



A APRENDIZAGEM DO CORPO CÔMICO NA FORMAÇÃO DE PALHAÇOS, PALHAÇAS E PALHACES.

EL APRENDIZAJE DEL CUERPO CÓMICO EN LA FORMACIÓN DE PAYASOS, PAYASAS Y PAYASES.

Francisco Alessandro da Silva¹

RESUMO

O presente artigo investiga procedimentos metodológicos voltados ao desenvolvimento e à composição do corpo cômico, etapa fundamental para a construção da persona palhacesca. A pesquisa tem como ponto de partida a experiência docente do autor junto à ESPALHA – Escola de Palhaces de Pernambuco, onde atua como gestor e formador. Dessa vivência emerge a necessidade de elaborar uma estratégia metodológica que auxilie os processos de ensino e aprendizagem do corpo cômico, resultando na formulação do Corpoésis – técnica de desenvolvimento e composição do corpo cênico estruturada em três pilares: a percepção corporal e de suas funções motoras; o desenvolvimento motor aplicado à cena e a poetização desses elementos em prol de uma estética e poética específicas. Assim, a proposta organiza-se a partir de três “P”: Percepção – estudo da fisiologia do movimento e seu uso na cena; Potencialização – desenvolvimento de habilidades corpóreas para a cena e Poetização – aprendizado de uma técnica/estética cênica, neste caso as Artes do Palhacear. Para fundamentar a reflexão, recorre-se a autores que investigam o corpo e sua utilização na cena, como Fabião (2012), Castro (2019), Lecoq (2010) e Nóbrega (2005). Em andamento, esta pesquisa busca contribuir com a formação de palhaços, palhaças e palhaces, propondo novas estratégias metodológicas para a composição e o desenvolvimento do corpo cômico.

Palavras-Chaves

Corpo; Comicidade; Artes do Palhacear.

¹ Doutorando do PPGAC/ UFU. Bolsista FAPEMIG. Gestor da ESPALHA – Escola de Palhaces de Pernambuco. E-mail: alexsandrosilvarisadinha@gmail.com



RESUMEN

El presente artículo investiga procedimientos metodológicos orientados al desarrollo y a la composición del cuerpo cómico, etapa fundamental para la construcción de la persona payasesca. La investigación tiene como punto de partida la experiencia docente del autor en la ESPALHA – Escuela de Payases de Pernambuco, donde actúa como gestor y formador. De esta vivencia surge la necesidad de elaborar una estrategia metodológica que contribuya a los procesos de enseñanza y aprendizaje del cuerpo cómico, dando como resultado la formulación del Corpoésis, técnica de desarrollo y composición del cuerpo escénico estructurada en tres pilares: la percepción corporal y de sus funciones motoras; el desarrollo motor aplicado a la escena; y la poetización de estos elementos en favor de una estética y poética específicas. De este modo, la propuesta se organiza a partir de tres “P”: Percepción – estudio de la fisiología del movimiento y su uso en la escena; Potenciación – desarrollo de habilidades corporales para la escena; y Poetización – aprendizaje de una técnica/estética escénica, en este caso, las Artes del Payasear. Para fundamentar la reflexión, se recurre a autores que investigan el cuerpo y su utilización en la escena, como Fabião (2012), Castro (2019), Lecoq (2010) y Nóbrega (2005). En curso, esta investigación busca contribuir a la formación de payasos, payasas y payaces, proponiendo nuevas estrategias metodológicas para la composición y el desarrollo del cuerpo cómico.

Palabras Claves

Cuerpo; Comicidad; Artes del Payasear.

1. DO CORPO BUROCRÁTICO AO CORPO CÊNICO.

Este artigo faz parte de uma reflexão maior que integra os meus estudos de doutoramento junto ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia/MG. Neste, investigo os processos de ensino e aprendizagem nas *Artes do Palhacear*, termo que utilizo na tentativa de abarcar as múltiplas estéticas e poéticas palhacescas que transcendem o uso da máscara do nariz



vermelho. Propõe-se um estudo dessa arte como uma linguagem plural, constituída por diversas expressões e vertentes, tais como: a Palhaçaria, termo mais usado no âmbito teatral; a Palhaçada, definição da arte palhacesca no jargão circense; a brincadeira, termo utilizado pelos cômicos e cômicas de Folguedos; a Bufonaria, definição dada à arte dos bufões; os Cômicos Sagrados, presentes nos rituais dos povos originários e afropindorâmicos; e a comicidade queer, performada pelas Drags (*Queen* e *King*).

