uma, ou apoiando uma perna de cada vez. O *sissonne* pode ser realizado de várias formas, porém, geralmente uma das pernas, que servirá de base, chegará mais cedo ao chão. No caso citado, a perna que se posiciona à frente do corpo é a de base abrindo menos que a que se posiciona atrás do corpo, tendendo a aproximar-se da cabeça.

No momento da queda, o caráter simbólico da bailarina se desfez a partir de um movimento interrompido. Essa nova relação que se estabelece entre a bailarina e a plateia só pôde acontecer devido ao contraste entre o movimento da bailarina, preciso e leve, e a queda súbita e pesada. A leveza, reforçada pela sapatilha de ponta, é um desafio à gravidade e uma busca ao etéreo; já o peso da queda traz a bailarina de volta aos princípios do caminhar como quando se é um bebê, ou à luta diária da "gente normal" para se manter de pé contra o cansaço do dia a dia, as doenças, a obesidade e a velhice. E, provavelmente, por essa relação contrastante, a bailarina se torna ainda, um ser risível.

Henri Bergson defende a teoria de que rimos de alguém que tropeça porque percebemos na situação uma "rigidez mecânica" que impossibilita o corpo de seguir o seu trajeto (2007). A exemplo dessa teoria, Bergson cita a seguinte situação:

Um homem correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não ririam dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão involuntariamente. Portanto não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo, ou contornar o obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. Por isso o homem caiu e disso riem os transeuntes (2007, p. 7).

Essa teoria vislumbra, portanto, a percepção de um "mecanismo vivo", no qual a ação humana é reproduzida por automatismo. Uma vez reconhecida a falha por outro indivíduo, tal situação pode gerar o riso, um "gesto social" que surge como um efeito de punição daquilo que seria socialmente considerado fora dos padrões.

A questão física levantada nessa teoria seria justificada por uma falta de elasticidade no corpo que o faz assemelhar-se ao mecanismo de uma máquina. Esse ato mecânico, que seria a causa principal da situação que provoca o riso, trata de uma maneira de agir de modo desatento, fazendo com que o corpo, ao invés de mover-se de acordo com as circunstâncias, siga seu percurso mecanicamente, sendo interrompido pelo obstáculo antes ignorado. O corpo, assim, deixa de ser uma "matéria viva" para ser associada a um mecanismo, que mantém-se em seu ritmo próprio,

quando as circunstâncias lhe exigiriam outro, numa sobreposição do mecânico ao que é vivo (BERGSON, 2007, p. 37).

No caso da bailarina, a teoria de Bergson pode ser aplicada da seguinte forma: o riso surge do julgamento do espectador em relação ao ato involuntário da bailarina que se manifesta como uma atividade fora de seus modelos. A única regra estabelecida entre o observador e o observado é o testemunho de uma dança que valoriza a beleza e a perfeição. O riso, portanto, vem como um "gesto social" para punir a bailarina por essa quebra de seus próprios padrões, por meio do seu fracasso.

O corpo da bailarina, contudo, não revela uma mecanização, como no caso do homem que tropeça na rua, mas, do contrário, revela a "matéria viva". No palco encontra-se um ser superior, enquanto na plateia, o espectador observa um corpo que vai além dos limites humanos. Quando a bailarina cai, há uma quebra desse distanciamento, onde se igualam as figuras da bailarina e do espectador, ou seja, é o material humano com suas fragilidades entrando em cena.

Para Patrice Pavis, o prazer que gera o riso reside nas "constantes passagens entre identificação e distância, entre percepção 'do interior' e do 'exterior' (1999, p. 58)". A distância entre a bailarina e o espectador é o ponto inicial para a implementação do universo do balé. Já a identificação se manifestou com a queda, quando o espectador passou a perceber um ponto em comum entre ambos, a bailarina também erra. E essa passagem entre a distância e a identificação, é o riso.

#### **1.4 - A arte do palhaço**

O que para a bailarina surge como um elemento de descontrole e fracasso, para o palhaço é utilizado, muitas vezes, como um recurso para fazer rir. De acordo com Alice Viveiros de Castro, no universo circense é comum ouvir descrições de cenas de palhaços do tipo: logo ao entrar em cena tropeça e cai; vai se sentar em uma cadeira e termina sentado no chão; flerta com alguém da plateia e, na tentativa de apoiar o braço em uma base rígida, encontra o vazio e termina no chão (2005). Essas quedas voluntárias, em conjunto com os tapas, chutes na bunda e tantos outros mecanismos de comicidade estão presentes na arte do palhaço desde seus primórdios. Como já



disse Castro:

Palhaços sempre souberam usar a habilidade física para provocar o riso. Um leve tropeção ao entrar no picadeiro já garante as primeiras risadas e traz a cumplicidade do público. Um tapa bem dado e bem levado, um tombo de cara no chão ou que se transforma numa cambalhota são gestos que já fizeram rir nossos antepassados e farão nossos netos e bisnetos gargalharem para todo o sempre. E não devemos nos esquecer do gesto mais palhaço de todos os tempos: o pé na bunda! (CASTRO, 2005, p. 77)

Como a própria citação coloca, essas quedas, tropeços e certa violência tratam de "habilidades físicas" trazidas para a cena circense por meio do palhaço, com o intuito de fazer o público rir. Esses pequenos incidentes, portanto, que no cotidiano nos impedem de atingir objetivos a curto prazo, além de nos fazer sentir como perfeitos idiotas, vêm sendo utilizados como recurso de entretenimento por comédicos desde períodos remotos.

Na pantomima inglesa dos séculos XVIII e XIX, também conhecida por *Harlequinade*, predominavam cenas de perseguição, que resultavam em quedas, saltos acrobáticos e certa violência gratuita, consolidada por tapas, bofetões e pancadaria<sup>22</sup>. Segundo Castro, foi da Pantomima inglesa que surgiu o termo em inglês *slapstick comedy*, relacionado a muitos dos filmes de comédia pastelão de Chaplin e Keaton, dentre outros: "Em inglês, o termo *slapstick comedy*, usado praticamente com o mesmo significado do nosso comédia pastelão, tem sua origem no bastão do Arlequim e retrata um tipo de comédia pautada nas *gags* físicas, com muita pancadaria, quedas e correrias" (2003, p. 63).

Esses espetáculos inspirados nas personagens da *Commedia Dell'arte*<sup>23</sup>, ocorreram a partir de uma fusão entre a tradição italiana e os *clowns* ingleses, provenientes do teatro de moralidades inglês e, dessa fusão, surge a concepção do *clown* moderno e circense (BOLOGNESI, 2003, P. 57 - 90).

Nos primeiros espetáculos de circo do século XVIII, o *clown* estreou como um cavaleiro desajeitado que demonstrava formas diversas de montar no cavalo. Os

<sup>22</sup> Artigo disponível em: <http://www.scribd.com/doc/15358746/Chapter-5>

<sup>23</sup> Foi uma forma de teatro popular de estilo cômico burlesco que se desenvolveu na Itália em meados do século XVI (PAVIS, 1999, p. 61).

números constituíam em movimentos acrobáticos em cima do cavalo e quedas. Aos poucos, o contato com outras modalidades do circo fez com que surgissem os *clowns* saltadores, acrobatas, músicos e equilibristas, sempre focando nas paródias das modalidades (BOLOGNESI, 2003, p. 57 - 90)

De acordo com Mario Bolognesi, na França, até 1863, uma proibição do uso do diálogo pelo Estado, fez com que o *clown* circense se deparasse com a necessidade de ser a um só tempo autor, mimo, dançarino e músico (2003, p.69). Segundo Bolognesi: "Os primeiros *clowns* tinham um desempenho exclusivamente físico, quase sempre parodiando as próprias atrações do espetáculo circense" (2003, p.69). Para Castro, essas restrições incentivaram a criatividade e promoveram outros estilos como a ópera e a pantomima, elevando a expressão da mímica a um nível técnico e artístico jamais alcançado em outro período da história da arte (2005, p.40).

As quedas, bofetões e acrobacias de todos os tipos, não foram a única ferramenta de trabalho do palhaço, mas sua expressão corporal e seus aspectos físicos, de modo geral, têm tido grande importância em sua arte de provocar o riso. O papel do *Clown*, na Pantomima inglesa, se tornou proeminente com a performance de Joseph Grimaldi (1778 - 1837), que não se tratava de um *clown* acrobático, mas sim de um excelente espadachim de palco, coreógrafo de lutas simuladas, além de exímio ator que fazia pouco uso das palavras, expressando-se por meio do corpo e do rosto. Grimaldi era conhecido ainda por sua criatividade na manipulação e animação de objetos.<sup>24</sup> Segundo Bolognesi, Grimaldi é considerado o criador do *clown* circense (2003, p. 63).

Com a incorporação dos diálogos, surgem a dupla cômica o *Branco* e o *Augusto*. Enquanto o *clown Branco* seguia suas influências de origem, que mantinham certa elegância e boa educação, o *Augusto* era um tipo atrapalhado com o nariz vermelho. O *Augusto* é um tipo de palhaço bobalhão com calças largas e sapatos enormes, que tropeça ao entrar em cena, sendo, ainda, alvo de todos os tipos de bofetadas e pés na bunda de outros cômicos (CASTRO, 2003, p. 70, 71).

Nos Estados Unidos da América, depois da Guerra de Secessão, que provocou a miséria de grande parte da população, surge a figura do vagabundo errante, o *tramp*

---

<sup>24</sup> Artigo disponível em: <http://www.scribd.com/doc/15358746/Chapter-5>

americano, muitas vezes confundido com a do *Augusto*, que geralmente ocupava o espetáculo, juntamente com o *Augusto* e o *clown Branco*, porém, permanecia sempre à margem do picadeiro (BOLOGNESI, 2003, p. 78). Por restrições, necessidades ou, ainda, por uma identificação com as condições sociais vigentes, os palhaços trabalharam na arte do riso a partir da fisicalidade e da caracterização.

Bolognesi afirma que, devido à grandiosidade empresarial do circo americano, os palhaços tiveram que buscar uma comicidade muda, e efeitos cômicos a partir de aparatos que explodem ou jatos d'água (BOLOGNESI, 2003, p. 79). A expressão corporal, portanto, continua presente, mesmo a partir de necessidades e limitações.

No século XX, Jacques Lecoq, ator, mímico e instrutor de teatro, traz o *clown* de palco com a "descoberta de seu próprio clown" que segundo Castro, é um palhaço que "reverencia a história dos palhaços de picadeiro e ao mesmo tempo nega-a" (2005, p. 211). Este foi um palhaço dos anos 90, que multiplicou-se por todo o mundo como observa Castro:

Vivemos hoje uma época em que se multiplicam os tipos e as formas de ser palhaço. Há palhaços no cinema, na televisão, no meio da rua vendendo as maravilhas de alguma liquidação, palhaços de hospital, de presídio, palhaços de palco e os de picadeiro. Há cursos de palhaço, oficinas, encontros, seminários, teses de mestrado e muitos livros sobre o assunto. (CASTRO, 2003, p. 206).

Os palhaços de hoje apresentam variadas formas de expressão corporal, acompanhadas por palavras ou não, em suas diversas habilidades e maneiras de ser. Constituem-se de diversos tipos diferentes, trazendo, muitas vezes, de seu próprio cotidiano, a sua inspiração (CASTRO, 2003). Tais aspectos tornam o palhaço uma figura versátil que domina mecanismos para a comicidade, que podem, por sua vez, constituir-se a partir de uma habilidade, de uma situação, ou de um caráter.

### 1.5 - Dança e comicidade

Nas apresentações dos balés de repertório<sup>25</sup>, das quais participei, algo me

---

<sup>25</sup> Os balés de repertório são peças de ballet clássico que contam uma história, usando de dança, música e mímica, ou pantomima. Os famosos: "Lago dos cisnes" e "Quebra-nozes", são alguns dos mais

deixava curiosa, eram aquelas intermissões teatrais que aconteciam ao longo dos espetáculos, das quais chamavam de Pantomimas. Atores e bailarinos contracenavam, e dialogavam a partir de um gestual expressivo e diferenciado dentre os demais passos de balé. Dentro dessas composições Pantomímicas, era possível visualizar uma história, e os enredos finalmente se formavam.

Deste modo, esse tipo de gestual se apresentava como uma forma de expressão que contava uma história, comunicando, ainda, o que nossos passos não poderiam. A Pantomima, em conjunto com a dança, possibilitava a compreensão do enredo dos balés, e apresentava uma gama de sentimentos e emoções que giravam em torno dessas narrativas ricas em detalhes tão importantes nestes espetáculos quanto a própria dança.

#### 1.5.1 - A pantomima no balé

A arte da Pantomima é uma forma artística muito antiga, conhecida, de um modo geral, pela característica principal de priorizar o uso do movimento, do gesto e da expressão facial para se comunicar. Na Roma Antiga, essa linguagem teve grande popularidade, consistindo basicamente em um espetáculo acompanhado por música, valendo-se apenas da expressão facial (PORTINARI, 1989, p. 38).

Mais tarde, a Pantomima também se fez presente na *Commedia Dell'arte* italiana que, por sua vez, fazia uso da fala. Esse estilo artístico se espalhou por toda Europa influenciando os teatros de feiras, bem como o surgimento da Pantomima Inglesa com enredo baseado nas personagens italianas, e que consistia em uma sequência que unia dança, música e comédia pastelão (COHEN, 2004, p. 108 - 201, 5 v.).

Entre os séculos XVI e XVIII, a associação da Pantomima à habilidade de comunicar para além das barreiras da língua, facilitou as turnês de grupos artísticos, além de driblar proibições do uso da fala em alguns teatros (BROADBENT, 2006; LEABHART, 1989). Assim, a Pantomima sobrevive desde a Antiguidade, se fundindo com outras formas artísticas, ou de maneira independente, ora integrando a fala ora se

utilizando apenas da expressão corporal.

No balé, a pantomima é um "termo empregado para indicar uma ação expressa unicamente através de gestos" (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 110). Parente próximo do termo "mímica" também utilizado dentro da linguagem do balé, que se define pela "arte de se contar uma estória, expressar uma emoção ou descrever uma ação ou situação através de gestos e movimentos" (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 57). A partir de tais definições, pode-se compreender a importância destes mecanismos na construção de uma linha narrativa e o desenvolvimento dos aspectos principais no enredo de um balé clássico.

O tipo de Pantomima encontrado nos balés de hoje, possivelmente se consolidou a partir da obra de Noverre<sup>26</sup>, por meio da qual propõe uma reforma da dança. Tal reforma consistiria na transformação do balé em uma arte de imitação da natureza, incorporando a Pantomima (Noverre *apud* Monteiro, 1998). A esta definição pode-se associar a própria origem do termo Pantomima, que segundo Broadbent surge da combinação das palavras Pan, nome do Deus alegórico da Natureza, e *Mimos*, que significa "imitador", formando assim a seguinte definição: "um imitador da Natureza" (BROADBENT, 2006, p. 9).

Como observa Monteiro, quando Noverre propõe essa reflexão sobre os balés de sua época, aponta para a necessidade de uma dança capaz de exprimir emoções ao mesmo tempo em que faz emocionar, e como ferramenta para tal indica o uso da pantomima que transformaria o espetáculo em um balé de ação (1998, p. 33, 34). A *ação*, segundo Noverre, se define como "a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A *ação*, portanto, nada mais é que a *pantomima*" (Noverre *apud* Monteiro, 1998, p. 297, 298). Tal proposta se opunha, segundo ele, "ao mero mecanismo dos passos".

A dança para Noverre, portanto, não bastaria aos olhos do observador, se não pudesse ao mesmo tempo, revelar paixões e sentimentos profundos. Assim, Noverre

---

<sup>26</sup> Jean-Georges Noverre foi o criador de uma obra teórica que expõe uma série de reflexões sobre o balé, com o título de *Letters sur la danse* (Cartas sobre a dança), cuja primeira versão foi editada em 1760. Em 1998, Mariana Monteiro publica a obra "Noverre: cartas sobre a dança", por meio da qual organiza e analisa a obra de Noverre.

demonstra uma insatisfação com a dança de seu período, que por um lado tratava dos balés de corte, estreitamente vinculados à vida naqueles ambientes e à relação entre os nobres; e, por outro, consistia nas danças das pantomimas inglesas dos teatros de feira, fortemente influenciadas pela *Commedia dell'arte* italiana (MONTEIRO, 1998). Desta forma, Noverre propunha a necessidade da adição da pantomima nos balés, mas rejeitava aquela utilizada na época, quando menciona ainda que se deveria retornar à pantomima dos antigos (MONTEIRO, 1998).

Para Noverre, "o balé bem-composto", ou aquele que ele propunha como um novo modelo, deveria ser "a pintura viva das paixões, dos hábitos, dos usos, das cerimônias e dos *trajes* de todos os povos da terra; conseqüentemente, deve ser pantomima em qualquer gênero e falar à alma por meio dos olhos" (Noverre *apud* Monteiro, 1998, p. 194). Deste modo, Noverre poderia ainda estar em busca de uma linguagem universal, capaz de comunicar por meio do corpo, assim como a dança, porém, que pudesse ao mesmo tempo emocionar seu público. A Pantomima, consistiria, nesse caso, de uma arte reveladora de um universo ainda não conquistado pelos passos de dança de seu período, porém já vivenciado anteriormente pelos antigos. Broadbent faz ainda uma possível associação entre a Pantomima dos Antigos e o balé de ação, que pode ser bastante reveladora, ao afirmar que:

Entre a Pantomima Romana e o ocidental *ballet d'action*, não há praticamente nenhuma diferença. Os Romanos sempre gostaram de ver seus palcos bem cheios; e para ajudar na ação de suas Pantomimas, um coro acompanhado de música, formavam parte do entretenimento. Os *Mimis*<sup>27</sup> e *Mimas*<sup>28</sup>, assim como os ballets de hoje<sup>29</sup>, providenciavam as danças em adição à sua Arte Pantomímica de poses e combinações de posturas. (BROADBENT, 2006, p. 34, tradução minha)<sup>30</sup>

Nesta citação Broadbent confirma a realização do desejo de Noverre de

<sup>27</sup>Tipos de bufões que se destacavam pelo poder de imitação (BROADBENT, 2006, 34)

<sup>28</sup> Quando mulheres começam a ser associadas à Pantomima, em suas representações, surge o termo *Mima* (BROADBENT, 2006, 36)

<sup>29</sup> A primeira versão da obra foi publicada no ano de 1901, portanto quando o autor menciona "*ballets* de hoje", estes tratam também de *ballets* do período de publicação da obra.

<sup>30</sup> "Between the Roman Pantomime and the Western *ballet d'action*, there is hardly any difference. The Roman always liked to see their stages well peopled; and to help in the action of their Pantomimes, a chorus accompanied with music, form part of the entertainment. The *Mimis* and *Mimas*, like the ballet of the present day, provided the dances in addition to their Pantomimic Art of posing and posturing." (BROADBENT, 2006, p. 34)

combinar a dança de seu tempo à Pantomima dos antigos. Tal mecanismo pode ser visto ainda hoje em produções de balés do repertório clássico que unem a dança à gestualidade de maneira a conquistar, por meio dessa união, uma linguagem universal, que se movimenta para além da dança, na conquista da comunicação, tornando possível ainda a construção de uma narrativa.

As Pantomimas de feira, no entanto, embora consideradas por Noverre como uma arte inferior, não deixaram de influenciar os balés de hoje. Como reconhece Monteiro:

(...) é impossível traçar a história do balé de ação sem levar em conta a experiência e contribuição inglesas, que, entrelaçadas de forma original com as tradições francesa e italiana, tanto da *Commedia Dell'arte* quanto do balé de corte, conduz a dança a outras paragens, apontando para um tipo de obra diferente, voltada para uma nova realidade. (MONTEIRO, 1998, p. 52)

O balé de ação, portanto, embora proveniente das cortes, teria se nutrido de significativa influência da movimentação artística que ocorria naquele período. Mario Paleschi aponta para possíveis influências da *Commedia Dell'Arte* sobre o balé, afirmando que sua popularidade trouxe às trupes, a convite, para as cortes Europeias, onde estas performances eram frequentemente incorporadas nos balés (PALESCHI, 2005). Esse possível contato entre a comédia italiana e o balé sugere, ainda, um entrecruzamento entre a dança e a comicidade daquela época.

### 1.5.2 - A paródia

Segundo Paul Bourcier, em 1661 foi criado por Molière o primeiro de doze espetáculos do gênero comédia-balé chamada *Les Fâcheux* (Os impertinentes), que como mostrado em registros iconográficos, já integrava os próprios atores da *Commedia dell'arte*, com suas cambalhotas e gestuais típicos (2001, p. 119-145).

Nas pantomimas inglesas dos teatros de feiras do século XVIII, era possível encontrar a presença constante da paródia, "Se o Pierrot dançasse, era no formato de

uma paródia" (COHEN, 2004, p. 108, 5 v., tradução minha)<sup>31</sup>. Alguns Pierrots eram conhecidos nesse período por imitarem outros artistas, como foi o caso de George Wieland e Richard Flexmore que ficaram conhecidos por parodiar, respectivamente, Maria Taglioni e os dançarinos das óperas da época (COHEN, 2004, p. 108 - 201, 5 v).

Segundo Vladimir Propp:

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos, de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no mundo material. (PROPP, 1992, p. 85)

A paródia pode ser, ainda, uma maneira de estabelecer uma relação entre aquele que parodia e o que está sendo parodiado. "A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social." (PROPP, 1992, p. 87) No caso do Pierrot assumindo o papel de uma bailarina romântica, o contraste nos revela, além de uma citação, uma forma de posicionamento crítico em relação ao outro, e a si próprio.

Neste tipo de comicidade, a temática da dança entra como um elemento de efeito cômico. A situação cômica se encontra aqui, nas diferenças, ou nas oposições geradas entre o que parodia, e o que está sendo parodiado. Alguns exemplos mais recentes revelam este tipo de paródia como no espetáculo teatral *Inaptos* do grupo carioca Teatro de Anônimo fundado em 1986<sup>32</sup>. Neste espetáculo, o ator Fábio Freitas interpreta uma bailarina, vestido a caráter com um chapéu de cisne, em uma interpretação de *A morte do Cisne*<sup>33</sup>. Na cena, a bailarina vivencia um conflito interno gerado pela dúvida entre comer ou não comer uma torta. A cena se trata de uma paródia às privações da bailarina, que ao realizar seu desejo no momento final abocanhando a torta em um acesso de gula, estabelece uma relação de cumplicidade com o espectador, no processo catártico que termina vencendo a privação.

---

<sup>31</sup> "If the Pierrot danced, it was in the form of a parody" (COHEN, 2004, p. 108, 5 v)

<sup>32</sup> Apresentação realizada em Brasília, no festival Sesc Festclown de 2012.

<sup>33</sup> *A Morte do cisne* é um solo de balé clássico do espetáculo *O carnaval dos animais*, coreografado por Mikhail Fokine e estreado em 1905.



Pina Bausch (1940-2009), também se utiliza da paródia no espetáculo de dança-teatro *Walzer*, de 1982<sup>34</sup>, onde relaciona a feminilidade à figura da bailarina clássica, sugerindo um olhar sobre a privação, a rigidez da forma seguido de um autoflagelamento. A personagem assume as posições de balé como em um ritual cotidiano, demonstrando uma tensão descontrolada, o que mais uma vez vem a contrastar com a imagem da perfeição e do equilíbrio transmitidas pela figura da bailarina.

A comicidade presente na dança, ou a dança na comicidade, se apresentam, portanto, de formas diversas. A partir de uma personagem ou de uma situação, esse estado que consideramos provocador do riso, também é um elemento fundamental na compreensão da narrativa.

