



VAZ, Ana. (VAZ, Ana C.). Uma reflexão sobre a fisicalidade como provocador do riso no espetáculo solo *Hipotenusa*. Brasília: Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Arte - IDA; aluna regular do Mestrado; orientadora: Soraia Maria Silva. Ana Vaz é integrante dos grupos Teatro do Sim e Dotoras, Música e Riso, exercendo as funções de atriz e palhaça.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto uma reflexão acerca da ação, do movimento e do gesto na comédia física como provocadores do riso. Como fonte de inspiração este artigo conta com um estudo do espetáculo solo *Hipotenusa* apresentado na Circa Brasilina, em Brasília, interpretado por Ana Vaz e dirigido por Carlos Fernirahk. Propõe-se um olhar sobre essa performance de *clown* que valoriza a expressão por meio da fisicalidade sem a utilização de texto verbal como foco. Para tanto este artigo se referencia por algumas reflexões de Vladimir Propp acerca da comicidade e do riso, à pesquisa de movimento encontrada em teorias de Rudolf Laban, bem como à técnica de *clown* proposta por Jacques Lecoq em sua metodologia para formação de atores e performers. Busca-se compreender como a fisicalidade e a comicidade dialogam e se manifestam através da palhaça, e da possível relação de interação entre performer e espectador observado no espetáculo proposto.

Palavras-chave: ação, movimento, gesto, fisicalidade, comédia física.

ABSTRACT

This research has as its object a reflection on action, movement and gesture in physical comedy as provocative of laughter. As a source of inspiration this article suggests the study of the solo show *Hypotenuse* that was presented at Circa Brasilina in Brasilia, played by Ana Vaz and directed by Carlos Fernirahk. We propose a look at this clown performance that enhances the expression through physicality without the use of verbal text as the focus. For this purpose, the article exposes and some thoughts of Vladimir Propp about comedy and laughter, the movement theories from Rudolf Laban, and the technique proposed by Jacques Lecoq on the clown technique in his approach to training actors and performers. We seek to understand how the physicality and comicity dialogue and manifest themselves through the clown, and the possible relationship of interaction between performer and spectator observed through the spectacle in study.

Keywords: action, movement, gesture, physicality, physical comedy.

A realização deste artigo vem de uma necessidade em dar continuidade a uma pesquisa pessoal, que teve como resultado o espetáculo *Hipotenusa*, com apresentação no mês de maio de 2012, na Circa Brasilina, em Brasília, DF. A produção contou com direção de Carlos Fernirahk, orientação de Manuela Castelo-Branco, interpretado por mim, na figura da palhaça *Hipotenusa*, tendo como base uma pesquisa na técnica do *clown* da qual venho me aproximando por meio de cursos com *clowns* e formadores, como Avner Eisemberg, e Denis

Camargo. Além dos cursos dos quais participei, trabalho atualmente em hospitais com o grupo Doutorras, Música e Riso, e como atriz no grupo Teatro Do Sim, onde pesquisamos teatro, dança, música, performance e *clown*.

Hipotenusa é uma palhaça bailarina que demonstra mais do que um domínio da técnica, uma paixão pela arte da dança clássica de modo a incorporar seus treinamentos e habilidades em qualquer oportunidade. O espetáculo têm como tema principal, o gerenciamento de prioridades, consistindo na apresentação de uma rotina desta personagem onde o objetivo principal se torna a única tarefa que ela não consegue realizar. Comer!

Este trabalho consiste em uma pesquisa com base na comicidade física a partir da técnica do *clown*. Ao mencionar sobre comicidade física, enfatizo o estilo de performance artística que valoriza a expressão primordialmente pela fisicalidade, apresentando o texto apenas como um complemento, ao invés de tê-lo como foco na cena. No caso aqui relatado a palhaça produz apenas sons e ruídos que complementam na expressão de suas emoções.

Ao observar um pouco do processo de pesquisa em andamento através do espetáculo solo proposto, pode-se perceber que o cotidiano e o extracotidiano se confundem dentro da perspectiva caótica da palhaça. Hipotenusa traz para a cena as banalidades do cotidiano em um formato espetacular, sugerindo um diálogo com o espectador onde se provoca uma identificação por meio de uma normalidade em estado alterado.