O estudo, aqui empreendido, tem sua gênese na prática docente. À frente da ESPALHA – Escola de Palhaces de Pernambuco, onde atuo como gestor e formador, vi-me diante de um desafio. Corpos diversos chegam à ESPALHA, movidos pelo desejo de adentrar no universo transgressor do Palhace. Esse impulso ultrapassa os limites dos artistas da cena, alcançando também discentes provenientes das mais variadas áreas profissionais, muitas das quais não utilizam o corpo como principal matéria de trabalho. Tal desafio gerou a pergunta disparadora desta investigação: quais estratégias pedagógicas podem favorecer a construção do corpo cômico a partir das singularidades dos corpos em formação?

Refletir sobre o corpo cênico e sua dimensão poética levou à compreensão da existência de um outro corpo, aquele que atende aos padrões sociais e ao sistema vigente – o corpo burocrático. Para compreendê-lo, faz-se necessário primeiramente definir a noção de corpo que abordo nestes estudos. Para Le Breton (2012), o corpo é a primeira e mais natural forma de relação com o mundo, sendo ao mesmo tempo biológico, social e individual, pois é nele que se inscrevem as experiências, os afetos e as representações culturais. Nessa perspectiva, o corpo é um território de significações, moldado pelas práticas, valores e discursos de cada sociedade.

Michel Foucault (1979) propõe outra noção, ampliando nossa compreensão ao conceber o corpo como um território político, atravessado por mecanismos de poder e controle. Para o autor, o corpo é uma superfície de inscrição do poder, onde se manifestam as formas de dominação e resistência.



Assim, o corpo não é apenas um dado natural, mas um campo de disputas simbólicas e políticas. Desse modo, a partir das contribuições de Le Breton e Foucault, compreende-se o corpo como uma complexa materialidade por meio da qual o sujeito se relaciona, comunica e atribui sentidos ao mundo que o cerca. Ao mesmo tempo em que é atravessado por experiências sensíveis, afetivas e culturais, o corpo também se constitui como um espaço de normatização, controle e disputa, sendo continuamente moldado pelas relações de poder vigentes na sociedade. Assim, o corpo não pode ser entendido apenas como uma dimensão biológica ou individual, mas como uma construção histórica, social e política, na qual se inscrevem tanto os processos de socialização quanto as possibilidades de resistência e resignificação.

Nas últimas décadas, os estudos do corpo têm adotado o conceito de *corporeidade* como forma de abordar e compreender as singularidades que o constituem. Nóbrega (2005) destaca que a corporeidade é um modo de ser no mundo, que articula dimensões biológicas, sociais, culturais e simbólicas. Assim, o corpo é compreendido como lugar de produção de sentido, e não apenas como instrumento ou estrutura anatômica. Para Merleau-Ponty (1999), a corporeidade é a base de toda experiência humana, pois é por meio do corpo que percebemos o mundo e nos relacionamos com ele. O corpo não é um objeto entre outros, mas o próprio meio de acesso ao real. Nesse sentido, o corpo é sujeito e expressão, não apenas matéria física.

Adentrando no campo artístico, o corpo cênico, como podemos denominá-lo? Concebo-o como o corpo do/a intérprete em estado de criação, construção e comunicação estética, que ultrapassa sua condição cotidiana para tornar-se suporte expressivo, simbólico e poético da cena. Trata-se de um corpo trabalhado técnica e sensivelmente capaz de produzir significações por meio do movimento, do gesto, da presença, da energia e da relação com o mundo. Nesse sentido, o corpo cênico não é apenas instrumento de representação, mas lugar de inscrição de saberes, experiências e discursos, sendo continuamente moldado por práticas pedagógicas, culturais e artísticas próprias das artes da