### 1.5.3 - O balé cômico

Nos balés dos quais participei, algumas das personagens das Pantomimas eram figuras exageradas de tipos cotidianos, apresentando, muitas vezes, alguma deformação, como uma corcunda, representando geralmente um corpo velho e castigado pela vida. Essas caracterizações contrastavam com o corpo de baile, bailarinos solistas e principais, todos magros e "bem definidos", como dizíamos quando a musculatura trabalhada pelo balé se tornava aparente.

O balé Coppélia<sup>35</sup> é um exemplo em que a caracterização de uma personagem ocorre de maneira marcante com a figura do Dr. Coppelius. No balé Coppélia, apresentado pelo Royal Ballet em 2000<sup>36</sup>, Dr Coppelius é caracterizado por uma figura

<sup>34</sup> Vídeo acessado em 21 mar. 2013, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QrdwjlgakN0>

<sup>35</sup> Balé cômico em três atos, produzido pela primeira vez em 1870 no Théâtre Impérial de L'Opéra, em Paris, e coreografado por Arthur Saint-Léon. Em seu enredo, Franz, noivo de Swanilda se vê atraído por uma boneca, sem o saber. Coppélia não passava de mais uma de tantas criações do Dr. Coppelius, um senhor que fabrica brinquedos e também conhecido pela fama de bruxo. Swanilda, movida por ciúmes de Franz, invade a casa de Dr. Coppelius e descobre que Coppélia, a garota que atraía a atenção de seu noivo, era apenas uma boneca. Enquanto isso, Franz é flagrado pelo dono da casa tentando visitar a boneca às escondidas e acaba sendo drogado e adormecido pelo bruxo que pretende experimentar um feitiço, transferindo a alma de Franz para a boneca, com o intuito de lhe dar vida. Decidida a pregar uma peça em Dr Coppelius, Swanilda se faz passar pela boneca, provoca uma confusão e consegue acordar Franz. O rapaz, finalmente conhecendo os fatos sobre Coppélia, pede desculpas para Swanilda e os noivos se casam (COHEN, 2004, p. 108 - 201, 1 v).

<sup>36</sup> Vídeo acessado em 15 fev. 2013, disponível em:

<sup>36</sup><http://www.youtube.com/watch?v=1kk2J9Stxmg>

alta, magra, corcunda, com seu tronco curvado para frente, joelhos levemente flexionados, braços dobrados com as mãos pendendo para baixo. Essa personagem se apresenta como um elemento de oposição à imagem dos bailarinos e bailarinas com seus corpos e movimentos ordenados.

Propp, ao falar sobre a comicidade das diferenças, identifica que "toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula" (1992, p. 59). Ao analisarmos esta citação, é importante observar que, no exemplo citado anteriormente, o corpo de baile assumia uma linguagem padrão, na qual corpos executam movimentos que vão além dos limites do cotidiano, desafiando as leis da gravidade. Portanto, ao lado da bailarina com sua movimentação de linhas bem definidas no espaço, o movimento causado pelo corpo de Coppélius parece um erro como se pode ver na Figura 7, onde este aparece ao lado de Swanilda disfarçada de Coppélia. Enquanto que a bailarina tem uma postura alinhada, Dr. Coppélius tem os joelhos flexionados, o tronco inclinado para frente e mãos bem abertas<sup>37</sup>.



Figura 7 - Balé Coppélia. Fonte: <[http://www.ballet.co.uk/gallery/jr\\_rb\\_coppelia\\_1006/jr\\_rb\\_coppelia\\_marquez\\_heydon\\_lookingup\\_500](http://www.ballet.co.uk/gallery/jr_rb_coppelia_1006/jr_rb_coppelia_marquez_heydon_lookingup_500)>

Ao corpo do Dr. Coppélius, pode-se associar a imagem do bufão. Castro<sup>38</sup>, considera como traços típicos da bufonaria, a representação de aleijões físicos e

<sup>37</sup> As mãos têm grande importância na técnica clássica, sendo que elas possuem a sua maneira própria de se posicionar, nunca podendo estar completamente abertas. Os dedos se mantêm relaxados com o indicador levemente arqueado e o polegar reto logo abaixo formando um "V". A pantomima realizada dentro dos balés não segue o mesmo princípio.

<sup>38</sup> Alice Viveiros de Castro é atriz, diretora de teatro, especialista em circo e autora do livro "O elogio da bobagem".

morais (2005, p. 18). Ao associar a imagem de Dr. Coppélius a esse aspecto bufonesco, podemos destacar que, além de sua corcunda, há ainda a sugestão de uma personalidade de qualidade mesquinha e aterrorizante.

É interessante observar ainda que esse corpo apresentado por Dr. Coppélius, assim como o da bailarina, vai além do cotidiano, porém em um sentido transgressor, o que conduz sua caracterização a um tipo de comicidade que Vladimir Propp classifica como caricatura, e se define pelo seguinte: "A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la" (1992, p.89). A comicidade presente em Dr. Coppélius vem justamente desse exagero do aspecto da velhice acompanhado de sua necessidade em mover-se com este corpo que o diferencia entre os demais, e que, ao mesmo tempo comunica essa relação, por meio da identificação de uma imagem já conhecida socialmente.

Na versão do balé Coppélia produzido pelo Ballet Bolshoi em 2011<sup>39</sup>, a personagem de Dr. Coppélius já não se caracteriza de modo tão exagerado. Sua postura é mais ereta e seu corpo, de um modo geral, o aproxima mais de um indivíduo do cotidiano. Assim, já não é mais o aspecto físico da personagem, propriamente, que caracteriza determinadas cenas enquanto cômicas, mas as situações passam a ser suas protagonistas.

No segundo ato desta versão do espetáculo, Franz invade a casa do Dr. Coppélius e este, ao perceber a presença do rapaz, se esconde atrás de uma cortina. O velho reaparece por trás do rapaz segurando seu guarda-chuva para cima, preparado para lhe dar uma cacetada. Franz, focado em descobrir o paradeiro de Coppélia, segue andando de um lado para outro sem perceber que Coppélius o acompanha. Caminhando com cautela para não ser percebido antes de praticar seu ato, Coppélius faz algumas tentativas de bater no rapaz, mas erra o alvo todas as vezes. Franz desvia no momento exato sem saber o que estava acontecendo, numa coincidência favorável ao rapaz, que por isso se livra de todos os ataques. O movimento ocorre algumas vezes até que Coppélius desiste e dá um puxão de orelha

---

<sup>39</sup> Vídeo acessado em 15 fev. 2013, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IGtUAXaRN1Y>

em Franz.

Esta cena traz um caráter ridículo para a personagem do Dr. Coppelius que por um erro de estratégia perde seu alvo repetidas vezes e termina tendo que se utilizar de outro mecanismo, a fim de punir o rapaz pela invasão. À medida em que Dr. Coppelius erra o alvo, cortando o ar com o guarda-chuva, seu corpo sofre um desequilíbrio despencando para frente de maneira involuntária. E assim como o mecanismo de uma máquina, ele segue em linha reta, sem perceber a necessidade de um desvio. De acordo com Bergson:

De onde provém a comicidade? Do fato de o corpo vivo enrijecer-se como máquina. Parecia-nos, portanto, que o corpo vivo deveria ser a flexibilidade perfeita, a atividade sempre alerta de um princípio sempre em ação. Mas essa atividade pertenceria realmente à alma, e não ao corpo. (2001, p. 37)

Desta forma, pode-se inferir que a cena citada trata de uma situação cômica à medida em que a ação de Dr. Coppelius se assemelhe ao mecanismo de uma máquina, quando seu corpo falha em se adequar ao imprevisto. Uma vez estabelecida a situação da cena, espera-se da personagem a simples tarefa de cumprir seu objetivo. Dr. Coppelius fracassa, nesse aspecto, por sua inabilidade de interromper a ação no momento em que Franz se desvia de seu caminho. Isso ocorre em consequência de um movimento que segue seu percurso de maneira linear ignorando as adversidades da situação, o que contribui para o caráter ridículo da personagem, podendo assim provocar o riso.

Contudo, Dr. Coppelius só poderia conseguir alcançar o efeito cômico da cena por meio dessa relação estabelecida entre ele e Franz. É possível, ainda, associar essa cena ao universo clownesco, no qual a dupla cômica joga entre si, estabelecendo uma relação de poder um sobre o outro. Essa dupla geralmente se estabelece pelos tipos clássicos de *clown*: o *branco* e o *augusto*. Para Castro, o *branco* se apresenta como um tipo arrogante e autoritário, enquanto o *augusto* revela uma inocência idiota (2005, p. 73). Já Bolognesi afirma que a relação entre essa dupla pode ser mais ou menos amigável, ou pode ser uma relação de poder, na qual a personagem atrapalhada termina sobrepondo-se ao seu oponente (2003, p. 104-105). Entre Franz e Dr.

Coppelius há uma relação nada amigável a partir da qual o segundo estabelece um jogo, cujas regras o primeiro desconhece. A inabilidade de Coppelius em realizar seu plano e a ignorância de Franz, provocam uma situação que termina em uma inversão, em que a esperteza é sobreposta pela inocência.

O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral, enquanto que o *augusto* é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional que está sempre sujeito ao domínio do *branco*, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal (BURNIER, 2009, p. 206). Dr. Coppelius representa a maturidade e a sabedoria, enquanto Franz representa a juventude e a inocência. A agilidade de Franz está para a sabedoria de Coppelius assim como a inocência de Franz está para a inabilidade física de Coppelius. Assim se dá o jogo, um serve de contraponto para o outro e a superação do jogo pelo *augusto* só acontece devido à sua relação previamente estabelecida com o *branco*.

As personagens descritas no balé Coppélia se caracterizam principalmente por sua expressividade e clareza de movimento dentro de uma estrutura codificada. Suas relações demonstram alguns dos aspectos cômicos percebidos no espetáculo, o que promove uma reflexão sobre as linhas fronteiriças entre a dança e a comicidade, a partir da perspectiva do corpo expressivo.

#### 1.5.4 - A maldição da bailarina vesga

Ainda na Universidade, cursando a disciplina de Expressão Corporal 4, em 2002, interessei-me em explorar uma criação inspirada no balé. O exercício tratava da livre criação de uma sequência de movimento, que se constituiria na nossa avaliação final da disciplina. Nossa professora, Soraia Maria Silva, nos inspirou com as obras de outros artistas, principalmente aqueles provenientes de toda a linhagem do expressionismo até chegar ao pós-modernismo, começando por Isadora Duncan (1877-1927), passando por Oscar Schlemmer (1888-1943), Mary Wigman (1886-1973), Marta Graham (1894-1991), Dore Hoyer (1911-1967), Kurt Jooss (1901-1979), até chegar em Susanne Linke (1944) e Pina Bausch (1940-2009).

Lembro-me do meu interesse por alguns trabalhos como os do grupo Bauhaus

de Teatro e Dança<sup>40</sup>, dirigidos por Oscar Schlemmer. Em seus espetáculos, cujos elementos fundamentais se manifestavam na presença das "abstrações matemáticas"<sup>41</sup>, o diretor incorporava ainda, o uso de máscaras e um gestual característico da Pantomima. Susanne Linke<sup>42</sup> me despertou principalmente com seu desenvolvimento de coreografias solo de caráter autobiográfico. E, para completar, encontrei no espetáculo *Walzer*, de Pina Bausch, a pitada de comicidade e acidez que elevou a figura da bailarina na minha concepção, a uma personagem de extrema riqueza e profundidade, com a qual eu começava a dialogar.

Não fazia muito tempo, mais precisamente desde o início daquela disciplina, quando comecei a conectar os pontos entre o balé e o teatro. Nesse meu pequeno trabalho, batizado por meu amigo e colega de turma na época, Carlos Fernirahk (ator e diretor de Brasília), de *A maldição da bailarina vesga*, eu já começava a enxergar a possibilidade de usar a minha experiência com o balé de alguma forma. Se por um lado eu parecia ter abandonado uma arte para a qual me dediquei tantos anos, por outro, eu começava não só a assumir sua presença constante na minha compreensão do movimento, como a reinventá-la a partir dos novos conhecimentos aos quais eu me submetia.

A cena, com duração de cerca de dez minutos, era uma espécie de nascimento da bailarina, que já em seus primeiros movimentos evolutivos formava os passos básicos da dança. Ao contrário da aparente delicadeza e suavidade que se espera de uma bailarina, surgia nessa figura uma estranha rigidez no alinhamento da coluna que tornava seu movimento inicial um tanto robótico. Sua expressão transmitia espanto.

No desenrolar da cena, a bailarina descobre uma estranha caixa com um aspecto de máscara, com flores de plástico saindo pelos "olhos". Retira de dentro alguns objetos, um de cada vez, sempre movendo-se a partir de passos técnicos do balé. Por último, verifica se ainda resta algo dentro da caixa e acaba sendo tragada pela mesma, que se encaixa perfeitamente em sua cabeça. Nesse momento, há uma mudança na movimentação que se humaniza e se suaviza ao mesmo tempo, quando

---

<sup>40</sup> Escola de arquitetura e arte fundada em 1919 (SILVA, 2002, p. 289).

<sup>41</sup> Tal definição foi concebida por Silva. Segundo ela, Oscar Schlemmer "concebía o ser humano como organismo de carne e osso e como mecanismo de números e medidas" (SILVA, 2002, p. 327, 328).

<sup>42</sup> Dançarina e coreógrafa alemã, teve grande importância no desenvolvimento da dança-teatro alemã e na dança contemporânea internacional.

tenta tirar a caixa da cabeça e percebe que está presa. Vendo-se nesta situação, a bailarina abre mão da técnica e inicia uma desesperada luta corporal com a caixa numa tentativa em vão de se desvencilhar do objeto. Depois de tanto esforço por nada, a personagem assume seu novo rosto, uma máscara e, ao olhar ao seu redor, com aquele novo olhar, percebe ao seu lado um palhaço, um dos objetos que ela havia retirado da caixa anteriormente e que a acompanhava silenciosamente. A cena termina com uma nova dança, dessa vez como uma dança de amor entre a bailarina e o palhaço, numa movimentação diferente da anterior, inspirando leveza e afeto.



Figura 8 - Ana Vaz em *A Maldição da Bailarina Vesga*, no ano de 2002. A apresentação foi resultado final da disciplina Expressão Corporal 4, ministrada pela professora Soraia Maria Silva e participou da mostra Cometa Cenas do 2º semestre daquele ano. Créditos indisponíveis.

O trabalho lidava com alguns contrastes: rigidez e leveza; balé e luta; expressão facial e máscara; masculino e feminino (o palhaço e a bailarina); grotesco e sublime. Dessa maneira, a bailarina, em sua incompletude, buscava um complemento por meio de seu oposto. Para Victor Hugo, "o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz" (2004, p. 26). Em sua teoria em defesa do drama romântico, Hugo observa uma aproximação do grotesco e do sublime, ressaltando a importância desses dois opostos coexistirem.

A bailarina se apresentava como uma personagem de aspectos duplos e contraditórios que coexistiam, e que, ao persistirem, à conduziriam à transformação e, a partir de uma nova fase, ao amor. O drama de uma bailarina rígida expressando medo e espanto pela sua infeliz imperfeição se resume na própria necessidade de se renovar. Afinal, sua patética trajetória de vida, reduzida ao percurso da cena, exige

dessa personagem, para além de uma delicada bailarina, um ser grotesco com o rosto deformado (máscara) que necessita lutar grotescamente (a tentativa de se desvencilhar da caixa) por sua própria sobrevivência e por uma nova conquista, a transformação.

Na dança expressionista, percebe-se um movimento contínuo de transformação, já que se inicia uma nova fase, rejeitando-se as normas vigentes para a consolidação de um movimento expressivo. De acordo com Silva:

A dança expressionista é a tentativa de integração, é expressão através do corpo, dos sentimentos mais violentos e particulares de angústia, de morte, de poder, de liberdade, de separação, de isolamento e de êxtase; em que as técnicas preestabelecidas de movimentação corporal já não fazem mais sentido (...) (SILVA, 2002, p. 331).

Assim como na dança expressionista, *A maldição da bailarina vesga* é uma luta pela separação e, ao mesmo tempo, uma conquista da liberdade. Como um adolescente que se tornou adulto e vê a necessidade de sair de casa, a bailarina deve se desvincular de suas raízes, se livrando das normas preestabelecidas. Porém, como toda separação é difícil, a dor e o isolamento são inevitáveis, tornando necessário, ainda, um processo de autoconhecimento.

O erro é também um elemento importante na *performance*. Em um primeiro momento, essa bailarina não pode errar mais, pois está cristalizada no universo paralelo onde prevalece a perfeição da forma sobre a dança. Ao mesmo tempo, ela se tornou a própria "rigidez mecânica" às avessas, quando seu corpo, já enrijecido como uma máquina e o rosto escondido dentro da caixa, se humaniza diante de uma situação imprevista.

Segundo Silva, na dança moderna é possível identificar que o bailarino, na criação de sua obra, se une às suas próprias fragilidades, abrindo espaço para novas experiências coreográficas onde ocorre "a manipulação artística do caos e do acaso." (2002, p. 310). Nas obras de Pina Bausch (1940-2009)<sup>43</sup>, por exemplo, é possível observar ainda a existência da queda, como um dos recursos aplicados pela coreógrafa.

A dança moderna, portanto, assume em sua estética a queda, o erro e a

---

<sup>43</sup> Pina Bausch foi uma bailarina e coreógrafa alemã.



imperfeição, num movimento de aceitação do humano. Já na estética do balé, o erro não tem perdão ou espaço estético, e nesse percurso marcado pela rigidez das regras fixas abre-se uma fenda, um lugar para o riso.

Assim, as questões do nascimento, da transformação e do erro, presentes nesse trabalho, manifestavam-se de forma subjetiva para falar do meu próprio processo artístico. Do balé ao teatro, vivi um longo processo de autoconhecimento e de uma conseqüente necessidade de transformação. E, de alguma forma, a própria dificuldade de ser artista e o medo do fracasso diante das imprevisibilidades da vida, já se manifestavam nessa pequena demonstração de uma atriz-bailarina com grandes conflitos internos para lidar.

## 2 - ESTUDOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA PALHAÇA BAILARINA

Neste capítulo, proponho um estudo direcionado para a relação entre a linguagem do balé e do palhaço dentro das minhas experiências na construção de uma palhaça bailarina. Para isto, busco refletir sobre a minha trajetória enquanto palhaça primeiramente observando a forma como se deu essa fusão entre as duas linguagens e, mais adiante, investigo algumas referências que possam contribuir para uma análise do movimento e do gesto dentro dessa perspectiva.

### 2.1 Hipotenusa, uma palhaça bailarina

Assim como na escola de Jacques Lecoq<sup>44</sup>, onde os *clowns* vêm por último, comecei também a me interessar pela arte do palhaço já no final do curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Minha introdução a este novo universo, no entanto, foi um pouco diferente.

Já no meu último semestre da faculdade, fui convidada por um amigo a iniciar a pesquisa do *clown* em um minicurso de dois dias que ele ofereceria só para mim. Meu amigo, Carlos Fernirahk<sup>45</sup>, que havia acabado de fazer um *workshop* de palhaço, viu meu interesse na linguagem e decidiu compartilhar o que havia aprendido, oferecendo-me algumas horas de iniciação à técnica, e finalmente, a oportunidade de usar o nariz vermelho.

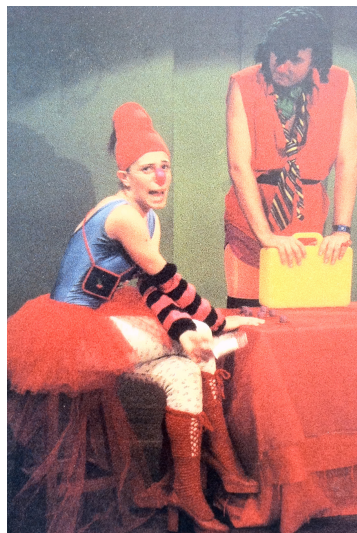
Na época, em 2003, falava-se muito sobre os palhaços e os *clowns*, e muitos dos meus colegas já haviam se iniciado. Ainda na infância das minhas experiências artísticas e ansiosa para conhecer tudo que era novo, iniciei-me nesse novo caminho, mesmo que timidamente. Desde então, o universo do palhaço me pareceu uma grande rebelião e um novo caminho a ser seguido.

---

<sup>44</sup> A L'École Internationale de théâtre Jacques Lecoq, é uma Escola que oferece curso profissionalizante para atores, tendo como foco os estudos do Teatro Físico. A Escola foi fundada por Jacques Lecoq, em Paris, no ano de 1956. Disponível em: <<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

<sup>45</sup> Ator e diretor brasileiro, graduado em Artes Cênicas (Bacharelado) pela Universidade de Brasília. Atualmente é integrante do grupo Teatro do Sim.

A sensação, lembro-me até hoje, era de uma certa liberdade, embora nunca estivesse completamente livre dos julgamentos internos, mas já era, de fato, um caminho bem diferente daquele da representação de uma personagem de teatro ou de um balé, com texto e enredo a serem memorizados e passos complicados a serem ensaiados. Para Lecoq: "Não se representa um *clown*, é preciso ser, como quando nossa natureza profunda vem à luz, nos primeiros medos da infância" (2010, p. 217). Meu corpo desenvolvia uma nova maneira de expressar naquele momento que se relacionava com toda uma caracterização, que eu mesma construía. A vestimenta era composta por uma roupa velha que agora fazia questão de dar novo significado. Como eu era bailarina, sempre sobrava em casa um colã velho e um resto de tule que, com as habilidades de costura da minha mãe, facilmente se transformariam em algo mais. Assim, minha caracterização já apresentava um pouco da essência da bailarina que eu carregava também em minha postura como fruto de meus anos como estudante de balé. Por fim, essa caracterização não tinha absolutamente nada a ver com a referência que eu tinha dos palhaços de circo, mas fazia sentido para mim, já que agora partia para um encontro com uma criação própria.



**Figura 9 - Hipotenusa (Ana Vaz) e Ganzelão (Carlos Fernirahk), em Tipos Azuis de Vermelho (Espetáculo desenvolvido no Projeto de Diplomação de Carlos Fernirahk em 2003)**

### 2.1.1 Em busca de um clown próprio

Segundo Lecoq, a pesquisa do *clown* próprio de cada um, "nunca se trata de compor externamente, mas sempre a partir de algo pessoal" (2010, p. 218). Assim, a minha investigação pessoal desse universo clownesco, teve, desde o início, uma tendência a se desenvolver principalmente a partir da minha experiência com o balé.

A minha postura, enquanto me caracterizava, apresentava uma rigidez no alinhamento do eixo, um exagero apenas, daquela que eu já carregava no dia a dia, proveniente dos anos de balé, assim como o gestual, que se manifestava de maneira mais expansiva. Segundo Propp, "A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la" (1992, p. 89). Assim, percebo que minha palhaça se tratava, já desde o início, de um exagero de minhas próprias características, como uma caricatura.

O nome, "Hipotenusa", recebi do meu primeiro instrutor, Carlos, depois de um exercício, uma espécie de entrevista durante a qual eu tinha que responder do que eu mais gostava na minha infância. Dentre as categorias estavam: comida, jogos, brincadeira e disciplina na escola. Como eu adorava cálculos de geometria nos tempos de escola, fui batizada como "Hipotenusa".