Hipotenusa divide com a plateia o seu mundo paralelo ao comunicar-se diretamente com o indivíduo, transportando para a cena o que há de mais humano. Esta característica é ressaltada pelo erro, ou o momento da falha, onde se reconhece a própria natureza da humanidade e sua imperfeição. A revelação destes aspectos de jogo irônico acontece de forma exagerada e cômica. “O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade.” (Propp, 1992, p.88)

A partir da afirmação de Vladimir Propp podemos identificar uma possível relação entre o exagero, o defeito e a comicidade, onde o primeiro possui comunicação direta com o segundo provocando o terceiro. Nessa relação de dependência do que seriam fatores constituintes das características do espetáculo em estudo, é possível ainda deduzir que o espectador se encontre em uma posição de relativa contradição ao relacionar com dois aspectos de particularidades opostas.

Ao se relacionar com o exagero, o espectador pode sofrer uma sensação de estranheza, por se tratar de algo que esteja fora dos padrões cotidianos. Como um exemplo a ser citado temos um momento onde a palhaça, ao tentar se livrar de uma bolsa pesada, movimentada descontroladamente perdendo o equilíbrio até quase cair. Esta é uma ação exagerada, que dificilmente poderia ser flagrada

em uma situação cotidiana, pela forma como a personagem lida com o peso. Por outro lado, pode ocorrer uma identificação da parte do espectador, ao se relacionar com o defeito, por se tratar de uma característica humana e cotidiana. O defeito nesta cena pode ser reconhecido como o próprio fato de se carregar uma bolsa tão pesada que o ato de se livrar do peso se torne um problema.

“O clown não precisa de conflitos, ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo.” (LECOQ, 2010, p.220) A colocação de Lecoq remete à cena anteriormente mencionada em *Hipotenusa* onde a palhaça já entra em cena em posição de conflito, por carregar uma bolsa mais pesada do que deveria. Esta cena foi recebida com risos da plateia, o que me leva a considerar que é possível encontrar fragmentos de cada elemento relacionado anteriormente a partir das perspectivas do defeito, do exagero e da comicidade.

Acredito que este espetáculo permeie um pouco dos dois modelos de relação entre espectador e espetáculo discutidos acima. Pois a busca pelo excêntrico nesta pesquisa, não impede que o espectador se delicie em reconhecer através da palhaça, aspectos de seu próprio dia a dia bem como do entendimento do quão interessante ele possa se tornar dentro de uma perspectiva espetacular e cômica. Este movimento ocorre num limiar entre a ação espontânea e a ação estruturada por entre os quais se encontra a palhaça num caminho estreito entre o que é pré-estabelecido e o que é vivenciado na cena.

Ao trazer um problema para a cena a palhaça traça este percurso buscando soluções que provocarão novos problemas e assim por diante. Este mecanismo gera uma demanda física que requer um conjunto de movimentos e ações que irão definir a cena como um todo. Este percurso é longo e carregado de pequenas estruturas físicas que permeiam o espetáculo e conduzem a cena de um modo geral, sem interferir no estado de presença e de jogo no qual se encontra a palhaça.

Diferentemente de outros personagens do teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros. Não se representa um clown diante de um público, joga-se com ele... Paralelamente buscamos no corpo certas maneiras escondidas. Observando o caminhar natural de cada um identificamos os elementos característicos (um braço que balança mais do que o outro, um pé que vira para dentro, uma barriga ligeiramente para frente, uma cabeça que pende de lado) que, progressivamente, exageramos para chegar a uma transposição pessoal. (LECOQ, 2010, p.217)

Como discípula indireta de Lecoq, graças aos meus formadores, busquei meu próprio clown a partir de particularidades da minha própria personalidade, bem como das qualidades físicas. Como resultado, a figura de *Hipotenusa* é representada como uma palhaça bailarina, com problemas de memória e organização, que anda com os pés abertos e possui uma postura reta, apresentando uma especial afetação em seu caminhar.