cena. Eleonora Fabião acrescenta:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoadada, jato. Nascer e morrer; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Compreendidas as noções de corpo, corporeidade e sua ressignificação para a cena, voltemos à reflexão do que nomeio de corpo burocrático. Derivado de burocracia, o termo “burocrático” é utilizado para designar aquilo que se orienta por normas formais, procedimentos padronizados e hierarquias institucionais, priorizando regras, documentos e trâmites administrativos. Na transposição para os estudos do corpo, podemos conceituar o corpo burocrático como o corpo do trabalho, que apresenta um repertório de ações pré-estabelecidas, segundo a função que executa, sendo moldado por dispositivos de poder que regulam, normalizam e controlam seus gestos, tempos e comportamentos. Trata-se de um corpo disciplinado, produzido por práticas burocráticas que visam à docilização e à funcionalização da corporeidade, operando menos como expressão singular e mais como engrenagem de um sistema biopolítico que administra a vida, o desempenho e a produtividade

Em grande maioria, são os corpos burocráticos que chegam às salas de aula e que somos incumbidos de prepará-los para as artes da cena, linguagens que exigem dos seus atores habilidades específicas para o domínio destas. Engendramos assim um complexo processo de desburocratização do corpo para recriá-lo em prol da cena. Metodologicamente, estabelecemos um processo de letramento do corpo poético e sua ressignificação para a cena. É a partir da lógica de letramento corpóreo para o espaço cênico que venho desenvolvendo um procedimento metodológico que busca contribuir com a formação de artistas cênicos, o *corpoíesis*.



2. CORPOÍESIS – A APRENDIZAGEM DO CORPO POÉTICO

De origem grega, o termo *poíesis* é, em sentido amplo, o ato de criar, produzir ou fazer surgir algo que antes não existia. Na Grécia Antiga, *poíesis* era todo fazer criador, não restringindo o termo apenas à poesia literária. Nesse sentido, um artesão, um escultor ou um ator estavam em *poíesis* quando traziam algo do não-ser ao ser. *Corpoíesis* é o fazer criador do corpo, é a construção poética que tem como materialidade o corpo. Na literatura, o poeta utiliza as palavras, a métrica, os versos e as estrofes para a organização do texto poético. Nas artes da cena, o corpo é palavra, é imagem, sonoridade, materialidade que, organizados, produzem a poética da atuação. O artista cênico tem o corpo como o seu principal instrumento de trabalho, exigindo deste um amplo conhecimento de como utilizá-lo em prol de sua criação. Assim como o poeta conhece as palavras, suas sonoridades e sua métrica para a composição dos versos, o artista da cena deve entender o seu corpo como matéria de produção poética. Nas artes do Palhacear, esta construção tem como finalidade a elaboração de um corpo risível, com habilidades de possibilitar a graça e o riso.

Elaborado como uma proposta pedagógica de letramento poético-corpóreo, o corpoíesis estrutura-se em três eixos: Percepção, Potencialização e Poetização. A Percepção é o processo pelo qual captamos, organizamos e interpretamos os estímulos internos e externos do mundo e atribuímos-lhes sentido. Nesta, a percepção acontece mediante uma construção ativa mediada pelo corpo, pela experiência, pela cultura, pela memória e pelo contexto histórico-social. Em seus desdobramentos, a percepção apresenta-se nas seguintes dimensões: sensorial: envolve os sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar); cognitiva: aquilo que percebemos passa por esquemas mentais, expectativas e aprendizados prévios; corpórea: o corpo é central; percebemos *com* o corpo, não apenas *sobre* este; cultural e política: aquilo que percebemos e a forma pela qual percebemos é atravessado por normas, discursos, poderes e regimes de visibilidade.



No corpoéesis, a percepção tem início no conhecimento anatômico e funcional do corpo, investigando os modos pelos quais o movimento é produzido para, em seguida, pensar o corpo em suas dimensões poéticas. As investigações sobre o movimento e suas qualidades como ritmo, expansão e contração são trabalhadas de modo a conduzir os discentes a uma escuta corpórea ampliada, capaz de articular consciência técnica e sensibilidade poética, permitindo que o gesto deixe de ser apenas funcional e passe a operar como matéria expressiva.

Potencializar significa tornar algo potente, intensificando e ampliando sua força, seu alcance ou sua eficácia. O termo ajusta-se conforme o contexto em que é empregado. De modo geral, potencializar refere-se ao aumento da capacidade ou do efeito de algo, como ao expandir uma ação, uma ideia ou um projeto. Nos estudos do corpo, o conceito diz respeito à ativação ou expansão de possibilidades já existentes, como em práticas que potencializam a expressividade corporal.