Desde o primeiro curso, no qual ainda me faltavam as referências de outros *clowns* com quem eu pudesse jogar, percebi que se tratava de um caminho cheio de obstáculos. E o maior de todos os desafios era aceitar ser ridícula, pois, de acordo com Lecoq, "a pesquisa do *clown* próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo" (2010, p. 214). Afinal, como permitir que os outros observassem em mim tudo aquilo que aprendi durante anos a esconder, como a dor nos pés, espremidos nas sapatilhas de ponta, camuflado pelo sorriso nos lábios? Renato Ferracini define bem esse novo caminho pelo qual me interessei:

O estado de *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. (FERRACINI, 2006, p. 138)

Interpreto essas armaduras como a couraça que criamos ao longo dos anos para nos proteger do mundo externo, e eis o grande desafio de quem resolve um dia seguir este caminho. O *clown* é aquele que se descobre e redescobre em cena enquanto cria o seu mundo paralelo, pleno e real. O que acontece em cena é tão vivo quanto as gargalhadas que ele provoca. Cada momento de falha é criativamente exposto e sabiamente inserido em uma nova perspectiva, trazendo para a cena o que há de mais humano no indivíduo e ressaltando o momento do erro onde se reconhece a própria natureza da humanidade. Assim, contrariando a imagem projetada pela bailarina, de uma forma ideal e sobrenatural, a palhaça que eu buscava, estaria lidando diretamente com essa natureza humana a partir da perspectiva do erro.

Todas as vezes em que tive a oportunidade de ver um palhaço no circo ou no teatro era justamente o tropeço, a queda e o fracasso que me encantavam. A diferença entre o erro para a bailarina e para o palhaço podia ser percebida com a reação do público. O palhaço mantém sua personagem até o fim, ele já se encontra exposto desde a sua entrada, mostrando suas fragilidades. E o erro é apenas um obstáculo com o qual ele terá de lidar. Faz parte da sua existência.

Por outro lado, a bailarina, ao fracassar, desmonta, deixa cair a sua máscara da personagem etérea, deixando prevalecer o seu lado humano. O fracasso para a bailarina, nessa falta de previsão, pode se tornar um grande acontecimento com resultados indesejáveis, enquanto que, no caso do palhaço, o risco é eminente, em um pequeno acerto a cena pode encontrar seu ápice. Pois se para um o acerto é necessário, para o outro, o erro é inevitável.

De acordo com Lecoq, "o *clown* é aquele que 'faz fiasco', que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir" (2010, p. 216). A partir dessa afirmação, acredito que a palhaça seja justamente o eixo oposto à bailarina. Essa superioridade, mencionada por Lecoq, seria, no caso da bailarina, revertida em inferioridade, já que seu espectador só consegue identificá-la como um ser ideal, portanto acima daquele que a observa. Assim, o êxito para a palhaça, seria, de outro modo, o fracasso para a bailarina.

Depois da minha iniciação solitária, decidi buscar mais conhecimento, e fui de

encontro à Pepe Nunes (2004), Mauro Zanatta (2004), Denis Camargo (2004), Mark McKenna (2005) e Avner Eizenberg (2008, 2010 e 2013). Em 2010, durante estadia nos Estados Unidos da América, tive as minhas primeiras experiências com apresentação de números solo no evento *Open Mic* do *Amazing Things Arts Center*, na cidade de Framingham, no estado de Massachusetts. O evento acontecia semanalmente e era aberto para quem quisesse experimentar números e qualquer tipo de *performance* artística em 5 minutos.

À época, desenvolvi dois números. O primeiro tratava de um ensaio de dança, no qual a bailarina, ao dar seus primeiros passos, percebia a necessidade de passar um desodorante, e a cena se desenvolvia a partir daí. O segundo, era um número de dedinhos onde eu apresentava uma dança inspirada no balé “O lago dos cisnes”. Segue abaixo foto do primeiro número:



Figura 10 - *Dance rehearsal*: número apresentado no *Amazing Things Arts Center* em 2011.

Em março de 2011, fui convidada para apresentar um número de 30 minutos no evento *Sunday Comedy Show*, resultando no trabalho *Clown Ballerina*, como pode-se ver na Figura 11:



Figura 11 - Arte do evento *Sunday Comedy Show*, em março de 2011.

Já nas primeiras experiências comecei a usar um tutu debaixo do *shorts* de balé, que eu expunha na hora de dançar. Ao longo dos últimos anos, trouxe novos elementos para o figurino e, assim, o corpo da palhaça, em conjunto com a vestimenta, alimentava-se de pequenas contradições entre o ofício e o caráter.

Em 2012, desenvolvi meu primeiro espetáculo solo chamado Hipotenusa em parceria com o grupo Teatro do Sim<sup>46</sup>. O espetáculo foi dirigido por Carlos Fernirahk e apresentado nos eventos TPM's - Temporada de palhaças no mês da mulher, em 2011, e no III Encontro de palhaças de Brasília - Bienal internacional de palhaças em, 2012.<sup>47</sup> Ainda em 2012, tive a oportunidade de trabalhar no projeto Dotoras Música e Riso<sup>48</sup>

<sup>46</sup> O Grupo Teatro do Sim é um grupo de artistas múltiplos que se reúnem em prol da arte na cidade de Brasília. O Grupo é dirigido por Carlos Fernirahk e tem como trabalhos mais recentes: "Manual Prático para Sacudir o Esqueleto", "Quem é esse tal Gershwin?", "Coisas do Sim e do Não", "Porque não posso ser você?" e "Pato no Lago de Gelo".

<sup>47</sup> I Temporada de palhaças no mês da mulher, foi o primeiro TPM's realizado por Manuela Castelo Branco na Circa Brasilina, em março de 2012, em Brasília. O evento contou com a participação de outras palhaças da cidade, dentre elas, Matusquela e Madame Dolores. Maiores informações podem ser acessadas em: <<http://www.circabrasilina.com/p/tpms.html>>

<sup>48</sup> Grupo de Brasília, desenvolvido desde 2008 e coordenado por Antônia Vilarinho, atua levando humor e alegria às crianças hospitalizadas, seus pais e acompanhantes, por meio de apresentações de

no período de um ano, no qual visitávamos crianças hospitalizadas.

Nessa nova fase, em 2012, adquiri um par de sapatos grandes, dentro dos quais eu normalmente usaria sapatilhas de bailarina. Debaixo do *shorts*, passei a usar dois ou três tutus bem armados, que aumentavam a região dos quadris e nádegas consideravelmente. Essa imagem, resultava no exagero de um aspecto que em muito divergia daquele observado no corpo da bailarina como pode ser visto na figura 12.



Figura 12 - Hipotenusa (Ana Vaz) e Marinês (Mariana Neiva) no espetáculo *Inesperável Público*, apresentado no teatro Eva Herz do Shopping Iguatemi, em Brasília, no ano de 2012. Foto: Edite Neiva.

## 2.2 - Os opostos que se complementam

Partindo de uma visão das figuras da palhaça e da bailarina enquanto elementos opostos, é possível encontrar algumas variáveis que podem envolver tanto a expressão corporal quanto traços da personalidade a partir de questões técnicas e simbólicas<sup>49</sup>.

De acordo com Jung em seu livro *O Homem e seus Símbolos*, "uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato" (JUNG, 1964, p. 19). Assim, seria possível supor que a imagem

---

números cômicos e musicais. O projeto contou com patrocínio da Petrobrás nos anos de 2009 e 2010 e apoio do FAC - Fundo de Apoio à Cultura do DF, em 2012. Nesse período, o projeto atuou principalmente visitando alas pediátricas dos Hospitais de Base, HMIB, Hospital de Sobradinho e Hospital da Criança.

<sup>49</sup> Como base inicial para a análise do movimento e da expressão da palhaça bailarina, foi criada uma tabela com os principais aspectos observados ao longo dessa pesquisa que indicam a possibilidade de elementos de oposição entre as duas figuras. A tabela pode ser vista em Anexo E.



da bailarina pudesse trazer, por si só, outras imagens ou símbolos a ela associadas, que, de acordo com Suffert, surgem principalmente pelo desconhecimento de todo um processo anterior à bailarina que se vê no palco.

Na busca de associações referentes à qualidade de leveza, é possível verificar, a partir de Cheerbrant e Chevalier, as seguintes observações:

A sensação ou as imagens oníricas de leveza, que evocam a dança, um véu transparente e flutuante, a graça móvel de certos gestos, a música, tudo que é aéreo, vaporoso, ascensional, têm relação com os símbolos da elevação. Todos esses signos simbolizam uma aspiração a uma vida superior (...). (CHEERBRANT; CHEVALIER, 1997, p. 547)

Nesta definição, pode-se encontrar os aspectos mencionados por Suffert e Kater, que relacionam a bailarina ao ser onírico e superior. Essas associações têm ainda relação direta com o movimento, como o passo *elevé*, que no francês significa elevado, e que consiste na elevação dos pés da posição natural para a ponta, ou meia-ponta, validando ainda uma verticalização existente na técnica clássica.

As pesquisadoras Lopes e Barros, na tentativa de propor uma analogia entre o movimento no balé a objetos de valor simbólico, associam o giro no balé ao símbolo da mandala circular, que representa o equilíbrio interior do homem (2006, p. 49-54). De acordo com as pesquisadoras: "Semelhantes à mandala como símbolo de transcendência, os giros representam o ponto máximo do aperfeiçoamento técnico do balé. Os *fouettés*, giros consecutivos sobre a mesma perna, demonstram a força e o equilíbrio da bailarina" (BARROS; LOPES, 2006, p. 49-54). Assim sendo, o giro trata de um dos principais símbolos de equilíbrio, que em um nível quantitativo e de repetição, podem se elevar ainda a um símbolo de equilíbrio entre corpo e alma (BARROS; LOPES, 2006, p. 49-54). A partir desta associação, a imagem da bailarina se eleva a um sentido de transcendência espiritual.

A imagem do palhaço, por outro lado, traz em suas associações uma certa distância da bailarina. Para Cheerbrant e Chevalier, o palhaço é "tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da postura régia nos seus atavios, palavras e atitudes (...) O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza." (CHEERBRANT; CHEVALIER, 1997, p. 680). Desta forma, a figura do

palhaço se constituiria em uma rebelião às normas, às regras preestabelecidas, o oposto do poder, da ordem vigente, das regras morais.

Numa associação à minha palhaça, o termo "Hipotenusa", nos estudos da geometria, surgiu para dar nome ao lado mais longo de um triângulo retângulo, consistindo no lado oposto ao ângulo reto. Assim como a figura do palhaço, a "Hipotenusa" é uma oposição, é o sentido contrário. No entanto, ela também conecta as extremidades dos catetos, contribuindo para uma figura harmônica e simétrica. A "Hipotenusa" está em constante relação com seus vizinhos, de modo que um não sobrevive sem o outro, ao mesmo tempo em que se mantém firme na sua lógica linear. Assim, também ocorre com a palhaça, em sua lógica pessoal, cuja existência depende de sua relação com a plateia e consigo mesma (Puccetti *apud* Ferracini, 2006).

A palhaça Hipotenusa é, a meu ver, o outro lado da bailarina, aquele que mais se aproxima do lado humano que esta tende a ocultar. Contudo, este ímpeto de oposição só é possível a partir da relação de coexistência entre ambas, pois não se trata aqui de um ato revolucionário, mas, sobretudo, uma necessidade de sobrevivência. É a ação espontânea *versus* a disciplina, colocando a palhaça em uma posição similar à da criança, que tem que deixar de brincar para ir à escola.

A infância simboliza a inocência, a simplicidade e a espontaneidade (CHEERBRANT; CHEVALIER, 1997, p. 302). Ao mesmo tempo, remete ao aprendizado e a uma constante disposição para com a vida. E no aprendizado do caminhar, temos o risco eminente da queda. Um bebê leva vários tombos antes de encontrar o ponto de equilíbrio necessário para executar seus primeiros passos.

Deste modo, sugiro aqui dois pontos principais que possam classificar as figuras da palhaça e da bailarina. Se, por um lado, a bailarina está em constante equilíbrio, lutando contra a gravidade, por outro, a palhaça está sempre jogando com ela. Conforme sugere Ana Carolina Sauwen, a palhaça utiliza "os princípios relativos ao desequilíbrio tanto de forma concreta, na maneira como organiza seu corpo e realiza as ações, quanto simbolicamente, no desequilíbrio que é próprio à sua natureza (2011, p. 70)."

A reflexão de Sauwen propõe relacionar ao desequilíbrio, a maneira subversiva de ser do palhaço, bem como o seu modo de se mover. Se assim pudermos classificar,

temos aqui um paralelo entre o impulso transgressor da palhaça e a figura disciplinada e aficionada pela perfeição, que nos remete à bailarina. Contudo, o que faz a palhaça senão equilibrar sua própria existência de maneira primorosa, tanto na sua capacidade de se relacionar com o mundo ao seu redor, como nas habilidosas quedas que sempre a impulsionam para uma nova tentativa? E, ao mesmo tempo, como poderia a bailarina, por sua vez, se livrar das transições, aqueles percursos repletos de pequenos desequilíbrios, para só a partir deles ser capaz de chegar à forma harmônica e equilibrada?

Como um ser super-humano, oposto à bailarina, a palhaça lida com um constante desequilíbrio, que é apenas o seu modo de se equilibrar, de se reconhecer no mundo para nele poder se enquadrar à sua maneira. Para tal, é necessária uma constante relação entre equilíbrio e desequilíbrio, do qual a bailarina compartilha. Para a bailarina, é necessário que ocorra o desequilíbrio, a transferência de peso, o risco, para alcançar um bom equilíbrio; assim como a imagem de beleza e pureza que só se conquista com muito suor.

Enquanto a palhaça é a transição, movendo-se de uma situação à outra, a bailarina é continuidade, é o mal necessário, as regras sem as quais não se pode sobreviver. Ela é a hora certa de comer e dormir, é a necessidade de se seguir um método, uma rotina. E como uma dupla cômica, as duas figuras se complementam, no *branco* (a bailarina) e no *augusto* (a palhaça), na regra e na transgressão, na busca da perfeição e no fracasso assumido, "pois onde se viu medalha que não tenha reverso?" (HUGO, 2004, p. 98).

Na Figura 13 é possível identificar a relação existente entre a "bailarina" e a "palhaça". Nesta cena, Hipotenusa limpa a sujeira do chão para poder dançar com suas sapatilhas de bailarina, esfregando-o com os pés enquanto dança na meia-ponta. Na imagem ilustrada abaixo, Hipotenusa acaba de descobrir o mecanismo, e embora sua reação seja visível na parte superior do corpo, envolvendo o tronco, expressão facial, braços e mãos, as pernas se mantêm alinhadas, com os pés em meia-ponta em posição de balé.



Figura 13 - Espetáculo *Hipotenusa*, apresentado em março de 2012 na Circa Brasilina, em Brasília.

### 2.3 - Nos caminhos da comicidade física

Na tentativa de encontrar um termo mais aplicável ao trabalho que venho realizando, optei por chamar o trabalho prático dessa pesquisa de "Comicidade física". O termo vem sendo utilizado por pesquisadores e instrutores de *clown* no Brasil e muito se aproxima do termo *Physical Comedy*, já utilizado para classificar artistas que trabalham com o humor por meio do movimento corporal e da expressão facial (FIFE *et al*, 1992, p. 54).

A comicidade física trabalha principalmente com a vulnerabilidade do corpo e tudo o que ele envolve, desde a sua interação com o próprio indivíduo e com o mundo. Com ou sem o uso da fala, essa linguagem se destaca pela habilidade de expressar fisicamente as necessidades internas e as fragilidades do indivíduo, como as quedas, os tropeços e os exageros cômicos. Pode se utilizar da manipulação de objetos, da mímica, da pantomima, das habilidades circenses, do *clown*, ou simplesmente do universo cotidiano.

Avner Eisenberg<sup>50</sup>, em seu trabalho, utiliza o termo *Eccentric Performer* em vez de palhaço, pois, segundo ele, o palhaço é uma coisa muito específica, enquanto o *Eccentric Performer* descreve qualquer coisa que se use para "divertir a plateia" (Eisenberg *apud* Sauwen, 2011, p. 129). Assim, é possível ser um bonequeiro ou um mágico, mas os princípios são os mesmos, que se fundem em uma "série de ideias que permitem que você transforme aquilo que faz através de um caminho interessante" (Eisenberg *apud* Sauwen, 2011, p. 130).

A pesquisa da palhaça bailarina envolve a arte do palhaço, bem como o balé e o que essa mistura possa produzir em cena, em uma linguagem que comunica por meio do corpo, sem o uso da fala ou do texto, apenas contando com efeitos sonoros. Dentro desse contexto, Hipotenusa tem ido de encontro com as suas fragilidades, ao longo de sua trajetória, que vêm sendo refletidas por meio da sua expressão corporal. De acordo com Townsen:

(...) comédia física é a arte de revelar o que é vulnerável, imperfeito e risível sobre o homem – não por meio de argumento, não pelo discurso, mas através do corpo, através da imagem que vale mil risadas. Pode ser a imagem de Dom Quixote atacando cegamente os moinhos de vento. Poderia ser o Charlie Chaplin de *The Golden Rush* lutando desesperadamente para desafiar a gravidade e escapar da sua cabine em *Klondike*, uma vez que oscila em um ângulo impossível pendurado na beirada de um precipício. (TOWSEN, 1987; tradução minha)<sup>51</sup>

A partir dessa observação, a comédia ou comicidade física abrange o que há de imperfeito na exposição do humano, tendo como ponto de partida o corpo. E foi a partir desse fundamento que a palhaça bailarina se formou, num fazer que se baseia na arte do palhaço, para reinterpretar a experiência do balé. Entretanto, Hipotenusa não

---

<sup>50</sup> Avner Eisenberg é um artista americano reconhecido internacionalmente tanto por seu espetáculo solo *Exceptions to Gravity*, o qual apresenta por cerca de 40 anos, quanto por ministrar workshops de *clown* pelo mundo. Estudou com Jacques Lecoq e lecionou na *Dell'Arte School of Physical Comedy*, na Califórnia. Em seu *one-man show* trabalha com técnicas de mímica, ilusionismo, malabarismo e equilíbrio. Em seus cursos e *workshops* de *clown* aplica exercícios fundamentados nas técnicas de Hipnose e Aikido.

<sup>51</sup> (...) physical comedy is the art of revealing what is vulnerable, imperfect, and laughable about man \_ not through argument, not through discourse, but through the body, through the picture that is worth a thousand laughs. It may be the image of Don Quixote blindly charging the windmills. It could be the Charlie Chaplin of *The Golden Rush* desperately struggling to defy gravity and scape from his *Klondike* cabin as it teeters at an impossible angle atop the edge of a cliff.

precisa dançar todo o tempo, ela pode assumir o balé em ações do seu dia a dia, como quando pega um objeto fazendo um passo de balé. Ou ainda quando tenta dançar balé e se atrapalha completamente. Esse contexto se estende para as expectativas da palhaça para com a vida e seus desajustes em relação ao “ser” e ao “viver”.

A figura 14, abaixo, mostra uma das tentativas de desenvolver um número clownesco, trabalhado durante o curso de 2010 com Avner Eisenberg, como resultado do exercício *Goopy Goop*<sup>52</sup>. Nesse pequeno número, Hipotenusa ainda está nos preparativos, protegendo seus pés para colocar as sapatilhas de ponta, mas ao tentar colocar o esparadrapo, termina prendendo os pés um ao outro.



Figura 14 - Curso Intensivo *Eccentric Performing*, ministrado por Avner Eisenberg e Julie Goell em 2010.

### 2.3.1 – A criação artística

A princípio, o desejo de criar um número clownesco, depois de me aprofundar um pouco mais na personalidade da minha palhaça, veio justamente de um anseio de jogar com esses dois eixos, aparentemente contraditórios, que consistiam nas figuras da palhaça, de um lado, e da bailarina, de outro. Assim, a minha palhaça estaria, de alguma forma, tendo de lidar com essa outra vertente, que caminhava em direção oposta.

Demorei a perceber de que forma a técnica clássica poderia se tornar uma habilidade a ser trabalhada dentro da perspectiva cômica, já que o que os comediantes

<sup>52</sup> O objetivo desse exercício era pesquisar algo colante, como um chiclete ou uma fita adesiva, que colasse na roupa, nos sapatos ou na pele. Uma vez que o *clown* percebe o objeto, deve tentar resolver o problema a partir da lógica clownesca.

físicos têm em comum é a habilidade de transformar suas habilidades, muitas vezes combinando-as com situações do dia a dia (TOWSEN, 1987). O balé faz parte de Hipotenusa, se tornou o que ela é e, ao mesmo tempo, é também o seu modo de compreender o mundo. Em sua lógica, "nada pode acontecer gratuitamente, tudo deve obedecer a um sentido", revelando, portanto, a importância de uma relação entre aquilo que o *clown* faz com a sua própria realidade, a partir de um "rigor com que ele segue a sua lógica pessoal" (Puccetti *apud* Ferracini, 2006, p. 140).

Contudo, mesmo depois de abraçar essa ideia, era difícil realizar se quer um passo de balé dentro da perspectiva da palhaça. Eu sentia que acontecia uma luta entre as duas figuras, no lugar de um trabalho em equipe. Tratava-se de uma lógica pessoal ainda não compreendida. Era difícil conceber a ideia de realizar um *fouetté*<sup>53</sup>, por exemplo, com aquele corpo todo atrapalhado.

Em 2010, no curso *Eccentric Performing*, com Avner Eiseberg, como um dos exercícios, apresentei um número de 5 minutos que já se constituía na tentativa de uma criação própria. No esperado momento do *feedback*, Avner me sugeriu uma modificação. No lugar de pegar um objeto do chão de forma convencional, eu deveria concluir a ação realizando um *arabesque penché*<sup>54</sup>.

Retomando o exercício, experimentei o modo sugerido e obtive um bom resultado. As próximas ações, contudo, continuavam difíceis de realizar, pois eu ainda visualizava uma fronteira muito ampla entre a realização de um passo de balé, e uma ação realizada por uma palhaça. Foi então que Avner disse: "Lembre-se, você não é uma bailarina que, por acaso, é uma palhaça, mas uma palhaça que, por acaso, é também uma bailarina. E tudo que for realizar a partir de agora depende dessa lógica" (informação verbal)<sup>55</sup>. Nas novas práticas, o exercício passou a fazer mais sentido e eu realizava o passo de balé sem tanta disciplina, com mais interesse no jogo e na brincadeira.

---

<sup>53</sup> "Chicoteado. Designação para qualquer movimento chicoteado" (PAVLOVA, 2000, p. 106). É comum chamar de *fouetté* o giro em uma perna só, no qual a perna suspensa faz um movimento chicoteado para dar impulso a um novo giro. Nos Balés de repertório, esses passos costumam ser o ápice do *pas de deux* (passo a dois), onde a bailarina geralmente realiza 32 *fouettés*.

<sup>54</sup> Movimento no qual "o corpo se debruça para a frente em linha oblíqua, o braço esticado e a cabeça mantidos baixo e o pé da perna levantada o mais alto possível" (PAVLOVA, 2000, p. 33).

<sup>55</sup> Informação obtida por meio do curso "Eccentric Performing", realizado em agosto de 2010, no Celebration Barn Theater Center, em South Paris, Maine, EUA.

Naquele momento, Avner me ajudou a executar o exercício, implementando uma nova regra na minha coleção. Hoje questiono um pouco a ordem dos fatores. É como perguntar: “O que vem primeiro, o ovo ou a galinha?” Na ordem cronológica da minha trajetória artística, o balé veio primeiro. Mesmo no primeiro curso de palhaço, os primeiros sintomas mostravam que eu viria a ser uma palhaça bailarina, pela postura, na forma de caminhar e na vestimenta. A palhaça veio depois, como uma necessidade de subverter a minha própria lógica pessoal de ser. Não poderia ser então uma bailarina que, por acaso, é também uma palhaça?

De um modo geral, ao longo dessa pesquisa, tem ficado cada vez mais claro que desde que as duas linguagens, o balé e o *clown*, possam ser assimiladas como duas forças que trabalham juntas, sem que uma aniquile a outra, a palhaça bailarina, ou a bailarina palhaça, poderá realizar mesmo as tarefas mais complicadas.