A movimentação neste espetáculo, caracteriza emoções e reações assim como traços da personalidade da palhaça ressaltando uma das possibilidades de definição de movimento mencionadas por Laban com a seguinte colocação:

O movimento, portanto, revela muitas coisas diferentes. É o resultado, ou da busca de um objeto dotado de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação. Pode tanto caracterizar um estado de espírito e uma reação, como atributos mais constantes da personalidade. (LABAN, 1978, p.20)

A movimentação em *Hipotenusa*, requer uma precisão rítmica dentro de um roteiro definido, buscando contudo, preservar as facetas cômicas desta criação artística. Pequenas estruturas físicas então, executadas dentro deste espetáculo em um processo anterior à cena surgiram através da seleção e agrupamento das ações interligadas em uma estrutura clara de roteiro pré-estabelecido e enredo que se definiu ao longo do processo criativo.

É interessante falar em ritmo quando se trabalha com a técnica do *clown* em cena, pois sinto que é inevitável, neste caso, falar de dois ritmos distintos que se complementam, o ritmo da cena e o ritmo do *clown*. Por se tratar de uma criação pessoal, o *clown* apresenta características da própria personalidade do ator, o que inclui aspectos rítmicos extraídos de um comportamento cotidiano. O ritmo da cena embora, neste caso, tenha sua existência a partir da própria relação da personagem com o material artístico, seria uma adaptação do ritmo trazido do cotidiano para a manifestação artística. Segundo Lecoq:

A comunhão teatral entre o público e o autor, por intermédio dos atores, é um acordo rítmico. Conheci uma grande atriz que representava *Electra* de Sófocles sem saber o que dizia, e espectadores que choravam sem compreender as palavras do texto, estando ela e eles ligados por um ritmo emotivo violento: intuição dos grandes artistas que ultrapassa o poder da razão. (LECOQ, 1987, pp.100-105)

Para Lecoq, ao citar um exemplo na cena dramática, o ritmo tem grande poder sobre o espectador, levando ainda a uma ligação emotiva entre este e o conteúdo da cena. Em *Hipotenusa*, espetáculo de caráter cômico, o ritmo é de extrema importância, no que se refere à própria comicidade. Um mesmo movimento realizado mais de uma vez, como no exemplo já citado da necessidade de urinar, só encontra uma relevância no espetáculo por apresentar uma estrutura rítmica que ocorre em uma sequência gradativa, sem, contudo, perder a organicidade do movimento da palhaça. Acredito, portanto, que, mesmo se separarmos o ritmo da cena e o ritmo do *clown*, é importante compreender que ambos dialogam entre si para que a cena aconteça em sua totalidade.

Além de suas estruturas rítmicas, pode-se perceber ainda o uso de pequenas composições coreográficas mais adiante no espetáculo, quando a palhaça vai finalmente demonstrar suas habilidades clássicas. O momento ápice do espetáculo, a meu ver, consiste nesta coreografia onde a palhaça faz as posições básicas do *ballet*, com música de Eric Clapton. Quando a palhaça

levanta os braços em quinta posição (braços formam um círculo sobre a cabeça) sente um mau cheiro, move a cabeça em direção às axilas e percebe que dali vem o odor. Retira então um desodorante de dentro da blusa e procurando fazê-lo com discrição vira de costas para aplicar o produto. Quando vira de frente se lembra de algo, vira de costas novamente e aplica o desodorante na região da pélvis.

Ao analisarmos esta cena, podemos observar uma provável parodização da figura, ou da profissão da bailarina como elemento provocador do riso. Para tal, busco através de Vladimir Propp uma maior compreensão sobre o aspecto cômico desta cena.

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 campo do mundo material. (PROPP, 1992, p.84)

Esta composição coreográfica é feita de forma exagerada, levando ao riso, antes mesmo de sua conclusão com o cheiro das axilas. Ao analisar o movimento e a forma como ele se compõe diante do espectador, percebo que além do uso das simbologias opostas e de seu exagero, há ainda uma crítica às regras clássicas em sua rigidez e simetria que também contribui para este riso acima relatado.

Esta cena ápice do espetáculo une diversos elementos citados ao longo deste artigo, levando-me a concluir que algumas conexões foram feitas sobre o tema abordado. Encontra-se nela, das características da palhaça, às peculiaridades dos movimentos executados e seus efeitos cômicos. Portanto encerro aqui, esta reflexão acerca de um pequeno recorte de uma pesquisa em andamento sobre estas outras formas de utilização e aplicação da comicidade nas performances cômicas de caráter físico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.
- _____. **Le Théâtre du geste**. Trad. Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.