Na construção da poética corpórea, potencializar consiste em desenvolver habilidades inerentes ao uso do corpo em cena. Trata-se de aprender a ativar a energia necessária à ação cênica, compreendendo os processos de dilatação, expansão e contração da corporeidade na composição de uma personagem ou na execução de uma coreografia ou número circense. Potencializar é, portanto, submeter o corpo a uma ginástica dramática que o forme, desenvolva e mantenha em estado de prontidão cênica.

Poetização é o processo de transformar a experiência cotidiana, sensível ou conceitual, em linguagem poética. Trata-se de atribuir densidade estética e simbólica ao que é vivido, percebido ou pensado. Em um sentido mais amplo, poetizar é deslocar o real do campo utilitário para o campo da sensibilidade, permitindo que afetos, imagens, ritmos e metáforas revelem camadas não evidentes da experiência. Na arte, a poetização atua como um gesto de criação de sentido, abrindo fissuras no ordinário, potencializando a imaginação e produzindo conhecimento que não se reduz ao racional ou ao discursivo.

No corpoéesis, a poetização é a aprendizagem de uma estética/poética



cênica. Nesse processo, o corpo desenvolve habilidades necessárias para executar tal linguagem. Na ESPALHA, a poetização volta-se para o estudo das máscaras. Entendida de forma expandida, a máscara vai além da materialidade que cobre o rosto. Lidamos, primeiramente, com as máscaras sociais que os discentes trazem consigo. É através da desconstrução das máscaras burocráticas que iniciamos o processo de letramento do corpo poético.

Na prática pedagógica, cada eixo estruturante do corpoéesis se concretiza em jogos e exercícios, desenvolvidos em sintonia com o repertório poético dos discentes. O roteiro da aula reflete essa estrutura, conduzindo o aluno à construção de uma poética da cena. A seguir, apresento a descrição de um encontro do Curso de Iniciação às Artes do Palhacear feita por um discente:

Um toque de sino nos convocou para a roda. Em seguida, o professor pediu que ouvíssemos com atenção os sons existentes no espaço da aula. Na sequência, devíamos encontrar o som que havia nos chamado mais atenção. Foi pedido que focássemos a nossa atenção neste som. Fiquei surpreso quando o professor pediu para fecharmos os olhos e lentamente tentarmos reproduzir o som que estávamos ouvindo com gestos. Primeiro, lentamente e de olhos fechados, e depois, de olhos abertos, fomos acelerando. Vi uma moça que estava dançando o som do vento, eu não sabia qual som ela tinha elegido, mas pude perceber pelos seus movimentos. O professor pediu que parássemos na posição que tivéssemos e percebêssemos como estavam as pernas, os braços, a coluna, as articulações e os músculos. Indagou-nos se executar os movimentos era agradável, se era incômodo, se havíamos nos concentrado, se percebemos o que estávamos fazendo. Continuem! Disse o professor, mas agora tentando perceber o movimento e como ele é produzido, as sensações que estes provocam. Refizemos o exercício, desta vez eu busquei ficar mais focado e percebendo como o meu corpo produzia os movimentos e o que eu sentia. Estava dançando ao som do ventilador da sala. Em seguida, o professor pediu que selecionássemos cinco movimentos que comunicassem o som que estávamos interpretando. Deu-nos um tempo. Selecionei os movimentos e fiquei repetindo para memorizá-los. De volta à roda, apresentamos os movimentos. Vi novamente a moça que estava dançando o vento, que agora ficou perfeitamente visível que era o som que imaginei. Fizemos as demonstrações e depois o professor pediu que acrescentássemos um obstáculo que impedisse a realização do som que estávamos representando. Pensei logo que dançaria o som do ventilador que não estava funcionando normalmente. Mostrei a nova versão dos movimentos. Uma sequência de movimentos circulares, interrompida por uma pequena sequência de gestos que estancavam a circularidade. Ao terminar, ouvi um colega comentando que “o ventilador estava quebrado!”. (depoimento de um discente do Curso de



Iniciação às Artes do Palhacear da ESPALHA – Escola de Palhaces de Pernambuco).