### 2.3.2 - O silêncio

Como o foco da criação, desde os primeiros números, estava na dança, optei pela expressão corporal apenas, dispensando a fala. A escolha de um trabalho de caráter físico e expressivo, sem o apoio do texto falado, requer um aperfeiçoamento do movimento, que se torna por sua vez o principal veículo de comunicação com a plateia. O silêncio, não menos que o movimento, interage com o corpo do artista contribuindo para sua significação. Ele é a pausa do texto falado, aquele com o qual nos comunicamos no dia a dia.

O trabalho de Lecoq envolve o silêncio em várias fases de treinamento do ator, pois, segundo ele, é do silêncio que a qualidade do gesto e até mesmo da palavra nascem (LECOQ, 2006, p. 70). O silêncio revela ritmos, e abre espaço para novas percepções. Dele nasce e renasce o movimento ainda não visto ou percebido como tal, aquele que realizamos a todo instante sem nos dar conta. Para o trabalho da palhaça bailarina, a ausência do texto falado permite que se abra um espaço para o uso do movimento de maneira ampla, que abrange sua relação com a plateia, bem como sua relação com o mundo que conhecemos mediado pelo espectador.



### 2.3.3 - A referência do mundo exterior

No universo artístico, é possível identificar que "no interior duma mesma cultura os gestos, a expressividade corporal, os signos do corpo obedecem a uma codificação que é imediatamente compreendida pelo público" (GIL, 1980, p. 26). Na sua "busca da perfeição", na necessidade de se relacionar, e na exposição de seus defeitos, a palhaça bailarina constrói um significado para o que faz, tocando em elevados níveis de compreensão de mundo dos quais compartilhamos enquanto seres sociáveis. E assim o faz dentro de uma narrativa construída a partir do movimento, do gesto e da ação dentro da perspectiva da comicidade.

A relação entre a expressão corporal e a comicidade tem como principais referências as situações cotidianas. Ao observar pessoas nas ruas, é possível flagrar uma variedade de situações nas quais aspectos diversos do indivíduo são expostos podendo muitas vezes provocar o riso. Como exemplo, temos algumas atitudes que remetem a necessidades naturais do corpo, tais como: enfiar o dedo no nariz, puxar a calcinha e cheirar as axilas em público. Da mesma forma, modos, trejeitos e aspectos do caminhar também podem resultar no riso.

Propp observa que:

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade, não só as grandes como as pequenas - os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe - possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1992, p. 60)

O riso, a partir dessa afirmação de Propp, pode ser analisado como uma reação ao comportamento considerado inadequado dentro de determinados grupos sociais. Ao trazer essa análise para o estudo do movimento, é possível afirmar que a atitude física, percebida isoladamente, trata apenas de uma necessidade natural do corpo, ou um comportamento instintivo de um indivíduo. Uma vez inserido no meio social, essa

atitude física se torna um comportamento inadequado e, conseqüentemente, risível. O elemento cômico, nesse caso, não existe de maneira independente, mas na relação entre o gesto, as regras de comportamento social e a presença do observador.

O comportamento instintivo é regido pelas normas naturais do corpo e não pelo ambiente que o cerca. Lecoq denomina "gesto de expressão" aqueles que envolvem emoções, sentimentos, estados básicos e instintivos de uma pessoa (2006, p. 16-19). Tais gestos, segundo ele, são constantemente reprimidos pelas regras sociais de boa conduta, o que provoca uma transformação de tais "gestos e movimentos que são naturais e espontâneos em gestos que se tornam uma segunda natureza" (LECOQ, 2006, p. 17, tradução minha)<sup>56</sup>. O gesto instintivo, portanto, vai sendo moldado para atender às exigências sociais e culturais até perder o seu significado.

A consciência e observação de tais comportamentos sociais são de extrema importância para a criação de um repertório corporal particular, afinal, "a partir da observação do efeito produzido nos outros por esses gestos descontrolados, nos tornamos conscientes deles e começamos a usá-los deliberadamente a fim de obter as reações desejadas" (LECOQ, 2006, p. 6, tradução minha).<sup>57</sup>

Para o palhaço, todas essas variáveis podem contribuir para aspectos gerais de seu comportamento em cena. No início da minha pesquisa com a Hipotenusa, comecei a fazer o gesto de puxar a calcinha, a princípio, como um ato instintivo, pois a vestimenta me incomodava de fato. Aos poucos fui descobrindo que aquele gesto já se tornava um trejeito da palhaça, e então comecei a usá-lo de forma consciente.

#### 2.3.4 - A referência pessoal

Para Lecoq, o movimento "nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado" (LECOQ, 2010, p. 110). De acordo com sua pesquisa, é o corpo acima da palavra ou do texto, que define a identidade do trabalho artístico, sendo ainda o maior gerador de significado. Na pesquisa de seu *clown* próprio, Lecoq leva esse trabalho mais afundo.

---

<sup>56</sup> "Such rules of good conduct can transform gestures and movements that are natural and spontaneous into gestures that become second nature." (LECOQ, 2006, p. 17)

<sup>57</sup> "Through observing the effect produced on others by these uncontrolled gestures, we become aware of them and begin to use them deliberately in order to obtain the desired reactions." (LECOQ, 2006, p. 6)

Ao provocar no ator uma relação mais íntima com seu movimento natural, busca no corpo "as maneiras escondidas", como no modo de caminhar, por exemplo, quando um braço balança mais do que o outro, ou os pés que se viram para dentro ou se abrem mais do que o normal (LECOQ, 2010).

Em 2012, adquiri novos sapatos de palhaço, quando entrei para o grupo Douloras, Música e Riso. Eles eram maiores que meus pés, porém confortáveis, o que fazia toda a diferença já que eu os usaria com maior frequência a partir de então. Não precisei fazer nada, assim que os coloquei pela primeira vez, comecei a andar de forma diferente. Comecei a testar essa nova marcha, observando principalmente o modo como meu corpo se adaptava aos sapatos. Aos poucos fui percebendo que essa nova caminhada era uma mistura entre o meu próprio modo de caminhar com uma memória corporal de referências externas.

Quando criança, eu gostava de imitar meu pai. Figura engraçada, que muitas vezes conquistava plateias nas ruas por usar sempre um chapéu fora de moda que em nada combinava com a roupa que vestia, era dono de um caminhar único. Com o eixo para frente, seu corpo exigia que ele dobrasse os joelhos um pouco mais do que o normal, e que seus braços se movessem como um pêndulo à frente do corpo. Seu caminhar era sempre apressado e lembrava o de uma criança brincando de marchar como um soldado. De qualquer maneira devo confessar que imitá-lo serviu-me muitas vezes como um meio de socialização, afinal "o riso se trata de algo coletivo, uma inteligência que dialoga com outras inteligências" (BERGSON, 2007, p. 4).

Naquele momento, ao imitar meu pai, eu estaria ridicularizando o seu modo de caminhar. Hoje, mesmo sem a intenção de imitá-lo, a memória traz de volta por meio do meu corpo de palhaça, com a ajuda dos meus sapatos grandes, a estrutura deste caminhar, nos joelhos que dobram mais do que devem, no eixo inclinado, e braços pendulando à frente do corpo. Esta estrutura não foi por mim perseguida para trazer material para o *clown*, mas surgiu um tipo de expressão que já me pertencia. Apenas a partir de uma boa reflexão a respeito que consegui identificar que o que eu estava fazendo era proveniente de uma memória corporal e da observação.

Desse modo, acredito que embora a criação de um *clown* próprio seja algo pessoal e, portanto, intransferível, as minhas referências pessoais do mundo à minha

volta e do meu universo familiar têm grande parcela no que eu, enquanto palhaça, tenho para dizer ao mundo. O caminhar do meu pai tinha uma razão de ser daquele jeito, ele estava sempre com pressa. Essa característica, provocada por uma demanda do dia a dia e, ao mesmo tempo, por um traço de sua personalidade sempre buscando ganhar tempo, que o mantinha sempre em ritmo de trabalho e pronto para a próxima tarefa. Hoje, muitos anos depois, aposentado e adorando poder ficar em casa, meu pai caminha com passos lentos e curtos e com uma postura apenas levemente inclinada, pois já não necessita despencar seu corpo para frente com intuito de chegar rápido. Nas figuras 15 e 16, é possível reconhecer uma pequena semelhança entre a postura de Hipotenusa e a de meu pai. Nas imagens a seguir, os braços pendem à frente do corpo, acompanhando uma leve inclinação de eixo.



**Figura 15 - Hipotenusa à esquerda.**



**Figura 16 - Benedito Pacheco Vaz à direita (meu pai).**

A compreensão do movimento e de suas múltiplas formas de expressar influi diretamente na capacidade do artista de se organizar em cena com eloquência e clareza. Para a palhaça bailarina, mover é sua força vital, sendo, portanto, a maneira mais pessoal de comunicar seus sentimentos, suas emoções, suas fraquezas e suas danças. Ela dança na vida, e vive intensamente a sua dança.

## 2.4 - Movimento e linguagem

No primeiro semestre de 2013, tive a oportunidade de ministrar a disciplina de Movimento e Linguagem 1, no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília - UnB, sob orientação da professora Soraia Maria Silva, como parte da matéria Práticas Disciplinares. Ministrei a disciplina como experimento da aplicação de uma metodologia elaborada para o trabalho corporal, associando elementos da comicidade que pudessem ser relevantes no meu processo de reflexão dentro da pesquisa sobre o movimento e o gestual na comicidade física.

Neste trabalho, busquei apoio principalmente nas metodologias de Lecoq e Laban, aplicando ainda alguns exercícios de Decroux, tendo como foco a mímica da ação e o gesto. Nos exercícios de comicidade, busquei valorizar o jogo e a brincadeira pesquisando principalmente a imitação e as situações cotidianas. Trabalhamos com ação e reação em trabalhos coletivos, sendo que o movimento corporal nessa etapa variava entre os exageros mais elaborados e a espontaneidade.

### 2.4.1 - Ação

Quando pego um objeto cotidianamente, por exemplo, um copo, ajo de maneira mecânica, já que realizo essa ação muitas vezes ao longo do dia. De outro modo, se visito um amigo colecionador de objetos raros e, não resistindo à tentação, decido tocar em algo longe de suas vistas, ajo com a devida atenção para que a minha visita não se transforme em um verdadeiro desastre. Assim, o trabalho de observação contribuiu para gerar uma atenção em relação ao movimento, necessária para o treinamento corporal do ator e do comediante físico, já que o palco exige uma qualidade de movimento que alcance a compreensão do espectador.

Um dos exercícios aplicados foi uma tentativa de aproximação da técnica da "mímica de ação" que segundo Lecoq, é "a base para analisar as ações físicas do homem" (LECOQ, 2010, p. 126). Na aplicação do exercício, focamos na manipulação de objetos que gerariam ações cotidianas como: empurrar, puxar, levantar, carregar, abrir, fechar. Ao aluno era sugerido que imaginasse um objeto em suas devidas

proporções, para que pudesse manipulá-lo da maneira mais real possível. A princípio, houve um estranhamento, os objetos estavam perdidos no espaço, e os corpos agiam de maneiras contraditórias. É possível perceber quando as tensões geradas pela manipulação vão contra a lógica do movimento e o objeto se desfaz, ou sequer chegou a se materializar.

Alguns elementos dificultam a relação do aluno com o objeto imaginado. Em primeiro lugar, imaginar um elemento exige muita concentração, é claro, mas pude perceber que os alunos bloqueavam a respiração, ou de alguma maneira, ela parecia não existir naquele momento em que a ação era realizada. Comecei então a pedir que observassem a respiração em cada exercício. De que maneira ela auxiliava o movimento e quando ela o alterava.

#### 2.4.2 - A respiração

A respiração é um elemento extremamente importante tanto para a busca de uma qualidade de movimento, como para a clareza das ações em cena, pois todos nós temos que respirar todo o tempo, mesmo no palco (EISENBERG)<sup>58</sup>. Pensamos pouco a respeito da respiração e precisamos até ser alertados sobre ela, afinal, à medida em que nos movemos também respiramos diferente. Assim sendo, é possível também usá-la a nosso favor.

Apliquei o exercício do adeus<sup>59</sup> para que os alunos compreendessem melhor como a respiração pode influenciar não só na realização do movimento como na justificativa de suas ações. Nesse exercício o aluno deve fazer o gesto de adeus para um amigo que segue viagem. Em seus desdobramentos pedi que os alunos alterassem a respiração inspirando e expirando em momentos diferentes e o resultado eram intenções também diferentes.

Para Lecoq, a modificação da respiração interfere na "justificativa dramática da cena" (LECOQ, 2010, p. 124). Por exemplo, ao acenar para alguém dando um adeus, inspiro enquanto levanto o braço, e expiro na volta, provocando assim um sentimento

---

<sup>58</sup> Referência disponível em <[www.avnertheeccentric.com](http://www.avnertheeccentric.com)>, acesso em 2 jul. 2013.

<sup>59</sup> Exercício descrito em anexo.

positivo de adeus; mas, se por outro lado, respiro de maneira inversa, posso provocar um estado dramático negativo. No primeiro caso, o adeus é consentido, enquanto que, no segundo, o adeus é forçado.

Depois de aplicado o exercício citado, e retornando às sequências mímicas, os movimentos ganhavam uma nova qualidade, preenchendo o espaço, sem cortar caminhos. Aos poucos, os objetos começavam a adquirir forma, à medida em que os corpos começavam a compreender as tensões necessárias para a realização da ação, em conjunto com a atenção e diferentes intenções dadas à respiração. Em depoimentos, alguns alunos expressam essa compreensão da relação entre movimento e a respiração, como no caso da aluna Thais Ferreira Veloso, que afirma: "A respiração muda a intenção da fala e não é diferente com o corpo, uma boa respiração garante ao corpo movimentos limpos e possibilidades de explorar ainda mais (...)"<sup>60</sup>.

Como resultado do exercício da "mímica da ação", cada aluno criou uma sequência individual, que serviria de base para a apresentação final da disciplina. Sendo assim, outros exercícios viriam a contribuir com a criação individual, como o já mencionado exercício do "adeus", de Lecoq, e o das "inclinações laterais", de Decroux<sup>61</sup>.

### 2.4.3 - A clareza do movimento

Para Decroux, o movimento é uma sucessão de atitudes, sendo que a atitude possibilita a percepção de um movimento contínuo pelo espectador (DECROUX, 1977, p. 92). Assim, Decroux buscou tornar o corpo articulado como um teclado e, para concretizar tal objetivo, "ele partiu o corpo em diferentes unidades e lhe deu uma forma diferente de significado" (LEABHART, 2007, p. 56, tradução minha).<sup>62</sup> Deste modo, o aluno seria capaz de compreender novas possibilidades com o corpo, além de perceber que dentro de determinado movimento ou gesto cotidiano operava um corpo repleto de pequenos movimentos simultâneos, que poderiam ser devidamente

---

<sup>60</sup> Ver depoimento completo em anexo C.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> "He broke the body into new units, and gave it a different way of meaning" (LEABHART, 2007, p. 56)

estudados para a cena.

Em diário de bordo, o aluno Tiago Teixeira Sousa relata a contribuição do exercício das inclinações laterais e seus desdobramentos para a cena que estava sendo trabalhada: "Explorar rotação, inclinação e torção [aqui o termo "torção" foi confundido com "translação"] me deram uma consciência maior dos meus movimentos na cena que já estava montada do cotidiano e ajudou a limpar a movimentação (...)"<sup>63</sup>.

#### 2.4.4 - O Gesto

Pensando em uma maneira de estimular os alunos a trazerem material para a sala de aula, pedi que observassem gestos e ações no comportamento cotidiano das ruas e lugares públicos, e trouxessem aqueles que achassem mais interessantes.

Em aula, pedi que formassem duplas e demonstrassem seus gestos para o outro que, por sua vez, apenas observaria. Nesse momento, houve uma timidez geral e os gestos se esgotaram rapidamente, forçando-me a mover o exercício adiante<sup>64</sup>. Pedi que uma pessoa da dupla contasse uma história para a outra e, em segredo, pedi para que os seus pares observassem os gestos do outro, para depois repeti-los e exagerá-los.

Com o recurso da fala, surgiu uma grande variedade de gestos. Os gestos produzidos por meio das histórias contadas não tratavam necessariamente de gestos comunicativos por si só, mas em sua maioria modos e trejeitos que entregavam muito mais, modos ou vícios de comunicação, do que da história que estava sendo contada.

Laban define os gestos como "ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte do peso" (LABAN, 1978, p. 60). Nesse exercício, os braços e as mãos eram as personagens principais, movendo os cabelos, articulando na frente do corpo, nas laterais e até acima da cabeça. Por vezes, alguns desses gestos reforçavam a fala, como os dedos indicadores circulando em volta um do outro para dizer "depois, ou mais tarde", mão na testa para demonstrar alguma preocupação, dedo indicador para cima, demonstrando algum tipo de discussão, braços cruzados à frente do corpo demonstravam irritabilidade.

---

<sup>63</sup> Ver depoimento completo em anexo C.

<sup>64</sup> Ver o exercício completo com descrição, desdobramentos e avaliação em Anexo B.



De acordo com Lecoq, "para que o gesto se torne uma língua genuína, deve ser impulsionado pelo desejo de comunicar" (LECOQ, 2006, p. 6, tradução minha)<sup>65</sup>. Assim, busquei provocar nos alunos o desejo de comunicar com o gesto, por intermédio da fala, enquanto contavam uma história.

Num próximo passo, pedi para cada dupla que o observador imitasse os gestos do colega enquanto este contava a história. Nesse momento, o gesto podia ser visto de maneira independente da fala, mesmo que ainda impulsionado pela história, e os alunos puderam perceber as suas particularidades e nuances de comunicação. Outro aspecto importante desse exercício foi o surgimento de elementos de efeito cômicos.

#### *2.4.5 - O cômico e o risível*

Quando sugeri o exercício de imitação do gesto do outro, foi interessante observar a qualidade dos movimentos. Se, por um lado, nos exercícios individuais as ações surgem de maneira mais tímida, na imitação, os alunos tinham o seu melhor desempenho.

Na apresentação do exercício, pedi que se posicionassem de frente para a plateia (os alunos e eu) e que repetissem a história, sendo que um deles apenas repetiria os gestos. Essa primeira observação foi importante principalmente para que pudéssemos perceber a diversidade de pequenos movimentos e gestos que se manifestam durante a fala, e que sem ela se tornavam quase uma dança. Sugeri algumas variações do exercício, a primeira delas que exagerassem o movimento imitado e, a partir de então, elementos cômicos ganharam espaço.

Segundo Propp, o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito (1992, p. 88). Nos gestos excessivos refletidos pelos exageros que, por sua vez, expressavam uma outra versão da história original, o discurso se tornava um elemento de caráter frágil e bestial, o que provocava o riso dos que observavam.

---

<sup>65</sup> "In order for gesture to become a genuine language, it must be underpinned by the desire to communicate."

#### 2.4.6 - A mímica e a dança

O próximo passo foi pedir para que os alunos dançassem aqueles gestos. Nesse momento, os alunos tiveram muitas dificuldades em compreender o exercício, acredito que por motivos de falta de clareza na minha direção. Mais adiante, na disciplina, quando trabalhávamos na montagem da apresentação final, retornamos a esse exercício, sendo que agora eram as sequências mímicas que seriam imitadas, exageradas e dançadas.

Nas ações dançadas<sup>66</sup>, um dos principais fatores diferenciadores do movimento original (a ação mímica) era o ritmo. Trabalhamos com música durante todo o tempo e, é claro, isso influenciou bastante, tanto nas versões originais das sequências mímicas, quanto nas danças. A ação dançada, diferente do exagero proposto que transmitia uma intenção de deboche, parecia mais uma versão poética das ações que, por outro lado, aproximavam-se dos efeitos gerados pelos exageros, quando era possível reconhecer uma versão sobre a outra.

Essa relação entre dança e mímica, dentro da perspectiva da comicidade, foi o elemento norteador para a apresentação final da disciplina. Buscamos na mímica a sua proximidade com a dança, dialogando com a experiência de levar a ação ao seu extremo e, ao mesmo tempo, brincamos com isso. Decroux diferencia dança e mímica da seguinte maneira: "Dança é uma evasão, mímica é uma invasão" (1977, p. 52, tradução minha)<sup>67</sup>. Quando as ações mímicas eram traduzidas para a ação dançada, era possível perceber um movimento de transição que partia de um significado interno para a busca de uma exteriorização do movimento, como pode ser visto nas fotos abaixo. Na figura 17 a seguir, pode-se ver a aluna Natalia Ramos executando sua sequência mímica individual e na figura 18 sua versão dançada.

---

<sup>66</sup> Exercício proposto em sala de aula que consistia em realizar versões dançadas das sequências mímicas individuais.

<sup>67</sup> "Dance is an evasion, mime is an invasion" (DECROUX, 1977, p. 52)



**Figura 17** Sequência mímica individual de Natalia Ramos da Silva Torres. Nessa sequência a aluna realiza afazeres de casa.



**Figura 18** - Nessa imagem é possível identificar Natalia realizando sua sequência individual enquanto um pouco atrás as alunas Ana Júlia Maluf (à esquerda) e Ana Carolina Sales Brandão (à direita) realizam sua versão dançada.

Em um primeiro plano vem a sequência mímica, que toma uma dimensão no espaço a partir de uma dinâmica que se insere de fora para dentro. A ação se dá no encontro com o objeto, a partir da exploração de um espaço que cerca a aluna, para a manifestação do espaço interno, onde a narrativa acontece. Num segundo plano, vem a expansão da ação até que se torne uma dança que ressignifica a ação de maneira abstrata, uma dinâmica que parte de dentro para fora.

A apresentação consistia em uma coreografia coletiva que unia todas as sequências individuais e suas respectivas ações dançadas. Também estavam presentes as imitações e os exageros trabalhados ao longo do processo, como se pode ver na figura 19 onde todos imitam e exageram uma mesma sequência corporal.



Figura 19 - Todos em cena realizando sequência criada pela aluna Thais Perim Khouri.

O resultado final abrangia um pouco de tudo que exploramos ao longo da disciplina. Percebi um desenvolvimento geral com relação à qualidade dos movimentos, que agora se definiam melhor no espaço e vi, sobretudo, artistas que respiravam em cena. A experiência com a disciplina, de um modo geral, proporcionou-me compreender principalmente a questão da qualidade do movimento em relação ao jogo e à brincadeira. O entendimento do que se quer dizer a partir da fisicalidade é fundamental para a produção do efeito cômico. No entanto, para isso, não basta a técnica do movimento, e da comicidade, mas compreender a importância em manter um equilíbrio entre a técnica e o jogo. Os alunos, muitas vezes, deixavam a desejar, por uma antecipação e uma necessidade de agir, quando o exercício exigia atenção em relação ao outro. Percebo a mesma dificuldade no meu processo de criação, quando a necessidade de comunicar sobrepõe minha relação com a ação que estou realizando em cena, quando deveria buscar sempre estar interessada ao invés de tentar ser interessante<sup>68</sup>.

## 2.5 - Carlitos em *Tempos Modernos*

No filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin (1889-1977), a personagem de Carlitos nos traz uma trama constituída a partir de um jogo de situações que relacionam o indivíduo e suas ações por meio de uma comunicação que se estabelece por meio do movimento e do gesto. A partir desta fisicalidade, Carlitos se

---

<sup>68</sup> Avner Eisenberg aponta em seus princípios para a necessidade de o artista ser "interessado" naquilo que faz, ao invés de buscar ser "interessante". Referência disponível em: <[www.avnertheeccentric.com](http://www.avnertheeccentric.com)>, acesso em 23 jul. 2013.

encontra em um limiar entre a situação por ele gerada e a situação pré-estabelecida, assumindo uma posição central em relação ao meio que o cerca. Na tentativa de aprofundar essa relação entre as ações de Carlitos e o meio que o cerca, fui ao encontro do que o filósofo Gilles Deleuze tem a dizer sobre a imagem cinematográfica.

Deleuze classifica as imagens cinematográficas como imagens-movimento e imagens-tempo, sendo que as primeiras classificam o cinema clássico enquanto as outras caracterizam o cinema moderno. A imagem-movimento apresenta o tempo por meio do movimento de maneira indireta, enquanto a imagem-tempo, apresenta o tempo de maneira direta e independente do movimento. A imagem-movimento, por sua vez, subdivide-se em três tipos, dentre eles a imagem-ação, que se define pela relação entre os meios e comportamentos (MACHADO, 2010; DELEUZE, 1983).

Nesse sentido, a partir de uma análise de Deleuze, sobre o que chama de "imagem-ação", destaco a seguinte explicação:

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio, ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. (DELEUZE, 1983, p. 178)

Um exemplo claro dessa análise de Deleuze apresenta-se nas situações estabelecidas no filme *Tempos Modernos*, no qual Carlitos se encontra em um dilema constante entre as circunstâncias dadas e o que fazer para contorná-las, superá-las ou, ao menos, sobreviver às elas. Muitas das situações nas quais essa personagem se encontra são provenientes de fatores externos à ela. Carlitos reage às situações propostas a partir de uma lógica pessoal e em favor dessa relação entre meios e comportamentos. E essa reação passa a gerar uma nova situação.

Ao longo das cenas, em *Tempos Modernos*, as circunstâncias surgem, para a surpresa de Carlitos, como quando esbarra com uma garota que tenta fugir com um pão roubado. A personagem, tomado por uma súbita decisão, assume a culpa para si, o que o conduz de volta à prisão. De algum modo, o retorno à prisão lhe parecia a

melhor opção naquele momento. Portanto, Carlitos enxerga a oportunidade de sair de uma determinada situação para o encontro de outra, reagindo à situação proposta.

Sua reação, contudo, é logo impedida por uma outra situação determinada pelo meio, quando uma mulher que viu todo o acontecimento denuncia a garota e liberta Carlitos. Vendo sua estratégia fracassada, age novamente, provocando uma nova situação que o conduziria finalmente à prisão. Entra em um restaurante, come tudo que pode, deixa de pagar a conta e acaba sendo preso novamente.

Dentro dessa estrutura, o meio determina a situação, para a qual a personagem responde com uma nova ação que, por sua vez, resulta em outra situação. Essa estrutura constitui o que Deleuze chama, dentro da imagem-ação, de "grande forma", apresentada pela fórmula S-A-S (situação-ação-situação). Contudo, a imagem-ação também pode ser apresentada pela fórmula A-S-A (ação-situação-ação), na qual a ação é desencadeada pela personagem, resultando na situação que provocará, por sua vez, uma nova ação (DELEUZE, 1983, p. 193).

Como exemplo para essa "pequena forma", podemos destacar a cena do refeitório dentro da prisão. Nesse momento, Carlitos pega o pedaço de pão do detento ao lado, provocando uma situação de tensão entre as personagens. Seu colega toma o pedaço de volta, Carlitos reage desviando o olhar do prisioneiro e resgatando o pedaço de pão para si.

Essas ações e reações vistas em Carlitos são referentes não apenas à situação proposta no filme de uma maneira geral, mas também a um determinado comportamento da personagem. Segundo Deleuze:

A imagem-ação inspira um cinema de comportamento (behaviorismo), pois o comportamento é uma ação que passa de uma situação à outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação (DELEUZE, 1983, p. 193).

Assim, o comportamento de Carlitos é resultante de uma situação, ao mesmo tempo em que culmina em novas situações. Sendo assim, considero este um movimento constante entre ações e reações que retornam sempre ao mesmo ponto inicial, as atitudes de Carlitos em relação ao meio do qual faz parte. Atitudes estas apresentadas em *Tempos Modernos*, a partir de uma busca incessante de

comunicação por meio do corpo.

Ao ajustar parafusos, Carlitos interrompe o movimento exigido pela máquina para coçar as axilas, atrasando seu trabalho e o dos colegas. Nessa cena há uma oposição entre o movimento exigido pela máquina e o movimento humano, instintivo, involuntário e necessário. A máquina exige ritmo e precisão, apropriando-se do movimento do trabalhador, como uma extensão dela própria. Portanto, a coceira involuntária, uma reação orgânica a uma imposição inorgânica, é uma falha no sistema.

Laban, ao longo de seus estudos do movimento, organizou um trabalho em usinas, em que estudou o tempo e a energia despendida nos ambientes de trabalho, com o intuito de desenvolver métodos que auxiliassem na organização de um movimento necessário para a realização do trabalho (SILVA, 2002). Segundo Laban:

Toda ação e reação em termos de esforço é uma busca de valores, sendo o principal deles a manutenção ou o empreendimento do equilíbrio necessário à sobrevivência do indivíduo. A manutenção deste equilíbrio exige um funcionamento harmônico de corpo e mente, segundo as capacidades de esforço ou o caráter da pessoa. O equilíbrio exige uma adaptação às situações, bem como um reconhecimento mais ou menos claro dos valores pelos quais o indivíduo luta habitual ou ocasionalmente. (LABAN, 1978, p. 174, 175)

Na fábrica, os valores do trabalhador estão diretamente relacionados à sobrevivência, por meio de seu desempenho em relação à máquina. Ao homem, é exigida uma adaptabilidade necessária para conseguir o pão de cada dia. Carlitos também luta por sua sobrevivência, no entanto, incapaz de lutar em favor de um sistema, luta pelo equilíbrio harmônico de sua lógica interna, revelando, assim, sua identidade clownesca.

De acordo com Puccti, o *clown* leva ao extremo a importância da relação consigo mesmo e com o mundo que o cerca, seguindo fielmente a sua lógica pessoal de visão de mundo (*apud* Ferracini, 2006). Dessa maneira, nada que Carlitos faz acontece gratuitamente, mas todas as suas reações seguem um sentido lógico e pessoal. Assim, sua falha, em relação ao sistema preestabelecido, segue seu equilíbrio harmônico pessoal, que está inversamente proporcional ao equilíbrio exigido pela máquina.

Essa falha de Carlitos pode ser associada à uma rigidez mecânica trazendo a ideia de um automatismo instalado na vida (BERGSON, 2007). O movimento acidental ou involuntário ocorre devido a uma falta de flexibilidade que atenda ao ritmo imposto pela situação e, neste caso, pela máquina. Talvez se a personagem pudesse, por uma habilidade estratégica, coçar as axilas e retomar o trabalho do mesmo ponto de partida, não afetando os outros operários que trabalham ao seu lado, não seria esta uma situação de caráter cômico. Porém, a incapacidade de agir como a própria máquina define o contraste entre o mecanismo e a qualidade humana apresentada a partir de um impulso natural e instintivo.

Tal gesto instintivo pode ser interpretado como um elemento cômico na cena a partir de uma identificação do espectador com a situação estabelecida. Segundo Bergson:

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 2007, p.6)

Deste modo, o gesto de coçar as axilas pode provocar o riso pelo significado que este possa ter para com o meio social. No momento da cena se estabelece uma identificação entre a imagem e o espectador pelo caráter instintivo do gesto e, por esta razão, o espectador permite ter um sentimento de proximidade. Afinal, quem nunca sentiu aquela coceirinha debaixo do braço? Por fim, o espectador passa a compartilhar um sentimento de inadequação em relação à máquina, que em seu mecanismo robótico se estabelece enquanto vilã da história.

Assim como coçar as axilas, mais adiante na cena o espirro, a tentativa de desviar o rosto da mosca e engastalhar a ferramenta na peça, são outras tantas intermissões no trabalho de Carlitos, que também provocam situações de contraste entre a máquina que segue seu percurso automático e o operário tentando acompanhar seu ritmo. O gesto propõe nestes momentos descrever uma situação de descontrole, na qual a personagem, na tentativa de reagir ao que lhe é imposto, só afunda ainda mais no fracasso total.



Em um segundo momento, ao retornar do intervalo de trabalho, Carlitos é novamente vítima de sua própria incapacidade. De volta à esteira engastalha, a ferramenta em uma das peças em série, e na tentativa obstinada de desfazer o erro, acaba sendo sugado pela máquina.

André Bazin afirma que Carlitos, em *Tempos Modernos*, sofre de uma tendência à mecanização<sup>69</sup> em relação aos objetos, quando tenta estabelecer uma relação de duração com os mesmos. (BAZIN, 2006, p. 19). Carlitos nunca adere aos fatos e acontecimentos e sua liberdade em relação a estes, "só pode projetar na duração sob forma mecânica", já que a sua ação é feita por uma "sucessão de instantes" (BAZIN, 2006, p. 20).

Carlitos vive o presente, e ao se relacionar com a ação repetitiva provocada pelo trabalho com a máquina, onde cada instante é revertido em automatismo, torna-se a própria máquina. Ao ser resgatado de volta, apresenta um estado de loucura, dançando e manipulando a ferramenta em objetos aleatórios. A partir de uma perspectiva de Deleuze, pode-se associar esta cena a um "movimento de mundo que supre o movimento falho da personagem". (DELEUZE, 1990, p. 76)

Para Deleuze, esse movimento ocorre quando "o mundo pega para si o movimento que o sujeito não pode mais ou não pode fazer. É o movimento virtual, mas que se atualiza a custo de uma expansão de todo o espaço e de um estiramento do tempo." (DELEUZE, 1990, p. 76)

Esse movimento ocorre quando, ao engastalhar a ferramenta, Carlitos se deixa levar pela ideia fixa de corrigir o erro, sendo então conduzido por esse elemento externo, que é maior que o próprio comportamento da personagem. Nesse movimento de mundo, a máquina se torna maior que a própria situação, tomando para si o elemento condutor da cena. Nesse movimento, Carlitos é engolido pela máquina como se pode ver na Figura 20.

---

<sup>69</sup> O termo "mecanização", mencionado por Bazin, não possui relação direta com a questão da "rigidez mecânica" à que Bergson refere.



**Figura 20** Carlitos em cena do filme *Tempos Modernos* de 1936. Nesta cena, Carlitos acaba de ser engolido pela máquina. Fonte: <http://lentesubjetiva.blogspot.com.br/2013/06/79-tempos-modernos.html>

Mais adiante no filme, o "movimento de mundo" ocorre novamente quando, caminhando na rua, Carlitos percebe que um objeto cai de um automóvel, e na tentativa de devolver acaba envolvido em uma situação que mais uma vez lhe foge ao controle. O objeto se tratava de uma bandeira e Carlitos é confundido com um líder de manifestação, pois, sem perceber, caminha movendo a bandeira no alto à frente de uma multidão de manifestantes que o segue.

Neste caso, o "movimento de mundo" se dá quando a polícia chega para impedir que os manifestantes prossigam com o protesto e Carlitos vai preso. Sem o saber, a personagem falha, e é a partir daí conduzido pela esteira do "movimento do todo", para uma nova situação. Este movimento, portanto, seguido por mais um fracasso, está sempre conduzindo a personagem para outras situações, como o desemprego, a prisão e o encontro. Como quando Carlitos retira do lugar um pequeno pedaço de madeira pensando estar executando um trabalho e, acidentalmente, libera toda uma frota de navios em direção à água. A personagem é novamente conduzida ao desemprego.

Contudo, é importante observar que, embora esse movimento de mundo venha a realizar por si esse deslocamento da personagem para novas situações, Carlitos e suas características de personalidade mantêm-se firmes do início ao fim. Para Carlos Heitor Cony:

Carlitos vive livre no seu mundo e tudo o que representa vem de si mesmo; está acima, muito acima das mesquinharias humanas e das adulações. Não é atingido nem pelas ambições nem pelo desejo de lucro, nem pelo infortúnio no amor, nem pelas mil desventuras com que se defronta. Eternamente vencido, é sempre o vencedor acima do intelectualismo e das sutilezas mentais. É grande porque é simples: a sua filosofia não reside no silogismo ou na dialética, mas é um modo de vida, uma coerência de ações e reações espirituais diante da própria vida. É tão claro no seu modo de agir, que nem ao menos tem a necessidade da palavra, da palavra consumada e abusada que tão frequentemente serve para trair e trair-se, e inclusive para confundir. Encontrou uma linguagem sincera e imediata, e isto lhe basta. (CONY, 1967, p. 201)

A partir desta citação, chego à conclusão de que apesar do movimento de mundo que age sobre a personagem de Carlitos, deslocando-o de uma situação para a outra, sua personalidade mantém-se viva e presente. Carlitos está sempre em um estado contínuo de ação e reação, interagindo com as situações propostas e transformando-as em circunstâncias mutáveis. Seu caráter, no entanto, permanece contínuo e é fiel à sua simplicidade para com a vida.

### 3 - ANÁLISE DO ESPETÁCULO "O LAGO DOS CISNES SALTITANTES"

Desde 2010, tenho trabalhado números e cenas a partir da perspectiva da palhaça bailarina buscando somar as bases práticas dos cursos de palhaço dos quais participei aos aspectos que envolvem a temática e a técnica do balé clássico. A partir de 2012, comecei a reunir e aprimorar os números previamente realizados com o intuito de desenvolver um trabalho solo que resultou no espetáculo “O Lago dos Cisnes Saltitantes”. O espetáculo tem cerca de 45 minutos e contou com a participação de Glauco Maciel na composição da trilha sonora, na parte de edição e efeitos de *Foley*.

“O Lago dos Cisnes Saltitantes” é um espetáculo que trabalha com a linguagem da comicidade física, comunicando primordialmente por meio da expressão corporal e da dança. O espetáculo trata de uma palhaça bailarina que vive o dilema de querer se enquadrar nas normas do balé clássico apesar de ser uma atrapalhada por excelência. Para isso, baseia-se na relação entre a palhaça e um pequeno *souvenir* em forma de bailarina, que representa de maneira simbólica o seu grande ideal de perfeição.

Neste capítulo, proponho uma análise do espetáculo, dando continuidade a esta pesquisa. Para a análise, conto com o material teórico e prático até aqui estudado, bem como com as apresentações realizadas nos eventos VII - VIII Mexido de Dança<sup>70</sup>, em março e novembro de 2013, Roda de Vivências<sup>71</sup>, em dezembro de 2013, e no III TPM's<sup>72</sup>, em março de 2014. A análise terá como foco a relação da palhaça com o universo do balé, a partir da expressão corporal.

---

<sup>70</sup> Evento de discussão, análise, vivência e apreciação da dança vislumbrando construções de elos concretos entre a universidade e comunidade externa. O Mexido de Dança é uma realização do CDPDAN, coordenado pela prof. Soraia Silva, (PPG-Arte - UnB). Os eventos foram realizados no Teatro do SESC Paulo Autran e no anfiteatro 9 da Universidade de Brasília. Maiores informações sobre o evento podem ser acessadas no endereço eletrônico: <<https://www.facebook.com/pages/Mexido-de-Dan%C3%A7a/192162947592708>> Acesso em 25 mar. 2014.

<sup>71</sup> Projeto realizado na Escola Vivendo e Aprendendo de Brasília, que propõe a troca de saberes entre crianças, mães, pais, artistas, educadores e pessoas interessadas no universo da aprendizagem e do desenvolvimento humano. Maiores informações sobre o evento podem ser acessadas no endereço eletrônico: <<http://rodadevivencias1.blogspot.com.br/>>

<sup>72</sup> Evento realizado por Manuela Castelo Branco, com programações No Teatro Eva Herz, da Livraria Cultura, no Shopping Iguatemi de Brasília.

### 3.1 - A relação entre a palhaça e a bailarina

A relação entre a palhaça e a bailarina permeia todo o espetáculo a partir de uma complementaridade que se baseia nas diferenças e semelhanças. No desenrolar da cena, essas duas figuras dialogam entre si tanto na presença física de uma pequena bailarina feita de arame (ver figura 21) quanto no comportamento da palhaça ao vivenciar a experiência da técnica do balé clássico.



Figura 21 - A bailarina de arame.

No início de tudo temos a palhaça apenas, com um corpo deformado e um caminhar estranho que enfatiza o exagero das nádegas e pés muito grandes. Para Hugo, "o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada." (2004, p. 33).

De dentro de uma caixa, a palhaça retira uma pequena bailarina de arame com seu tutu armado, congelada em uma pose de balé, em posição de *arabesque*, com os braços estendidos para fora do corpo, uma das pernas elevadas em extensão máxima e a perna de base estendida tocando o chão com a ponta do pé. Essa imagem traz a expressão do sublime para a cena por meio do símbolo da beleza e da perfeição estética, exceto por um detalhe, o nariz vermelho.

Surpreendentemente, depois desse primeiro contato, a palhaça passa por uma transformação em cena, revelando sua roupa de bailarina por debaixo da vestimenta de palhaça. A partir de então temos em cena a presença de uma bailarina palhaça de um lado e de uma palhaça bailarina de outro.

Na lógica presente entre essas duas figuras fundamentadas na contradição, há um espaço para a construção de um universo próprio onde se estabelece um jogo pautado na ordem e na subversão. Esse universo, criado por Hipotenusa, é gerenciado pela sua projeção na figura da bailarina de arame e nas suas expectativas de realização.

A relação de Hipotenusa com a bailarina de arame se estabelece de três formas. A primeira se dá a partir do primeiro contato, quando a bailarina se encontra em uma relação de superioridade com a palhaça. A segunda relação se estabelece quando Hipotenusa deseja ser como a bailarina de arame, essa forma se mantém até o final do espetáculo se constituindo no verdadeiro objetivo da palhaça. Por fim, a terceira forma acontece quando Hipotenusa reconhece a bailarina como uma projeção do seu próprio corpo passando a ter uma relação de igualdade com a mesma.

### 3.1.1 - Branco e Augusto

A primeira forma de relação entre Hipotenusa e a bailarina de arame trata da admiração e adoração da primeira em relação à segunda. Já no início do espetáculo, Hipotenusa expressa com gestos sua admiração e adoração pela bailarina. Se, por um lado, a pequena bailarina remete a um simples *souvenir*, por outro, Hipotenusa faz parecer que está diante de uma divindade. Ao mesmo tempo em que adora, Hipotenusa se coloca abaixo da bailarina em uma submissão consentida. A bailarina de arame, por sua vez, impõe como regra do jogo, a pose que Hipotenusa tenta realizar até o fim.

Essa relação acontece assim como na dupla cômica *branco* e *augusto*, em que a bailarina de arame pode ser associada ao *branco*, ou à voz da ordem, enquanto Hipotenusa seria o *augusto*, o tipo de palhaço bobalhão, que falha ao tentar seguir as regras. Assim, a palhaça e a bailarina formam uma dupla baseada nas diferenças, já

que cada uma serve de contraponto para a outra. Na Figura 22 pode-se perceber na expressão de Hipotenusa o impacto provocado pela imagem da bailarina.



Figura 22 - Hipotenusa e a bailarina de arame. Foto: Vitor Schietti.

Segundo Bolognesi o clown *branco* "tem como característica a boa educação, refletida na fineza dos gestos e a elegância dos trajes e nos movimentos", quanto ao *augusto*, "sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado" (2003, p. 74). Assim, temos a bailarina com sua pose representando elegantemente o balé clássico e, por outro lado, Hipotenusa, que ao tentar ser como ela, age de maneira desajeitada, encontrando obstáculos na própria maneira de lidar com o mundo a sua volta.

Alguns exemplos podem ser citados dessa forma de relação como quando Hipotenusa, num excesso de cuidado com a bailarina, assopra a poeira de sua saia e termina espirrando nela. Preocupada com o incidente e percebendo uma meleca provocada pelo espirro, corre para reparar o erro, pega uma toalha e limpa a bailarina.

Em um outro momento, Hipotenusa, empolgada por ter desvendado a forma de subir na ponta, puxa seu coque para cima tentando realizar a pose diante da bailarina e desmonta antes mesmo de completá-la. Ao longo do espetáculo, essa relação vai se confirmando à medida em que Hipotenusa encontra novos desafios em seu corpo, chegando mesmo à queda e aos fracassos múltiplos.

### 3.1.2 - O fracasso

Na segunda forma de relação entre Hipotenusa e a bailarina predomina o desejo de realizar a pose de balé, causa principal para os inúmeros fracassos de Hipotenusa, podendo ser vistos por meio de quedas, desequilíbrios e reações físicas. Para realizar seu desejo, a palhaça trava uma batalha com o próprio corpo, enquanto a bailarina de arame se mantém impecável em sua pose leve, graciosa e perfeita.

Tudo o que Hipotenusa faz parece mais complicado do que realmente deveria ser. Seus problemas aumentam consideravelmente à medida em que tenta resolvê-los. Essa dificuldade nunca vem de fora, mas do seu próprio modo de ser, afinal "o *clown* não precisa de conflitos; ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo" (LECOQ, 2010, p. 220).

Logo no início do espetáculo, quando Hipotenusa revela seus instrumentos clássicos, como sapatilhas, tutus e o coque, tenta fazer a pose da bailarina de arame e leva um tombo. A partir daí, Hipotenusa vai criando estratégias para chegar à pose como: levantar a perna com uma alavanca imaginária; subir em um banquinho para poder pisar na ponta dos pés; usar uma barra para treinar a ponta e o equilíbrio; puxar o coque para cima para subir na ponta e, finalmente, praticar.

Ao longo desse percurso, a palhaça se revela em toda a sua humanidade, com seu desejo de sucesso e as consequentes frustrações. Assim como nós, enquanto indivíduos, nas dificuldades do dia a dia, da profissão, de tudo que queremos ou que desejamos um dia na vida e, por motivos diversos, não conseguimos. Ao investigar a comicidade física, John Townsen observa que:

Tudo o que fazemos, tudo o que construímos, desde os primeiros passos do bebê, até bomba de nêutrons surge do nosso corpo imperfeito e sua mente imperfeita. Nós andamos e às vezes nós caímos. Nosso alcance com frequência ultrapassa a nossa compreensão. Nunca podemos ter certeza de que tudo é perfeito, porque nós, como uma espécie biológica não somos perfeitos. (TOWSEN, 1987, tradução minha)<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Everything we do, everything we build, from the infant's first steps, to the neutron bomb grows out our imperfect body and its imperfect mind. We walk and sometimes we fall. Our reach often exceeds our grasp. We can never be sure anything is perfect because we as a biological species are not perfect.



E ainda assim, em maior ou menor grau, continuamos em busca de um corpo perfeito, nas transformações estéticas, no trabalho ou nas relações, acreditando poder atingir um ideal de perfeição na vida. Na comicidade física, por outro lado, coloca-se uma lente de aumento nas imperfeições, valorizando o que há de risível no descontrole e no desequilíbrio do comportamento humano. Esse processo abre uma porta de entrada para novas possibilidades e, conseqüentemente, novas formas de conquista.

Baseado nessa observação, o fracasso para Hipotenusa pode ser a sua fórmula para atingir o sucesso. O seu corpo imperfeito encontra nos obstáculos a sua grande motivação de ser. Afinal, Hipotenusa decifra um grande enigma: para ser uma bailarina é preciso tentar, e a tentativa implica ter dificuldades, errar e cair.

A princípio, a sua figura desajustada vai contra a estética da bailarina, fazendo com que os seus sucessivos fracassos revelem a sua incapacidade de dançar balé. No entanto, mais um enigma é decifrado na construção da palhaça bailarina: a bailarina também não é perfeita. A bailarina também erra, cai, fede cecê e espirra meleca para fora no nariz. Quanto à técnica, são necessários anos de treinamento para se atingir a melhor qualidade de movimento, e a falha faz parte do processo de aprendizado.

Portanto, na lógica pessoal de Hipotenusa, o mais importante é tentar, mesmo que isso envolva o fracasso. Desse modo, com tantos obstáculos, seu objetivo se torna o meio, e a conquista só mais um acidente de percurso. O seu trajeto se dá em um desencadeamento de instantes, movidos pelos sucessivos fracassos que resultam em pequenos progressos, pois sempre que ocorre o erro, a palhaça tenta novamente, de outra forma.