O relato do discente descreve a rotina de uma aula desenvolvida a partir da estratégia pedagógica do *corpoíesis*. O exercício de escuta dos sons do ambiente favorece o desenvolvimento da percepção sensorial, permitindo sentir o espaço por meio de uma conexão auditiva. Essa percepção é ampliada para uma escuta corpórea a partir da indicação de reproduzir o som escolhido por meio do movimento, transcrevendo-o corporalmente. A ação de eleger determinados movimentos e organizá-los em uma partitura para demonstração potencializa a noção de escrita corpórea. Ao selecionarem movimentos capazes de comunicar sua sonoridade, os discentes são convocados à repetição, estruturando uma composição de caráter poético. A poetização se concretiza com a proposta de acréscimo de um obstáculo, transformando o movimento em ação dramática, na qual forças opostas entram em colisão, possibilitando a representação corporal de um som de ventilador quebrado.

3. O CORPOÍESIS E O APRENDIZADO DO CORPO CÔMICO

Para Pavis (2008), o cômico não se restringe ao gênero da comédia, configurando-se como um fenômeno que pode ser compreendido sob múltiplas perspectivas e em diferentes campos do conhecimento. Trata-se de um fenômeno antropológico ligado ao instinto do jogo, ao prazer da brincadeira e do riso, bem como à capacidade humana de perceber os aspectos insólitos e ridículos da realidade física e da sociedade. No âmbito social, o cômico cria condições para a ironia como forma de crítica ao meio, permitindo que a oposição se manifeste de modo disfarçado, por meio do espírito ou da farsa grotesca. Enquanto gênero dramático, organiza-se em torno de conflitos e peripécias que evidenciam a inventividade e o otimismo humanos diante da adversidade.

No corpo, o cômico não emerge como ornamento, mas como estado, instaura-se na ativação do corpo-festa, do corpo-jogo, do corpo que se lança à



brincadeira e se assume brincante. Trata-se de um corpo que escapa às lógicas da funcionalidade e da obediência, operando por excesso, desvio e disponibilidade. Em oposição, o corpo burocrático, normatizado, disciplinado e catequizado revela-se incompatível com o jogo cômico, pois é produzido para a repetição e para o controle. O cômico, ao contrário, funda-se na potência de ironizar tudo e todos, instaurando, à maneira do riso carnavalesco, uma suspensão provisória das hierarquias, das verdades estabilizadas e dos regimes de normatização. Nesse sentido, o Palhacear configura-se como prática estética e pedagógica de resistência, na qual o corpo, ao errar, exagerar e falhar, afirma outras formas de presença, conhecimento e relação com o mundo.

Para a aplicabilidade do corpoóesis na construção do corpo cômico palhacesco seguiremos os seus eixos estruturantes: percepção, potencialização e poetização. Neste sentido, o foco pedagógico volta-se, exclusivamente, ao desenvolvimento da persona palhacesca. Os jogos e exercícios, nesta fase, são direcionados para a compreensão da corporeidade do discente e, posteriormente, para sua ampliação na materialização da sua figura palhacesca.

No eixo perceptivo, o discente é convidado a conhecer a anatomia do movimento humano, bem como percebê-la em seu corpo. A noção de corporeidade faz-se de suma importância para que o/a aluno/a assimile as suas singularidades, identificando o que é ou pode ser risível em sua estrutura corpórea. A questão “como o meu corpo está posto no mundo?” é norteadora para que os discentes compreendam a sua corporeidade e como ela se relaciona com o mundo à sua volta. Jogos como a caricatura – em que os discentes modelam, em seus corpos, a corporeidade de outro colega – e retrato falado – no qual os discentes descrevem fisicamente um colega através da escrita de palavras em cartolinas – corroboram na percepção corpórea de si e do outro. Nesta etapa, a máscara neutra é utilizada como recurso de desenvolvimento e expansão da presença cênica. Para Lecoq (2010)...

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de



abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez [...]. Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente (LECOQ, 2010, p. 71).

Neste sentido, a máscara neutra cumpre uma função pedagógica central na formação do/a intérprete, atuando como um dispositivo de descondicionamento e ampliação da percepção corporal. Ao suspender o rosto cotidiano, carregado de vícios expressivos, psicologizações e intenções narrativas, a máscara neutra conduz o corpo a um estado de neutralidade ativa. Neste, o corpo põe-se em extrema disponibilidade, fazendo imergir um corpo atento, equilibrado, permeável ao espaço, ao tempo e às forças que o atravessam.