No curso que fiz com Avner Eisemberg, em 2010, sempre que alguém tentasse resolver um problema com a mesma estratégia mais de uma vez ele dizia: "Repetir o mesmo erro é um sinal de insanidade. O *clown* não é estúpido. Na próxima vez tente uma forma diferente" (Informação verbal)<sup>74</sup>.

Com esta observação, Avner nos lembra que o fracasso para a palhaça é, sobretudo, uma questão técnica que não se fundamenta necessariamente na incapacidade de lidar com determinada situação, mas numa lógica construtiva, na qual

---

<sup>74</sup> Cursos ministrados por Avner Eisemberg: *Eccentric Performing*, 2008 e 2010; *Freeze: fight, flight or fidget*, 2013.

o *clown* vai erguendo os degraus que o conduzirão ao seu objetivo maior. Afinal, “não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma *proeza* (LECOQ, 2010, p. 216).”

Assim, ao trabalhar com a técnica do balé em uma criação fundamentada no palhaço, me permiti fracassar naquilo que eu sabia fazer, abrindo espaço para uma nova percepção da própria habilidade em si. Ao inverter o eixo de construção da bailarina, fui ao encontro da palhaça e, ao fazê-lo, subverti minha própria lógica pessoal.

O balé me ensinou a ser uma pessoa disciplinada, detalhista, tendendo ao perfeccionismo, sempre em busca de um equilíbrio interior que pudesse me ajudar nos momentos de descontrole e a me relacionar com as pessoas e com o meio que me cerca. A palhaça, por outro lado, me ensinou a errar ao enxergar o erro como um processo de aprendizado que nunca cessa ao longo da nossa existência.

Assim, trabalhar o fracasso como um recurso para mim é, sobretudo, a subversão de uma ordem pessoal, que tem me ajudado a compreender como se estruturam os pequenos detalhes da vida e do trabalho. Portanto, a lógica de construção do espetáculo, se baseia principalmente na forma como a palhaça se relaciona com o fracasso. Para Hipotenusa, cada nova tentativa é uma nova oportunidade de alcançar o seu objetivo, mesmo que seu percurso seja repleto de curvas acentuadas com diversos obstáculos no meio.

### 3.1.3 - Padrões estéticos

Na terceira forma de relação com a bailarina de arame, Hipotenusa percebe a bailarina como uma extensão dela própria. Nessa etapa, a superioridade antes percebida na relação *branco* e *augusto* se altera passando para uma relação de igualdade entre elas. Por exemplo, quando Hipotenusa passa o desodorante em si e na bailarina; quando coloca o cisne na cabeça e um cisne em miniatura na cabeça da bailarina; quando limpa o suor e faz o mesmo com a bailarina.

Essa relação se dá, contudo, por meio das comparações que remetem aos padrões estéticos do balé. No início do espetáculo, Hipotenusa observa a bailarina de arame, toca no próprio queixo e nos ombros imitando as posições da bailarina

estabelecendo primeiramente as semelhanças. Depois percebe a magreza da bailarina em contraste com a sua barriga, nádegas e os pés muito grandes estabelecendo então as diferenças. De acordo com Suffert:

Não basta à bailarina ser longilínea, ela precisa ser bastante magra. Se por um lado essa acentuação se deu em função do desenvolvimento técnico, que exigia um corpo mais leve para realizar virtuosíssimos cada vez maiores, por outro lado, o extremo a que se chegou parece estar vinculado apenas à questão estética (SUFFERT, 1994, p. 95).

De acordo com essa observação de Suffert, em alguns casos, a bailarina pode sofrer uma tendência aos extremismos em relação ao padrão estético vigente desde o surgimento das bailarinas românticas. Tal observação pode ainda contribuir para uma crença popular que cerca a figura da bailarina como um ser sem corpo, sem massa, tão leve que chega a flutuar como uma pluma.

Essa questão da magreza vai mais longe na cena do intervalo para o lanche. Nela, Hipotenusa senta em um banquinho, tira uma caixa de dentro da sua bolsa, posicionando-a à sua frente, abre a caixa, retira de dentro uma vasilha com folhas de alface e come.

Essa cena parodia essa questão da magreza, ao sugerir que, para ser tão magra quanto uma bailarina, só se pode comer alface mesmo. Esse tratamento que Hipotenusa dá à figura da bailarina, de certa forma, é uma maneira de poder se sentir igual, de se enquadrar nos padrões estéticos exigidos e nas regras do balé. Hipotenusa quer ser parte de um sistema, embora seu corpo esteja em constante desordem.

A figura 23, a seguir, ilustra um momento na cena quando Hipotenusa associa as folhas de alface ao movimento do cisne branco, que move os braços ao redor do corpo para cima e para baixo imitando o movimento das asas do animal.



Figura 23 - Cena da alface. Foto: Vitor Schietti.

### 3.2 - A relação entre a palhaça e o corpo

A relação entre a palhaça e a bailarina está presente não somente por meio simbólico na figura da bailarina de arame, mas também a partir da relação que Hipotenusa tem com o próprio corpo. Primeiramente Hipotenusa percebe seu próprio corpo ao se comparar com a bailarina de arame. Quando toca nas curvas exageradas das nádegas, reconhece-se enquanto um ser diferente, mas, sobretudo, um ser exageradamente humano em comparação com a bailarina.

Para Mikhail Bakhtin, em sua análise do cômico nas obras de Rabelais, depois dos membros viris e da boca, o traseiro é uma parte importante do corpo grotesco, já que "todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas" (2008, p. 277). Ao mesmo tempo, esse corpo grotesco apresenta uma familiaridade por se tratar de uma ênfase às necessidades humanas.

Assim, o corpo da palhaça irá trazer o elemento grotesco primeiramente como um aspecto físico, passando a incorporar também as suas ações. Desse modo, Hipotenusa transpira, fica com mal cheiro e produz meleca quando espirra, apesar de ser uma bailarina. Ao mesmo tempo, ela modifica seu modo de caminhar e seu modo de agir para parecer uma bailarina de verdade provocando uma oscilação entre o grotesco e o sublime, à medida em que se organiza dentro dos padrões do balé.

O comportamento da palhaça, de um modo geral, vai diferenciar para aproximar, por meio da valorização da humanidade sobre a sua busca incessante da perfeição. Nesse percurso, vai surgindo a bailarina da sala de aula, mais humana, que passa por um longo processo para subir na ponta. No movimento, percebe-se, então, uma oscilação entre a manifestação das regras e padrões de simetria, alinhamento, forma ordenada, e a ação de caráter espontâneo.

### 3.2.1 - Mecanização e rigidez mecânica

Na primeira tentativa de realizar a pose da bailarina de arame, Hipotenusa pisa em falso e sofre uma queda. Esse momento pode ser observado na sequência de fotos da figura 24 logo abaixo:



Figura 24 - A queda. Fotos: Vitor Schietti.

Pode-se associar tal situação à uma rigidez mecânica do corpo, que não consegue responder de modo flexível no momento certo. O automatismo de Hipotenusa pode estar relacionado à ideia fixa de fazer a pose, ignorando o percurso necessário para se chegar até ela. A partir de então, a palhaça constrói toda uma estrutura dentro da sua lógica pessoal, para alcançar seu objetivo e ainda assim falha sucessivamente, só conseguindo vencer a batalha no final do espetáculo.

Nesse momento, a possibilidade cômica reside na relação que se pode fazer com um mecanismo instalado em Hipotenusa, para o qual o riso seria o seu castigo. Segundo Bergson: "As atitudes, os gestos, e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica." (2007, p. 22) Assim, o erro ressignifica sua atitude, provocando uma associação com o mecanismo de uma máquina.

Ao longo desse percurso, o corpo de Hipotenusa vai sofrendo outro tipo de mecanização, que estará diretamente associada a uma necessidade de adequar-se à técnica clássica. Essa mecanização consiste na sua tentativa de submeter seu corpo à normatização do movimento e do gesto dentro das regras do balé clássico.

Esse tipo de mecanização pode ser percebido em vários momentos do espetáculo, sendo que o mais marcante deles é a coreografia de erros. Nessa dança, Hipotenusa reinicia suas tentativas do ponto zero. Depois de fazer exercícios na barra, experimenta realizar alguns passos de balé sem o auxílio de nenhum instrumento. No entanto, à medida em que vai tentando, outras partes do corpo vão reagindo em novas direções. Na tentativa de controlar os movimentos, novos problemas vão surgindo até o ponto do descontrole, e o corpo de Hipotenusa passa a ter vida própria. Por exemplo: levanta um braço e o pé fecha; tenta fechar o outro, não consegue, puxa com o outro braço e sobe um ombro, e assim por diante como se pode verificar na sequência de fotos da figura 25:



**Figura 25 - Coreografia de erros. Fotos: Vitor Schietti.**

A palhaça, portanto, vai desenvolvendo uma relação de mecanização com o corpo, assim como Carlitos se relaciona com o objeto. Uma vez que a palhaça tende a agir espontaneamente, com seus gestos baseados no instinto, nas suas emoções e sentimentos mais íntimos, seu corpo reage quando tenta organizar o movimento nas regras do balé clássico.

### *3.2.2 - Movimentos sombra e gestos de expressão*

O descontrole corporal de Hipotenusa pode ser percebido ainda de outras formas, como pela língua que espicha para fora da boca toda vez que o esforço parece muito grande. Quando experimentei o espichar da língua no processo criativo, meu interesse era de encontrar uma reação corporal para a palhaça que se relacionasse com o seu esforço de realizar um passo de balé. Assim como quando fazemos caretas ao tentar realizar alguma ação que exija algum tipo de coordenação ou concentração.

Essa reação pode ser associada ao que Laban chama de movimento sombra, que se resume na presença de tensões produzidas em pequenas áreas corporais podendo refletir processos interiores referentes à determinação de um indivíduo para agir. Tais tensões são geralmente executados de maneira inconsciente, acompanhando uma ação com objetivo. Assim, o movimento sombra poderia descrever, no comportamento da palhaça, um processo que se move de uma atitude interior para uma reação externa, ou seja, da intenção de realizar o movimento para a dificuldade que envolve a sua execução.

O movimento sombra pode ser associado às reações espontâneas de uma bailarina quando seu corpo ainda está em fase de codificação dentro da técnica clássica. Reações estas que a técnica tende a camuflar para dar lugar à expressão neutra e o movimento codificado. Assim, os ajustes começavam da boa postura até os passos mais elaborados.

De acordo com Laban:

Os movimentos de sombra nos relatam o andamento de tais processos interiores e boa parte dos movimentos mais característicos de uma pessoa são aqueles por ela realizados inconscientemente, os quais precedem, acompanham ou são a sombra das ações planejadas. O indivíduo pode se coçar, esfregar o queixo, apertar o nariz, sacudir ou contrair os dedos, ou ainda executar outros gestos vagos, destituídos de significação prática definitiva, realizados apenas pelo movimento em si. (LABAN, 1978, p. 169)

Assim, o espichar da língua, em um primeiro momento, vai descrever uma reação involuntária ao esforço feito, podendo indicar alguns aspectos naturais de caráter espontâneo da palhaça, bem como da maneira que seu corpo encontra de lidar com os desafios.

Os movimentos sombra não têm necessariamente um significado prático, a língua, no caso, não pode auxiliar na realização do movimento, mas, por outro lado, termina por provocar a interrupção da ação. Hipotenusa, ao perceber a língua para fora, tenta colocá-la para dentro e acaba tendo que interromper o movimento para lidar com o novo desafio, como se pode ver na figura 26.





Figura 26 - Língua para fora. Foto: Vitor Schietti.

### 3.2.3 – A ação codificada

Hipotenusa fala com o corpo a partir de ações e reações que ela estabelece com o meio, consigo mesma e com o espectador. Tais ações e reações trazem consigo características gerais da palhaça que surgiram de maneira evolutiva desde a minha iniciação com o trabalho de palhaço e as experiências anteriores.

De acordo com Burnier, o *clown* possui ações codificadas, ou seja, uma maneira própria de comunicar com o corpo. Essas ações são construídas dentro do processo de iniciação, a partir do que há de corporificado dos aspectos humanos e sensíveis do ator. Burnier acrescenta:

O *clown* se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação. Essa interação com os espectadores e também com outros *clowns* significa uma possibilidade de alteração da sequência das ações do *clown*. Por isso falamos em improvisação codificada, como nos canovacci da Commedia dell'arte, ou seja, uma estrutura geral sobre a qual o *clown* improvisa com suas ações, que se alternam de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros. (BURNIER, 2009, p. 219)

A partir dessa afirmação, entende-se que a maneira de agir do *clown* nem pertence a uma marcação rígida, ou a uma experiência completamente improvisada. Ao longo da construção do *clown*, suas ações vão surgindo, se ampliando e se

codificando, até que se possam constituir em um léxico próprio.

É possível perceber que Hipotenusa apresenta uma maneira própria e única de agir. Sua expressão facial, seus gestos, suas ações e reações pertencem a um repertório corporal próprio. O seu modo de dançar, e a sua relação sentimental com a dança e com tudo que a envolve, também passa por uma lógica corporal de como ela se reconhece em seu meio e de como esse corpo se relaciona com o mundo que a cerca.

### **3.3 - Características do esforço e as qualidades do movimento**

O espetáculo possui uma grande variedade de movimentos que vão desde os gestos espontâneos até a dança coreografada, sendo que, de um modo geral, o movimento nunca ocorre de maneira aleatória, mas do contrário, vem sempre acompanhado de algum significado. Esses tipos de movimentos estão em constante variação, se modificando de acordo com a lógica pessoal da palhaça e com as situações por ela provocadas.

As ações podem surgir de maneira clara, ou podem se manifestar em pequenas reações, em processos objetivos ou subjetivos, que podem se apresentar na forma de demonstração de um passo de dança, ou na relação pessoal da palhaça com algum objeto e com o próprio corpo.

Podemos compreender Hipotenusa pela sua maneira de agir em relação ao seu corpo e em relação aos objetos que ela manipula. Sua expressão corporal é, portanto, uma extensão dessa palhaça que reconhecemos e tudo que envolve a sua fisicalidade, como o seu caminhar, seus trejeitos, são aspectos primordiais na construção da ação e das diversas formas de reação que esse corpo produz.

#### **3.3.1 – As atitudes**

No início do espetáculo, Hipotenusa se transforma em bailarina quando revela por baixo da roupa as sapatilhas de ponta, tutus e o coque. Esta cena se dá principalmente por meio de atitudes e reações provocadas pelo contato entre a palhaça

e a bailarina de arame.

Primeiramente Hipotenusa observa a bailarina de arame em cima da mesa e faz pequenos movimentos como se quisesse imitar sua pose. Se compara com a bailarina e percebe as diferenças: sapatos muito grandes, barriga e bunda exageradas. Faz gesto para a plateia com mãos espalmadas como se pedisse calma. Inicia uma música (Assim falou Zaratustra) e Hipotenusa retira uma parte do figurino de cada vez, no ritmo da música. Primeiro, retira um sapato revelando uma sapatilha de ponta, depois o outro. Por fim, retira o *shorts*, revelando tutus de bailarina e o chapéu por baixo do qual se vê um coque.

De acordo com Lecoq, a atitude “é um tempo forte apreendido no interior de um movimento, na imobilidade.” (LECOQ, 2010, p. 123) Pode-se afirmar ainda que a atitude para Lecoq consiste na pausa, ou no limite de determinado movimento que pode acontecer no começo, no fim, ou em um momento importante de mudança.

Ao longo da criação da cena acima descrita, busquei trabalhar o movimento de acordo com suas intenções, de modo que pudessem comunicar, por meio do corpo, as sensações de Hipotenusa em relação à sua transformação de palhaça para uma palhaça-bailarina. Algumas dessas atitudes podem ser observadas na figura 27:



Figura 27 – Atitudes. Fotos: Vitor Schietti.

Essas atitudes podem ser flagradas em pequenos momentos de mudança de um movimento para outro, ou de uma ação para outra, e se constituem principalmente no conjunto entre a expressão corporal da palhaça e os seus processos internos. No caso da cena descrita, a expressão corporal da palhaça pode sugerir na sequência de fotos um pedido de calma, o prenúncio de um acontecimento, as sensações de deleite e altivez.

Para que tais atitudes pudessem comunicar a situação vigente, foi importante atentar para o uso da respiração. Nos momentos realizados com mais calma ou relaxamento, pode-se observar que o movimento vem acompanhado da expiração, enquanto que os momentos em que predominam uma certa altivez ou entusiasmo por parte da palhaça, a atitude é alcançada por meio da inspiração.

### 3.3.2 – *Respiração e pausa*

Há um momento no espetáculo no qual se pode observar o uso da respiração como uma forma de ressaltar o movimento. Depois de tentar realizar alguns passos simples de balé, que provocam todo um descontrole corporal, Hipotenusa acidentalmente consegue subir na ponta. Quando percebe o feito, faz uma pausa e vai ajustando os pés lentamente em quinta posição na ponta, com os braços em *bras brás*. Nessa posição, reinicia o movimento que consiste em um pequeno *port de brás*, levantando e baixando um braço, depois o outro, e novamente até completar um meio círculo com cada braço, terminando em quinta posição e pausa (ver Figura 28).



Figura 28 – A pausa. Foto: Vitor Schietti.

Essa pausa de movimento é acompanhada de uma perceptível interrupção na respiração, como se esta também pausasse, indicando algo de errado. Ainda em pausa, a palhaça move lentamente a cabeça aproximando o nariz de uma axila e reage sentindo um mal cheiro. Move para a outra e confirma o problema.

A manipulação da respiração foi de extrema importância para a progressão dessa cena, e as nuances que ocorrem a partir deste, auxiliam na construção de uma nova situação. Avner Eisenberg ensina em seu curso a seguinte teoria: movimento + respiração = situação<sup>75</sup>. De acordo com esse esquema, ao utilizarmos a respiração em conjunto com o movimento de modo consciente podemos gerar uma determinada situação.

A palhaça transmite, por meio do conjunto movimento e respiração, um sentimento de deleite em relação ao que faz enquanto executa o *port de brás*. Ao mesmo tempo, a inspiração forte seguida de uma pausa quando os braços se elevam acima da cabeça, reforça a comunicação do mal cheiro revelado logo em seguida.

O momento da pausa é uma não ação, o instante em que a palhaça percebe algo de errado e para o que estava fazendo. Segundo Decroux, fazer nada é uma ação (1977, p. 50). Assim, pode-se perceber na cena que, por meio da pausa, a palhaça chama a atenção do espectador para algo importante, para em seguida revelar que está com cecê.

Dando continuidade à cena, Hipotenusa desce da ponta abanando o ar, como se

<sup>75</sup> Cursos ministrados por Avner Eisenberg em 2009, 2010 e 2013.

quisesse espantar o cheiro, começa a caminhar em direção à sua bolsa, pausa no meio do caminho, e volta a caminhar, só que dessa vez como uma bailarina. Quando chega na bolsa, faz uma preparação, colocando um pé atrás do corpo, um braço à frente e um atrás. Inspira e desce lentamente fazendo um *arabesque penchée*, pega o desodorante e volta para a posição inicial. Passa o desodorante em uma axila, depois a outra, faz menção de devolver o desodorante pra bolsa, mas interrompe o movimento numa pausa rápida, vira de costas e passa o desodorante na região pélvica. Volta para frente, faz posição inicial, cheira uma axila, depois a outra e suspira aliviada.

Novamente a respiração define duas outras situações na mesma cena: quando desce em *penchée* e no final da cena com o suspiro. A inspiração na segunda define o prenúncio de uma ação, enquanto a expiração final expressa a sensação de missão cumprida.

### 3.3.3 – O esforço da Hipotenusa

O comportamento da palhaça nos revela aspectos da sua personalidade que se relacionam diretamente com a sua maneira de lidar com as situações vigentes. Segundo o método Laban, até mesmo características básicas da personalidade podem ser analisadas a partir das suas possíveis combinações de fatores de movimento.

De acordo com Silva, “Laban defendia que para cada movimento externo ocorreria um movimento interno associado aos fatores do movimento – Peso (intensão), Espaço (atenção), Tempo (decisão), Fluência (precisão) (SILVA, 2001, p. 81).” Assim, quando o indivíduo domina determinado fator de movimento, também domina o seu movimento interno, na preparação interior de uma ação externa.

No espetáculo, pode-se associar essa variação de combinações de fatores aos aspectos que envolvem a personalidade da palhaça e seus estados emocionais a partir da presença dos “esforços incompletos”. Para Laban, o esforço pode manifestar de forma incompleta quando ocorre apenas a combinação de dois fatores, o que provoca uma variedade de atitudes internas. Nesse caso, predominam os gestos, as pequenas reações e a expressão facial sobre ações completas.

Ao longo do espetáculo, as atitudes e reações da palhaça podem ser associadas



a esse conceito já que se pode perceber uma grande variedade de atitudes internas, relativas ao movimento, ou seja, impulsos internos que podem ser visualizados na expressão corporal. Tais atitudes podem ser identificadas predominantemente pela relação entre a expressão facial e o movimento.

Resumidamente, o enredo do espetáculo se dá pela seguinte forma: primeiramente, Hipotenusa se relaciona com a bailarina de arame observando e se comparando com ela; em seguida, tenta agir como a bailarina, tentando formas de realizar a sua pose, mantendo sempre uma comunicação com a mesma; nas suas tentativas, Hipotenusa comete diversas falhas acompanhadas de pequenas conquistas; por fim, consegue realizar a pose.

Nessa sequência de eventos na qual se insere o enredo do espetáculo, a palhaça expressa sentimentos, sensações, demonstra o surgimento de ideias e a tomada de decisões. A sequência abaixo ilustra a variedade de estados e sentimentos que a palhaça pode expressar por meio da expressão facial e pelo corpo.



Figura 29 - Estados, sentimentos e emoções. Fotos: Vitor Schietti

Primeiramente, ao analisar as atitudes de Hipotenusa em relação aos fatores de movimento, pode-se perceber características que se relacionam com os mesmos, de forma individual ou combinada.

A presença da qualidade lenta do movimento ocorre de um modo geral em momentos anteriores às ações, de forma gradual, nas preparações para realizar determinado movimento ou na geração de expectativas. Já as reações tendem a acontecer de maneira súbita, geralmente devido aos acontecimentos inesperados que podem provocar geralmente, o susto ou estados de euforia.

Quanto ao espaço, percebe-se um deslocamento constante que pode ocorrer tanto na necessidade de realizar uma ação quanto na presença de estados emocionais quando ocorrem pequenas mudanças de direção pelo espaço. A relação com os objetos de cena também provoca uma relação com o espaço que pode ocorrer tanto de forma direta quanto indireta.

A fluência pode ser observada no fluxo do movimento de um modo geral que pode variar entre pausas bruscas e movimentos contínuos, um gesto controlado ou uma reação de fluxo livre. A fluência se manifesta principalmente por meio do fluxo natural da palhaça que se destaca pela facilidade de mudança na sua prontidão para parar ou continuar sempre que houver necessidade.

O peso prevalece primordialmente nos momentos de conexão que a palhaça estabelece com o balé, quando tenta alcançar a leveza da bailarina, ou quando fracassa conferindo um peso firme ao seu movimento.

Assim, nas configurações mais marcantes do “esforço incompleto”, pode-se perceber a predominância das combinações “Fluência e Tempo” e “Espaço e Tempo”, predominantes nos seus aspectos principais que de certa forma influenciam nas atitudes pessoais e relacionais da palhaça.

Ao analisar o enredo do espetáculo, pode-se afirmar que Hipotenusa, a princípio, vivencia momentos de muitos conflitos marcados pelas várias tentativas de realizar a pose da bailarina de arame. Nessas tentativas, sua expressividade alterna entre as suas expectativas e os resultados ora catastróficos, ora aceitáveis, fazendo com que seus sentimentos possam variar de maneira súbita do entusiasmo para a frustração, ou



vice-versa. As dinâmicas das alterações de estratégias podem se manifestar de maneira súbita ou gradual. Tais características podem ser associadas à combinação “Fluência e Tempo” relacionada à adaptabilidade, ou às mudanças e suas respectivas atitudes que podem estabelecer-se gradualmente ou de súbito. Essa combinação está associada às dinâmicas de sensação e pensamento, podendo influenciar na habilidade de tomar decisões precisas em situações imprevistas.