Na potencialização, recorro à máscara do bufão como possibilidade de dimensionar as características físicas e corpóreas dos discentes. Utilizo-a em dois momentos, no primeiro como continuidade do jogo da caricatura. Neste, os discentes devem bufonear um colega, buscando maximizar suas especificidades corpóreas com enchimentos (almofadas, balões, tecidos). Na segunda, conscientes da sua corporeidade, os aprendizes bufonizam a si mesmos. Surgem assim personas bufonescas com imensos quadris, com enormes seios, com colunas curvadas, corcundas ou grandes cabeças.

Segundo Lecoq (2010)...

Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do "incaçoável": da guerra, da fome no mundo, de Deus. Os bufões nos fizeram conhecer a AIDS, antes de que todos tomassem consciência dessa doença. Puderam representar a procissão da "morte do amor" e, na transposição bufonesca, fazer-nos aceitar o inaceitável (LECOQ, 2010, p. 181).



O corpo-máscara do bufão contribui, assim, para o processo de expansão das características individuais de cada discente. Nele, para além da descoberta e da aceitação da corporeidade de cada aprendiz, há também a possibilidade de exacerbação poética das singularidades, das assimetrias e dos excessos que compõem cada corpo. Ao assumir a máscara bufonesca, o discente desloca-se de uma lógica normativa e disciplinada, permitindo que tais singularidades sejam convertidas em material expressivo. Esse processo favorece não apenas a ampliação do repertório corporal e cômico, mas também a construção de uma escuta sensível de si e do outro, instaurando um espaço pedagógico em que o corpo deixa de ser corrigido para ser afirmado em suas diferenças.

Compreendidas e dilatadas as singularidades de cada corpo, adentramos na etapa de caracterização física de cada Palhaço, Palhaça ou Palhace. Os exercícios de poetização operam, nesse momento, como aporte fundamental para a definição da corporeidade de cada persona palhacesca. Trata-se de um processo que exige a materialização de um corpo crível, ancorado na experiência humana, ainda que atravessado pela deformação poética e pelo exagero. Ouvi, certa vez, de um mestre do Palhacear que “o palhaço é o mais humano dos seres humanos” e partilho sempre esta frase com os meus discentes. Assim, na constituição da persona palhacesca, a dilatação dos aspectos psíquicos individuais se apresenta de forma mais acentuada do que a ampliação das características físicas propriamente ditas, que permanecem em constante diálogo com o corpo cotidiano.

Início essa etapa com um exercício que denomino “220/110”. Ainda com a caracterização bufonesca, convido um aprendiz a realizar uma ação simples, estruturada em começo, meio e fim. A orientação inicial é que a cena seja executada na voltagem 220: corpo, voz e atuação devem ser amplamente alargados, intensificando a presença e instaurando o jogo bufonesco. Em seguida, solicito que o discente refaça a cena na voltagem 110, aproximando corpo, voz e atuação de um registro mais cotidiano. Por fim, com o uso do nariz



vermelho, o aprendiz é convidado a executar novamente a cena energeticamente na voltagem 220, porém sustentando movimentos, vocalidades e qualidades de atuação correspondentes à voltagem 110. Esse deslocamento convoca o discente a compreender que, mesmo operando com a menor das máscaras, a energia da atuação palhacesca deve permanecer em um estado de ampliação constante.

A definição da corporeidade das personas palhacescas emerge, portanto, da expansão perceptiva dos corpos, bem como do reconhecimento e da potencialização das características físicas e psíquicas de cada aprendiz. A escuta de si, do outro e do coletivo revela-se primordial para que essa materialização se efetive de maneira sensível e consistente. A aplicabilidade da proposta pedagógica do corpoíesis na construção dos corpos cômicos de Palhaços, Palhaças e Palhaces favorece uma aprendizagem crítica, na qual o corpo ganha outras ressignificações para além das funções usuais. Ao fazer florescer a poesia do corpo, expandimo-lo para um território de criação, experiência e produção de outros sentidos.

REFERÊNCIAS

- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos – Eletrônica*, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321–326, set./dez. 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corporeidade e educação física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito*. Natal: EDUFRRN, 2005.



PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.