No prenúncio de uma ação qualquer, a expressividade da palhaça pode transmitir o surgimento de ideias e a tomada de decisões que podem se manifestar principalmente por meio das mãos e dos braços, e pela expressão facial, indicando uma atitude corporal predisposta à mímica na prontidão e no desenho espacial. Na sua relação com a dança e com a bailarina, há um constante estado de alerta. Tal aspecto pode ser encontrado na combinação dos fatores “Espaço e Tempo”, que se caracteriza pelos estados de sensação e precisão associados à consciência prática e à atitude desperta. Antes de realizar alguns passos, pode-se perceber o planejamento de ideias quando traça estratégias, ora fazendo anotações num pequeno caderninho, ora em movimentos de pausa onde a expressão facial indica o pensamento.

Tais combinações podem esboçar os aspectos principais da palhaça que se referem principalmente à sua relação com a bailarina, com seu próprio corpo e com o espectador. De um modo geral, a possibilidade de associação entre os aspectos principais da palhaça e as possíveis combinações de dois fatores podem contribuir para a manutenção do repertório corporal da palhaça, uma vez que este pode sofrer pequenas alterações diante da sua relação com o espectador.

A combinação de três fatores também pode ser observada nas diversas formas de executar o passo *pas de bourrée couru* no espetáculo. Esse passo valoriza as pontas dos pés no contato suave dessas com o chão, por meio de pequenos passos com uma movimentação rápida e pequena. Essa caminhada coloca em destaque as sapatilhas de ponta enquanto instrumentos de elevação. Assim, a sensação de leveza desse movimento gera uma impressão de que a bailarina está planando no espaço.

Em geral, esse passo vem acompanhado do *port de brás*, que pode variar nas posições, sempre valorizando as linhas dos braços em relação ao corpo. Conforme abordado no primeiro capítulo, na possibilidade de utilizar o conceito Labaniano da

combinação de três fatores, foi feita uma análise do passo investigando as possíveis combinações sendo possível detectar a predominância das ações “pontuar” e “deslizar”, respectivamente, para as partes inferior e superior do corpo. No espetáculo, há três momentos em que o passo é executado de maneiras diferentes dos seus padrões. Para analisar tais momentos, serão estudados apenas os movimentos de braços que podem ser observados na sequência da figura 30.

O primeiro momento ilustrado na primeira foto, consiste em indicar para onde as pernas devem ir com os braços e dedos indicadores apontados para a mesma direção. Na segunda foto a palhaça faz gestos como se estivesse nadando de volta para a posição inicial, já que o desequilíbrio ainda é um problema. Na terceira foto, pode-se perceber que, contrariando a leveza dos braços, a palhaça minimiza o movimento aproximando as dinâmicas de pernas, pés, braços e mãos, sacudindo as mãos no ar.



Figura 30 – Sequência de passos *Pas de bourrée couru*, versões da palhaça. Fotos: Vitor Schietti

Na primeira imagem da sequência, pode-se visualizar nos braços uma aproximação da ação “pressionar”, que se caracteriza pelo espaço direto, uma vez que os braços e mãos apontam para uma direção específica, peso firme e tempo sustentado, com uma intenção de puxar o corpo de volta para a posição inicial. Na segunda imagem, os braços nadam no ar, produzindo um movimento que se aproxima da ação “deslizar”. Essa ação se caracteriza pelo espaço direto, com direção definida, peso leve e tempo sustentado, na tentativa de puxar o ar. Na terceira, o movimento dos braços se aproxima da ação “sacudir”, que se caracteriza pelo espaço flexível, na ausência de uma direção específica, peso leve e tempo rápido.

Na sequência de ações executadas na Figura 30, pode-se perceber ainda a presença marcante do tronco no movimento. O tronco também tem grande importância na execução das variações de *pas de bourrée couru*, podendo ser considerado a parte do corpo que impulsiona o movimento.

#### 3.3.4 - Equilíbrio e desequilíbrio

Ainda na sequência de fotos ilustradas na Figura 30, da execução do passo *pas de bourrée couru*, é possível afirmar que o movimento parte de um desequilíbrio inicial da palhaça. Hipotenusa sobe na ponta e se desequilibra, ao tentar recuperar o equilíbrio caminha na ponta provocando a execução do passo de maneira acidental. Em cada imagem, pode-se observar que o tronco se posiciona de formas variadas de acordo com a ação realizada pelos braços e pelas pernas.

Na primeira imagem, os braços e as pernas movem na mesma direção, para a lateral, enquanto o tronco se inclina na direção oposta. Na segunda, braços, pernas e o tronco seguem na mesma direção provocando uma leve inclinação dos quadris para trás. Na terceira imagem, o tronco se inclina levemente para a frente ressaltando o movimento dos braços que abanam o ar enquanto o movimento segue na direção para trás do corpo.

De um modo geral, braços, pernas e tronco agem em desequilíbrio, na busca da recuperação do equilíbrio. Isso provoca uma série de pequenas inclinações que trabalham juntas na compensação do movimento.

Ao longo do desenvolvimento do espetáculo, procurei explorar ao máximo essa relação constante entre equilíbrio e desequilíbrio, principalmente para ressaltar o diálogo entre as figuras da palhaça e da bailarina. Hipotenusa desloca seu eixo para frente do corpo para caminhar, empurra o tronco para a frente na tentativa de subir a perna atrás, colocando seu corpo em desequilíbrio constantemente.

Essa exposição do corpo à possibilidade da queda, no entanto, é justamente a sua forma de tentar se equilibrar e, finalmente, ser uma bailarina perfeita. Dessa forma, alcançar o equilíbrio total seria justamente alcançar o equilíbrio entre essas duas forças. De acordo com Lecoq:

O corpo humano é alinhado de acordo com as leis da gravidade que o puxa para baixo e lhe dá peso, enquanto a vida o empurra para cima, lutando contra essas mesmas leis. Ao mover-se em pé, a partir deste equilíbrio, o corpo corre o risco de cair, por meio de uma série de desequilíbrios sucessivos, se equilibrando de volta a cada passo; assim é como ele anda. Assim ele age e reage; dá e recebe. (LECOQ, 2006, p. 82; tradução minha)<sup>76</sup>

Assim se dá o encontro entre as duas figuras, sendo que a fórmula para Hipotenusa alcançar a perfeição estética da bailarina é justamente se arriscar por meio dos desequilíbrios sucessivos. Essa relação se estabelece não apenas na presença física do movimento em equilíbrio e desequilíbrio, mas de um modo geral, na sua maneira de agir e reagir às diversas tentativas.

Essa relação entre equilíbrio e desequilíbrio pode ser observada no espetáculo tanto nos aspectos subjetivos quanto os objetivos. Se, por um lado, a figura da bailarina pode ser caracterizada pela forma harmoniosa e equilibrada, a figura da palhaça traz esse lado oposto que pode ser associado ao desequilíbrio e à desordem. Nos aspectos objetivos, pode-se observar um corpo que oscila entre esses dois elementos nos deslocamentos, nas ações e na movimentação de um modo geral.

---

<sup>76</sup> The human body is aligned to the laws of gravity that pull it down and give it weight; life pushes it upwards, fighting against these very laws. In moving, upright, from this equilibrium, the body risks falling, through a series of successive imbalances, catching itself at each step; this is how it walks. It acts and reacts; it receives and gives

Por fim, a relação entre o equilíbrio e o desequilíbrio no espetáculo abre espaço para diversas possibilidades na ação e no movimento de um modo geral. Além de oferecer uma nova perspectiva sobre a bailarina. Uma vez que o uso da ponta expõe o corpo à possibilidade da queda, pode-se dizer que a bailarina também é subversiva. Afinal, subir na ponta é colocar o corpo em risco e uma vez alcançado o equilíbrio, tudo é incerto, ainda assim a possibilidade do fracasso é iminente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa tem me proporcionado a oportunidade de refletir sobre minha trajetória artística desde minhas primeiras experiências até o presente momento, abrindo diversas possibilidades de pensamento, reflexão e prática.

Investigar as raízes da construção da minha palhaça foi, acima de tudo, um processo de autoconhecimento artístico, dentro do qual eu pude reatar laços com a experiência do balé sob o viés da comicidade. Deste modo, foi possível redirecionar elementos como a técnica, a disciplina e a regra para o propósito cômico.

Por ter praticado por muitos anos, o balé deixou em mim marcas no corpo através da postura, do jeito de caminhar, e na forma de me mover de um modo geral, que influenciaram diretamente na minha pesquisa enquanto palhaça. Assim, o processo de investigação me ajudou a dissecar a estrutura do movimento, promovendo e ampliando um repertório corporal e de ação que, por sua vez, abriu novos caminhos para a criação.

Ao dividir as bases de construção da palhaça bailarina, formaram-se ramificações que me levaram ao encontro de novos conceitos e novas linguagens pertinentes a essa pesquisa. A exemplo disso, temos na origem e na evolução do balé clássico, o balé de corte e o balé romântico para confirmar e justificar alguns aspectos técnicos e simbólicos que contribuem para compreender a significação da imagem da bailarina no meio social como uma figura diretamente associada ao equilíbrio, à leveza e ao extremo da delicadeza feminina.

No primeiro capítulo, busquei analisar algumas questões acerca da bailarina, desde os princípios norteadores da técnica do movimento, até os aspectos que envolvem sua imagem e significação social. Princípios fundamentados principalmente na busca da perfeição estética. Sendo assim, uma vez ocorrido o fracasso, há uma quebra do paradigma da construção associativa da bailarina e uma consequente aproximação com a estrutura técnica do palhaço. Afinal, se por um lado o fracasso surge no balé como uma falha técnica, para o palhaço pode ser utilizado como um recurso para fazer rir.

Entretanto, recursos cômicos também podem ser identificados no balé, como

aqueles observados na personagem de Dr. Coppélius, no Balé Coppélia. Tais aspectos cômicos dentro do universo do balé, de um modo mais amplo, puderam ser associados aos recursos utilizados na arte do palhaço, tanto na presença da dupla cômica branco e augusto, quanto nos aspectos físicos da personagem e no desenvolvimento da situação cômica.

Segundo Castro, a história do palhaço e do cômico se mesclam, afinal “quando um artista entra em cena para entreter o público, sua graça é fruto de tantas situações pessoais, sociais e históricas que é impossível rotulá-lo e etiquetá-lo dentro de um estilo único” (2005, p. 64). Esta afirmação propõe uma aproximação entre os recursos utilizados pelo cômico e pelo palhaço, tornando possível a aproximação entre os recursos cômicos utilizados no balé e na arte do palhaço.

Partindo para o segundo eixo proposto nesse estudo, analiso, no segundo capítulo, minha trajetória enquanto palhaça. Essa análise foi extremamente importante para a compreensão das influências e referências pessoais, bem como das experiências anteriores no meu encontro com a minha própria palhaça, incluindo a minha memória corporal enquanto bailarina. Dentro dessa análise, foi possível relacionar os contextos históricos do balé e do palhaço à construção da palhaça bailarina, tanto nos aspectos que envolvem a sua personalidade quanto na execução de ações, comportamentos e situações para a criação da cena cômica.

Ainda no segundo capítulo, fui ao encontro de um dos grandes cômicos do cinema mudo, Charles Chaplin, buscando refletir sobre a relação entre a expressão corporal de Carlitos e a comicidade. Carlitos apresenta, acima de tudo, uma relação com o mundo ao seu redor, que muito se assemelha ao universo do *clown*. A partir da sua lógica pessoal, Carlitos age e reage às circunstâncias, assim como na técnica do *clown* que consiste no “instrumento pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua compreensão da vida, dos homens e de suas relações” (Puccetti *apud* Ferracini, 2006, p. 143).

Tal análise auxiliou na compreensão do universo da palhaça bailarina, no que se refere à sua forma de se relacionar com o mundo à sua volta. Assim como Carlitos, a palhaça bailarina pode criar situações diversas que se desenvolvem principalmente a partir da sua forma de compreensão de mundo. E essa forma depende direta ou

indiretamente da sua interdependência entre o “ser bailarina” e o “ser palhaça” que se resumem na necessidade constante de uma harmonia entre a ordem e a desordem, o controle e o descontrole, o equilíbrio e o desequilíbrio.

Ao longo dos dois primeiros capítulos, foi possível levantar questões acerca da relação entre a comicidade e o movimento, bem como dos principais fundamentos da comicidade física. A partir desse estudo, o movimento ou gestual pode ser cômico por vários motivos, são alguns deles: na ocorrência de uma situação imprevista ou por um acidente de percurso; pelo reconhecimento ou, ainda, quando o movimento ou o gestual vai contra os padrões sociais de boa conduta.

Tal análise direcionou as reflexões acerca das linguagens aqui trabalhadas proporcionando uma base para o terceiro capítulo, no qual investigo mais a fundo, a união entre as linguagens do balé e do palhaço por meio da análise do espetáculo “O lago dos cisnes saltitantes”.

Para a criação do espetáculo, optei por trabalhar a partir da relação de oposição entre as figuras da palhaça e da bailarina, firmadas numa relação de coexistência entre o grotesco e o sublime. A partir dessa abordagem, as duas figuras assumem, sobretudo, uma relação de complementaridade, que pode ser vista tanto nas características técnicas quanto associativas. Quando a palhaça se move, ela o faz de acordo com sua lógica pessoal e, ao fazê-lo, constrói o complexo caminho para a bailarina trilhar.

Deste modo, o trabalho prático dessa pesquisa me possibilitou corporificar os principais aspectos estudados como as questões do fracasso, do padrão físico, da leveza e da relação de coexistência entre a palhaça e a bailarina. Um dos grandes aprendizados que obtive do trabalho prático foi compreender que, embora o palhaço se relacione diretamente com a questão do fracasso, o faz de maneira disciplinada. O jogo do palhaço também tem suas regras e para isso é necessário que o artista esteja em plena conexão com seu corpo, pronto para agir e ao mesmo tempo disponível para a cena.

O estudo baseado nas teorias e conceitos sobre o movimento e o esforço físico auxiliaram na análise de aspectos internos da palhaça que venham a aflorar externamente a partir da expressão corporal. Por fim, o trabalho prático permitiu



comprovar a possibilidade de construção do movimento do gesto e da expressão, dentro de uma estrutura linear, a partir da lógica particular da palhaça Hipotenusa.

Ao longo dessa pesquisa, percebi que o tema aborda questões maiores como: o que define o palhaço de cada um? Se é uma bailarina, um bombeiro, um faxineiro ou, simplesmente, um palhaço bagunceiro, quais suas razões principais de ser? O que faz e, principalmente, como faz? A busca de um caminho investigativo pode se fazer necessária diante das inúmeras possibilidades existentes na comicidade física. Por isso, espero que essa pesquisa possa potencializar o processo de construção pessoal de novos palhaços abrindo também novos caminhos investigativos além de contribuir na construção de números e cenas, bem como na exploração da expressão corporal como principal mecanismo de efeito cômico na criação artística.

O encerramento dessa pesquisa de Mestrado não significa o fim do meu processo de investigação da palhaça bailarina. O próximo passo é estudar de que maneira os elementos apreendidos nessa pesquisa podem se desdobrar em uma proposta metodológica que auxilie na criação e construção de cenas, números e espetáculos baseadas na comicidade física. Quanto ao trabalho prático, entendo que será longo o percurso para que eu tenha total afinidade com o material desenvolvido até aqui. Por isso levo comigo a certeza de que somente a experiência prática poderá manter viva a palhaça bailarina e, quem sabe, lançar mão de novos mecanismos de criação e construção de cenas.

## REFERÊNCIAS

### Livros:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROADBENT, R. J. **A history of pantomime**. London: The Echo Library, 2006.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CONY, Carlos Heitor. **Chaplin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DECROUX, Etienne. **Words on mime**. Paris: 1977.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-Movimento**. Trad. Stella Senra. Ed. Brasiliense, 1983.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato (Org.) **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FIFE, Bruce *et al.* **Creative Clowning**. Colorado: Picadilly Books, 1992.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1971.

LAWSON, Joan. **Classical ballet: its style and technique**. London: 1960.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

\_\_\_\_\_. **Theatre of movement and gesture**. London and New York: Routledge, 2006.

MALANGA, Eliana. **Comunicação e balé**. São Paulo: EDIMA, 1985.

MENDES, Cleise F. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, Soraia Maria. **O expressionismo e a dança**. *In*: GUINSBURG, Jacó (Org.). O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 287-360.

\_\_\_\_\_. **O pós-modernismo na dança**. *In*: GUINSBURG, Jacó (Org.). O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 429-472.

\_\_\_\_\_. **Profetas em movimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

WRIGHT, John. **Why is that so funny?: A practical exploration of physical comedy**. New York: Limelight Editions, 2007.

### **Dicionários e Enciclopédias:**

CHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COHEN, Selma J. (Org). **International encyclopedia of dance**. New York: Oxford University Press, 2004. 1, 5 v.

FARO, Antonio J; SAMPAIO, Luiz P. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVLOVA, Anna (Org.). **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 2000.

### **Dissertações**

ARAÚJO DE ALMEIDA, Alisson. 104 p. **Máscara: estratégia de composição física em texto de representação**. Brasília: 2013. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, UnB.

RENGEL, Lenira P. **Dicionário Laban**. Campinas: 2001. 138 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

SAUWEN, Ana Carolina. **Caminhos para uma palhaça: investigação a partir da obra de Avner, the eccentric**. Rio de Janeiro: 2011. 150 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,

UNIRIO.

SUFFERT, Rátia R. **Bailarina**: imagens da construção de um feminino. Brasília: 1994. 207 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, UnB.

### **Artigos e Textos de Origem Eletrônica:**

BARROS, Anna; SANTOS LOPES, Aline dos. A imagem simbólica da dança. Revista **Pesquisa em Debate**, ano III, n. 4, jan.-jun. 2006. Disponível em: <[http://pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate\\_4/PesquisaEmDebate\\_4.pdf#page=49](http://pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_4/PesquisaEmDebate_4.pdf#page=49)>. Acesso em: 8 de junho de 2013

KATER, Carlos. **Qual "Ciranda da Bailarina"?** Disponível em: <<http://carloskater.com/?p=250>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: Fernando Passoa; Ronaldo Barbosa. (Org.). **Do abismo às montanhas**. Vitória: Fundação Vale, 2010, v. , p. 200-209. Disponível em: <[http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto\\_machado.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf)> Acesso em: 17 fev. 2014.

PALLESCHI, Mario. **The Commedia dell'arte its origins, development and influence on the ballet**. Disponível em: <<http://auguste.vestris.free.fr/Essays/Commedia.html>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

TOWSEN, John H. **Knockabouts & Cascadeurs**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15358746/Chapter-5>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

# ANEXO

## Anexo A - Documentos complementares

### 1 - Boletim de balé

**Estudio Dança e Arte, - Ballet, Jazz, Ltda**  
Rua 22 n. 296 - Setor Oeste, Telefone 224-7511 C.G.C. 01.701.945/0001-01 Insc. Est. 10.148.999-4  
Goiania - GO

**Ficha de Avaliação de 95** 11:55:26  
Segunda-feira, 29 de maio de 1995

Aluna(o): 1369 Ana Cristina Vaz  
Turma: 63 Ballet Clássico - Corpo de Baile Adulto, Prof: Ivan Monreal Alonso, Hor: Seg 13:30-14:45; Ter 13:30- 14:45; Qua 13:30- 14:45; Qui 13:30- 14:45; Sex 13:30- 14:45;

Conceito:  
O-Otimo  
MB-Muito Bom  
B-Bom  
R-Regular  
F-Fraco  
I-Insuficiente

Item	I Semestre	II Semestre
1 Pontualidade	MB	MB
2 Assiduidade	MB	MB
3 Ordem Individual	O	O
4 Atenção (interesse)	O	O
5 Assimilação	O	O
6 Comportamento	O	O
7 Ritmo	O	O
9 Potencial de Expressão	MB	MB
10 Coordenação motora	MB	MB
11 Postura	MB	MB
12 Biotipo	O	O
13 Técnica de Movimento	B	MB
14 Ponta	B	MB
15 Aproveitamento	O	O

Observação: *No tengas pena. Danzar es muy difícil y tu lo estas logrando. Felicidades.*

Prova Prática: \_\_\_\_\_  
Prova Oral: \_\_\_\_\_  
Prova Escrita: \_\_\_\_\_

*Juan M Alonso*  
Professor

**Anexo B - Lista de exercícios aplicados na disciplina Movimento e Linguagem I - 1º/2013, curso de Artes Cênicas, Universidade de Brasília - UnB.**

***a) Mímica da ação (Exercício descrito no livro Corpo Poético, de Lecoq, 2010, p. 126)***

Objetivo: reproduzir uma ação física o mais próximo possível do que ela é, sem transposição, fazendo mímica do objeto, do obstáculo, da resistência.

Descrição: cada aluno ocupa um espaço na sala e inicia o trabalho individualmente de acordo com a direção da instrutora. Cada aluno deve imaginar um objeto com tamanho, peso e dimensões específicas ao qual eles devem empurrar e puxar pela sala.

Observação: os alunos são alertados para prestarem atenção nas partes do corpo que movem, como movem, bem como na respiração e suas alterações ao longo desse percurso.

Desdobramento 1: os alunos são instruídos a imaginar objetos aleatórios e a manipulá-los. O instrutor deve sugerir as ações como: abrir, fechar, levantar e outras.

Observação: Deve-se manter a atenção nas dimensões dos objetos, e na forma como o corpo reage à essa manipulação.

Desdobramento 2: depois de experimentar as ações os alunos devem criar uma situação com início, meio e fim.

Avaliação: através desse exercício é possível criar primeiramente uma consciência em relação ao movimento a partir da atenção prestada ao próprio corpo em ação. Imaginar o objeto físico, suas dimensões, bem como o esforço utilizado para sua manipulação engloba um esforço físico e mental, que gera uma consciência total da fisicalidade. Na ausência do objeto físico, o movimento é revelado. Ao perceber as tensões geradas pelo esforço e a alteração da respiração, o aluno passa a compreender a totalidade do trabalho corporal e suas formas de atuação. Surgem então as dificuldades de visualizar o objeto, as tendências de transposições, contradições (quando o movimento contradiz a ação), e principalmente, a ausência de definição do movimento, com os excessos de movimentos simultâneos.

***b) Inclinação no plano lateral (Exercício proposto no livro Etienne Decroux, de***

**Thomas Leabhart, 2007, p. 56)**

Objetivo: trabalhar clareza e definição do movimento.

Descrição: em círculo os alunos são instruídos a mover partes do corpo em uma inclinação lateral, sempre voltando para a posição inicial, para iniciar a próxima inclinação. Nesse exercício o corpo se divide em blocos, mantendo um alinhamento entre as partes que inicia pela cabeça e prossegue na seguinte sequência: cabeça; cabeça e pescoço; cabeça, pescoço e peito; cabeça, pescoço, peito e cintura; cabeça, pescoço, peito, cintura e pelvis; o corpo todo.

Observação: é importante deixar claro que os blocos devem estar devidamente alinhados na inclinação.

Desdobramento 1: fazer as inclinações para frente e para trás.

Desdobramento 2: fazer a mesma sequência em translação (parte do corpo move em uma linha horizontal)

Desdobramento 3: experimentar a adição de gestos que possam comunicar em conjunto com o movimento.

Avaliação: Esse exercício é bastante trabalhoso e deve ser aplicado frequentemente para que o aluno possa assimilá-lo com precisão. Infelizmente só pude aplicá-lo duas vezes em sala de aula, porém acredito ter chegado a alguns resultados. Os alunos começam a perceber, não apenas o movimento como um todo, mas as partes do corpo que movem, e quando movem. Na adição dos gestos, fica clara a compreensão das formas de comunicação através do corpo. No cotidiano, tais movimentos ocorrem constantemente, só não os percebemos.

**c) Exercício do Adeus (Exercício descrito no livro Corpo Poético, p. 124)**

Objetivo: tornar clara a importância da respiração para a significação do movimento ou ação.

Descrição: alunos em pé, levantam um braço para dizer adeus a alguém. Primeiro o instrutor deve pedir que os alunos observem e identifiquem o fluxo da respiração. Depois os alunos devem alterar a respiração, por exemplo: se inspiro quando levanto o braço e expiro quando abaixo, devo expirar quando levanto e inspirar quando abaixo.

Avaliação: as atitudes modificam a partir do momento em que a respiração é



modificada. Esse exercício propõe a manipulação da respiração para gerar atitudes, ou situações. Nas sequências individuais ele contribui para a expressão e expansão da ação.

**d) *Gesto cotidiano e dançado* (exercício elaborado por Ana Vaz e Soraia Maria Silva)**

Objetivo: analisar a atenção e percepção do outro, e trabalhar o jogo.

Descrição: o instrutor divide a turma em duplas. Um dos alunos deve contar uma história, enquanto o outro deve apenas ouvir e observar os gestos do outro. Depois de concluído o exercício as duplas devem apresentar a história sendo que a pessoa que observou deve apenas repetir os gestos do outro.

Desdobramento: num segundo momento os alunos que imitam os gestos devem repetí-los com exagero.

Observação: o instrutor deve cuidar para que os alunos que contam a história não saibam que seus gestos estão sendo observados.

Avaliação: os alunos demonstraram desinibição com o exercício e considerável percepção do movimento do parceiro. Ao exagerar os gestos foi possível perceber uma qualidade de definição de movimento proveniente da brincadeira e do jogo.

**e) *Tomada dupla* (Exercício descrito na dissertação, *Máscara: estratégia de composição física em texto de representação*, de Alisson Araújo)**

Objetivo: trabalhar atenção, precisão e efeito cômico.

Descrição: Um aluno parte de um ponto da sala em direção ao lado oposto. No meio do caminho vê algo sem verdadeiramente perceber o que é, ou do que se trata, então olha novamente. Sua reação provoca um movimento duplo de cabeça em direção ao objeto.

Avaliação: a expressão facial começou a ganhar força com esse exercício, e as reações expandiam para o corpo. Um problema comum, foi a previsibilidade que fazia com que alguns antecipassem o olhar já com alguma expressão específica.

**f) *Exercício do banco* (exercício descrito no livro *The Physical comedy handbook*, de Davis Rider Robinson)**

Objetivo: atenção, escuta e efeito cômico.

Descrição: são dispostas três cadeiras no centro da sala, ou um banco de jardim. São três os participantes. O ator A entra e senta. O ator B espera pelo melhor momento, entra e também senta. O ator C espera pelo melhor momento, também entra e senta. Todos os três atores reagem à presença dos outros.

Observação: é importante deixar claro para os alunos que não há uma situação definida, e não se deve forçar uma. O importante é que cada ator reaja ao outro e deixe surgir a situação naturalmente.

Avaliação: esse exercício foi marcado por reações bastante interessantes, contudo, a maior dificuldade estava em não provocar situações. Alunos entravam em cena já com alguma proposição, o que dificultava o restante do processo.

## Referências

ARAÚJO DE ALMEIDA, Alisson. 104 p. **Máscara: estratégia de composição física em texto de representação**. Brasília: 2013. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, UnB.

LEABHART, Thomas. **Etienne Decroux**. New York: Routledge, 2007.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

ROBINSON, Davis R. **The physical comedy handbook**. Portsmouth: Heinemann, 1999.

## **Anexo C - Diários de bordo dos alunos da disciplina Movimento e Linguagem I**

(é importante ressaltar que não houve correção ortográfica nos textos à seguir)

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Cênicas  
Movimento e Linguagem I

Thais Ferreira Veloso

Mat.: 120136317

Diário de Bordo

Articulações - por conta da correria, vou perdendo a consciência dos movimentos, que vão se tornando automáticos, na aula pude perceber as várias possibilidades de movimentos, os vários lugares articuláveis do corpo. Depois dos exercícios sinto uma leveza, sinto meus ossos alinhados e meu corpo vivo, e começo a criar consciência de um simples movimento do meu dedo.

Preciso trabalhar minha concentração, obedecer a vários comandos ao mesmo tempo, por exemplo, fazer os movimentos contínuos e fluidos, prestar atenção no meu corpo no espaço e no corpo das outras pessoas, pensar na respiração e nos apoios que utilizo.

Estou conhecendo mais meus limites corporais, estou começando a conhecer meu corpo e controlar meus movimentos, não totalmente, mas aos poucos vou descobrindo que as limitações são facilmente superadas e que limitações são os medos que não devem ser alimentados.

Aprendo a cada aula como a respiração, base e postura mudam o sentido de tudo, achei intrigante o quanto a música mexe comigo e me deixa mais a vontade, eu ouço a música, sinto uma energia que se acumula e sai nos movimentos.

Ainda não sinto segurança no giro, eu sei a teoria (fixar um ponto) para não ficar tonto, mas não consigo por em prática.

O corpo nosso de cada dia, às vezes esquecia como usar o corpo de maneira correta, descobri músculos que achei que não tinha, descobri limites e a cada dia tentei ultrapassá-los, eu já sabia que podia me comunicar com o corpo, mas nessa disciplina aprendi diferentes formas de fazê-la.

A respiração muda a intenção da fala e não é diferente com o corpo, uma boa respiração garante ao corpo movimentos limpos e possibilidades de explorar ainda mais, experimentar no corpo os elementos foi uma experiência um pouco difícil, imaginar meu corpo como água, terra, ar e fogo, às vezes eu não sabia se me misturava com a água ou era para ser a água, mas durante o processo fui tendo mais claro o que era pra fazer, colocar no corpo o tônus, respiração e apoio certo que fizesse lembrar cada elemento.

Trabalhar com a mímica foi fantástico, manter a atenção do público sem nenhuma palavra com movimentos nítidos, me fascina muito, durante o processo não sabia se ia dar conta, mas com paciência e colocando em prática tudo o que nos foi passado como direções, base,

trabalho com as articulações e afins, me dei conta que posso desenvolver um trabalho legal com o corpo.



Movimento e Linguagem 1

Prof.: Soraia/Ana

Aluno: Rodrigo Vitória

### Diário de bordo

Descobrimto, assim que passarei a definir as aulas de movimento a partir de agora, já falei muito sobre esse tal de descobrimto nos meus relatos anteriores, mas de agora em diante firmarei mais sobre isso. Mas porque?... Me pergunta. Pelo simples fato que a cada aula descobrimos algo diferente, e nesse descobrir, me encanto sempre.

É fácil você parar para observar elementos naturais, como, ar, água, vento, fogo, terra, mas nunca paramos pra pensar como seríamos se fossemos um desses elementos, como seria nossa temperatura e nosso corpo. Pelo menos de minha parte pude transparecer isso através do meu corpo, a cada elemento senti a leveza ou mesmo o peso, a temperatura e seus movimentos, me entreguei por completo, observei também que esses elementos possuem sentimentos, ora calmo, feliz e até mesmo de raiva e ira, sentimento esse que te pode passar paz ou medo.

Além do descobrimto citei também o "observar", nós somos seres observadores, observamos tudo ao nosso redor até a nós mesmo. Observações essas que nos ajuda a montar uma história, um personagem para levar para o palco. Com essas observações consegui realizar o exercício do empurrar e puxar, mesmo não havendo o objeto temos que visualiza-lo e senti-lo, assim fiz, imaginei, empurrei e puxei, meu objeto era uma Jukebox(não sei como consegui imaginar uma coisa dessa), era muito pesada, me sentir cansado e transpirei bastante, ficou bem mais fácil depois para visualização mimica que fizemos, brincar com algo que não existe e mostrar para as pessoas que estão assistindo que aquilo que você brinca ou faz é real, existe aquele tal objeto ali em seu manuseio. Não achei muito fácil, mas também não é um bicho de sete cabeças, só acreditar e ter a tal da fé cênica. O que será que vem agora nas próximas aulas, o que irei descobrir?...



## DIÁRIO DE BORDO

Ana Júlia Maluf 09/89282

### **Relaxamento**

O exercício de relaxamento feito em sala, particularmente, foi revelador. A tensão diária passa despercebido, por mais que achamos que conhecemos nosso corpo. O exercício propunha que deitássemos no chão e se concentrarmos em nosso corpo. Buscamos todos os pontos de apoio e de tensão. Quando estivéssemos “completamente” relaxados, ou melhor, quando pensávamos que estávamos completamente relaxados, um parceiro experimentava e analisava nossas musculaturas com movimentos simples. O manipulador ao movimentar partes de nosso corpo percebia certa resistência, isso de devo ao fato da musculatura estar tensionada e longe do almejado relaxamento, embora acreditássemos piamente que tudo estava solto e relaxado.

Quando atingi o relaxamento real é que pude constatar onde meu corpo acumulava tensão. A sensação que tive é que a gravidade dobrou. Tudo pesava mais, como se meu corpo estivesse colado no chão e eu não tinha vontade alguma de me mexer. Não só o meu corpo relaxou, mas como a mente também. Fiquei com a mente tranqüila sem pensamentos rápidos. Foi uma espécie de meditação. Um excelente exercício para se fazer de vez em quando.

### **Planos baixo, médio e alto**

Esse exercício não teve impressões no meu corpo consideráveis. Apenas foi interessante pelo fato de experimentarmos e explorarmos novas posições. Quais partes de meu corpo tocam o chão quando estou em plano baixo, quais tocam quando estou em plano médio e quais tocam quando estou em plano alto. Conforme elevamos o plano menos contato temos com chão.



### **Equilíbrio e desequilíbrio**

Neste exercício achei fundamental para conhecer nossos limites. Ao jogarmos nosso peso para extremos, tendemos ao desequilíbrio, naturalmente. A idéia é sabermos o quão podemos deslocar nosso centro de massa para que ainda tenhamos equilíbrio. Para isso é de suma importância que tenhamos a experiência de saber onde está o nosso centro de massa. Particularmente em meu corpo, sinto (mas pode ser só impressão) que meu centro de massa é deslocado para trás e para cima, pois tenho fácil desequilíbrio e quando fico na posição de cócoras tendo a cair pra trás. Enquanto as demais pessoas conseguem ficar na posição com certa facilidade. Tenho uma frustração muito grande com meu equilíbrio. Preciso treiná-lo mais. O exercício em dupla de equilíbrio eu não achei muito eficaz ou não conseguir compreendê-lo bem. Achei que desconcentra, fico preocupada com outras coisas e não estudo meu corpo. Já sozinha, consigo prestar mais atenção e estudar meus limites.

### **Gesto cotidiano e dançado**

Adorei este exercício, pois tivemos maior liberdade de movimento. Relacionar gestos com dança explorou muito nossa imaginação. Fizemos uso de movimentações explorando as direções e velocidades: Avanço, recuo, "crescimento", recolhimento, movimento acelerado, movimento lento. Com isso, em sequência, conseguimos compor uma historinha contada com o nosso corpo.

A idéia era nos aproximarmos da dança expressiva que estudamos em casa. A dança expressiva é bem liberta e busca movimentos cotidianos. Foi bem construtivo pra mim.

### **Contrair/Expandir**

O exercício aplicado pela professora Soraia de contrair o corpo, fechando-se, e de expandir em tempos diferentes, eu gostei muito. Lembrou-me um pouco dança



contemporânea, não sei explicar ao certo o porquê. É um movimento fluido no qual todo o corpo trabalha e você toma consciência dele por inteiro, todos os membros, tronco e cabeça. A intenção de crescer e diminuir é bastante expressiva e sentimental. Acho bonito.

### **Empurrar e Puxar o Colega**

Neste exercício, puxar e empurrar se trata de um objeto real, seu colega. Podemos sentir, ao puxar e empurrar, o peso, a resistência e o atrito do outro corpo. Trabalhamos a ação e reação, pois ao puxarmos estávamos sendo puxados também, isso dava uma ideia de sincronia com o colega. Isso foi tudo que pude observar e que achei de mais interessante, mas não foi o exercício que mais me acrescentou.

### **Empurrar e Puxar objetos imaginários**

O exercício de empurrar e puxar foi bem produtivo, pois nos serviu de base para o exercício posterior, o de mímica. Neste exercício, tivemos que observar bastante nossas musculaturas e quais nós estamos ativando para que fique convincente de que estamos empurrando/puxando um objeto. Foi interessante notar que eu realmente suei e cansei de empurrar/puxar o nada, um objeto imaginário, tamanho a força que fiz. Senti a minha musculatura da perna trabalhando, a musculatura dos braços contraindo e do abdômen. Além disso, observei também a respiração. Quando estou empurrando ou puxando um objeto eu prendo o ar e solto devagar fazendo um pouco de barulho. Quando termino de soltar todo o ar paro de fazer esforço, relaxando a musculatura, inspiro novamente, e então retorno a empurrar/puxar prendendo e soltando o ar. Nos dois casos, empurrar e puxar, senti minha respiração igual, em qualquer tipo de esforço.



## Mímica

Achei o exercício de mímica muito rico. Primeiramente porque temos que convencer o público de que estamos manipulando um objeto e de qual objeto se trata. Para isso o controle do movimento de nosso corpo tem que ser muito bem trabalhado. Primeiramente temos que desenvolver uma história no qual vamos contá-la com o corpo. Depois precisamos imaginar os objetos que vamos manipular e por fim como vamos manipulá-la, qual força vou fazer, em que direção, velocidade, etc. Os objetos, como toda matéria, possui inércia e atrito, por isso, é de suma importância que observemos os objetos de nosso cotidiano para entender nossa interação com cada um deles. Além disso, temos que acionar as musculaturas adequadas para que fique mais real e interessante os movimentos na mímica. O corpo tem que se expressar de maneira clara, uma vez que não há falas. Esses comentários foi o que pude observar ao longo do exercício de mímica e foi o que eu me preocupei ao executá-la.



Aluno: Tiago Teixeira Sousa  
Mat.: 13/0058491  
Movimento e Linguagem 1  
Prof.: Soraia Maria (Mestrando: Ana Vaz)  
Artes Cênicas (Licenciatura)  
Noturno

#### Diários de bordo

Os alongamentos e o aquecimento expandem a minha percepção do meu corpo, muitas partes do meu corpo que poucas vezes foram trabalhadas estão sendo exercitadas com mais frequência e só o fato de percebê-las individualmente já é um avanço.

Não me senti a vontade fazendo a coreografia baseado nos movimentos utilizados durante aula, talvez não tenha acontecido um envolvimento entre o grupo e isso tenha prejudicado no resultado de todo mundo.

A utilização de elementos da natureza como estímulo para os movimentos serviu não só para a movimentação, mas também para a imaginação. É como dar um motivo a mais para movimentar-se, e já que conhecemos tão bem os elementos, há uma intimidade e isso facilita a fluidez do movimento. Os olhos fechados (ou semi-fechados) me ajudam a buscar uma motivação pessoal para o movimento, que ligada ao elemento resultam na movimentação. Com isso percebi também que minha percepção do espaço está muito melhor do que no início do semestre.

Criar uma cena baseado nos elementos e no cotidiano, explorando os movimentos que havíamos identificado durante a aula nos deu uma intimidade com os movimentos, facilitou o processo de formulação de cena em grupo e nos deixou muito mais a vontade pra apresentar. O que resultou em um bom resultado em minha opinião.

O meu corpo está mais preparado para os exercícios e para o alongamento, sinto uma maior disposição com os exercícios e cada vez mais fico a vontade com o alongamento, menos dor, mas sempre busco um pouquinho mais e volto a sentir dor, mas faz parte. Gostei da idéia de usar o pique-pegar como aquecimento, nos ajuda com noção espacial, com a respiração e aquece o corpo inteiro muito mais rápido. Me sinto em estado de prontidão depois do pique-pegar.

Explorar rotação, inclinação e torção me deram uma consciência maior dos meus movimentos na cena que já estava montada do cotidiano ajudou a limpar a movimentação já que nós passamos a racionalizar (deixando de ser uma forma mecânica e nem dando um excesso de atenção para movimentos simples, simplesmente consciente da movimentação).

Ter oportunidade de trazer um movimento de casa para o alongamento me ajudou visando que é um curso de licenciatura, fiquei mais a vontade com o estar em frente e conduzindo um grupo e começou a nos dar intimidade com esse lugar. Percebi que devo ser mais atento ao grupo no sentido de ir até eles e ver se estão fazendo o movimento corretamente.

O alongamento está menos doloroso, sinto meu corpo mais disposto do que das primeiras vezes que passaram por esses exercícios, novas dificuldades surgem, mas só estão surgindo porque estou conseguindo fazer mais coisas. Uma dificuldade em exercitar a região lombar.

Fazer o exercício de vestir e tirar a roupa ajuda a criar uma consciência do movimento. As cenas individuais em geral se tornaram mais limpas depois desse exercício, me senti economizando muito mais energia atuando.

Os exercícios de empurrar e puxar, abrir fechar, ajudaram com minha imaginação e foram o que mais influenciaram na criação da minha cena e me senti muito mais a vontade para ajustar a cena tornando-a menor e mais limpa.

Acrescentar a respiração ao exercício de puxar, empurrar, abrir, fechar, levar,



carregar ajudou numa consciência da respiração e expandiram não só em sala de aula mas cotidianamente o que ajuda esse ofício do ator de sempre observar ao redor e a si mesmo, agora faço tudo observando como é a respiração que utilizo e qual a demanda de ar que utilizo para executar tal ação. A respiração ajudou a limpar mais um pouco a cena que eu havia criado do cotidiano.

A montagem do espetáculo foi simples e a Ana Vaz ajudou muito na criação utilizando os exercícios que havíamos feito em sala de aula. Isso nos deu uma maior propriedade no que estamos fazendo e nos deixa muito mais a vontade. Gosto das idéias e do trabalho de cada um. Precisamos melhorar a consciência espacial do grupo, mas acredito que exercitando as cenas isso já será solucionado.

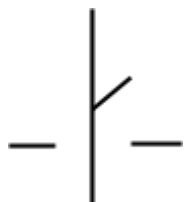
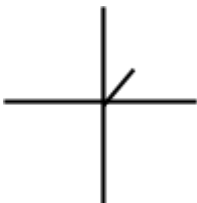
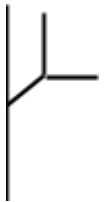
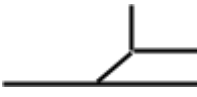
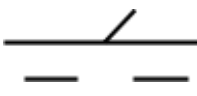
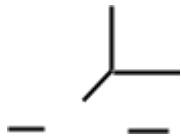
O diário de bordo foi feito baseado em anotações que eu tinha no meu caderno, todas não datadas, tentei organizá-las o mais cronologicamente possível. Acredito que a minha evolução durante as aulas em geral foi essa consciência corporal e espacial que hoje em dia me colocam muito mais disposto a qualquer exercício e muito mais preparado para executar exercícios ainda não explorados. Estou satisfeito com o resultado da apresentação final e acredito que o grupo soube executar tudo que aprendemos em sala de aula na apresentação.

Justificando minha nota (7,5 arredondando para um 10. Brincando) um 9, me dei essa nota porque acredito que todos os exercícios propostos em sala de aula e fora eu me dediquei e executei com 100% de dedicação que eu poderia, observando minha evolução corporal e minha prontidão que eu sempre tentei ter em sala de aula eu acho que os SS é justificado. Não me dou um 10 pensando nas expectativas da Ana e da Soraia, talvez em algum momento eu talvez não tenha correspondido a ela, talvez por não estar preparado ainda ou por que o semestre foi realmente cansativo e talvez inconscientemente eu não tenha executado 100% do que podia sem perceber. Mas como minha intenção foi sempre executar meu melhor e descobrir as minhas facilidades e dificuldades e trabalhar em cima de cada uma delas a nota que me dei se torna justificada ao meu ponto de vista.

Brasília, 27 de julho de 2013


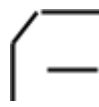
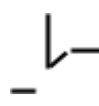
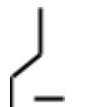
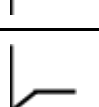
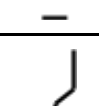
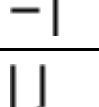
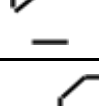
## Anexo D - Tabelas de análise do movimento segundo método Laban<sup>77</sup>

### Esforço Incompleto (Combinações de dois fatores):

FATORES DE MOVIMENTO	ATITUDES INTERNAS
Peso e Tempo 	Rítmico: qualidade de presença, que pode ser dotada de um impacto caloroso ou de uma cuidadosa consideração. Informa "o quê" e "quando". Combina sensação (Peso) e intuição (Tempo).
Peso e Fluência 	Onírico: qualidade de inconsciência, que tanto pode ser difuso quanto nítido, triste como exaltado. Informa "o quê" e "como". Combina estados emocionais (Fluência) e sensação (Peso).
Peso e Espaço 	Estável: qualidade de constância, que tanto pode apresentar-se resoluto quanto teimosa, ou sensitivamente receptiva. Pode igualmente ser sólida e poderosa, ou delicadamente pontilhada. Informa "o quê" e "onde". Combina sensação (Peso) e pensamento (Espaço).
Espaço e Fluência 	Remoto: qualidade de destaque, que pode incluir foco na atenção própria ou universal, junto com controle ou abandono. Informa "onde" e "como". Combina sentimento (Fluência) e pensamento (Espaço).
Fluência e Tempo 	Móvel: qualidade de adaptabilidade, que tanto pode ser fácil quanto tenaz, estabelecendo-se gradualmente ou mudando de súbito. Informa "como" e "quando". Combina sentimento (Fluência) e intuição (Tempo).
Espaço e Tempo 	Alerta: Qualidade de consciência, certo ou incerto, que pode surgir súbita ou gradualmente e que tanto pode ser contido quanto concentrado. Informa "quando" e "onde". Combina Intuição (Tempo) e pensamento (Espaço).

<sup>77</sup> SILVA, Soraia M. **Profetas em movimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001; LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1971.

**Ações básicas de esforço:**<sup>78</sup>

AÇÕES BÁSICAS		
Flutuar	flexível, leve, sustentado	
Socar	direto, firme, súbito	
Deslizar	direto, leve, sustentado	
Açoitar	flexível, firme, súbito	
Pontuar	direto, leve, súbito	
Torcer	flexível, leve, sustentado	
Sacudir	flexível, leve, súbito	
Pressionar	direto, firme, sustentado	

<sup>78</sup> SILVA, Soraia M. **Profetas em movimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001; LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1971.

**Anexo E - Tabela de princípios norteadores para o estudo da palhaça bailarina**

BAILARINA	PALHAÇA
- Segue regras;	- Transgride, subverte;
- Busca a perfeição, renega o fracasso;	- Trabalha com qualidades e defeitos humanos, lida com o fracasso;
- Tende ao sublime;	- Tende ao grotesco;
- Move contra a gravidade, se utiliza do equilíbrio para emocionar;	- Move com a gravidade, desequilibra para fazer rir (quedas e tropeços);
- Alinhamento, movimento ordenado;	- Jogo, brincadeira, espontaneidade, movimento orgânico;
- Qualidade de continuidade;	- Qualidade de transição, adaptabilidade;
- Age em relação ao meio, desenhando formas prontas (a técnica) no espaço;	- Reage ao meio, e aos obstáculos que este lhe oferece, modificando e se adaptando (relação com o público);
- Proximidade com o tipo Branco.	- Proximidade com o tipo Augusto.