

Dançando Com a Solidão: o corpo na palhaçaria e seus afetos

Dancing with Solitude: the body in clowning and its affections

Andre Luiz Rodrigues Ferreira

Instituto Federal Fluminense - IFF, Campos dos Goytacazes/RJ, Brasil

E-mail: andre.ferreira@iff.edu.br

Resumo

O artigo objetiva investigar a corporeidade na linguagem da palhaçaria, traçando cruzamentos entre a atuação cênica do palhaço e conceitos filosóficos como afectos, afirmação de vida e subjetividade. Esse trabalho parte do diálogo entre conceitos da formação em palhaço e suas possíveis relações com a filosofia deleuzeana. Conclui-se, assim, que a corporeidade do palhaço dinamiza potências e problemáticas que devem ser experienciadas na prática da atuação e do pensamento, instâncias não distintas onde não se pode distinguir entre palhaço e espectador quem afeta e quem é afetado.

Palavras-chave

Palhaçaria. Corporeidade. Afetos. Afirmação de Vida.

Abstract

The article aims to investigate the corporeality in the language of clowning, tracing intersections between the scenic performance of the clown and philosophical concepts such as affection, life affirmation and subjectivity. This work starts from the dialogue between concepts of clown training and its possible relations with Deleuze philosophy. It is concluded, therefore, that the clown's corporeality dynamizes powers and problems that must be experienced in the practice of acting and thinking, not distinct instances where it is not possible to distinguish between clown and spectator who affects and who is affected.

Keywords

Clown. Corporeality. Affections. Life Affirmation.

1. Introdução

A arte de palhaços e palhaças, indo muito além da tradição circense, está presente nos mais variados campos de atuação, seja na cena teatral, em ruas, feiras ou instituições hospitalares. Figura cômica que ao longo dos séculos foi protagonista de inúmeras dinâmicas de reinvenção, uma vez que pensemos nos bobos da corte, nos bufões medievais ou nos palhaços sagrados presentes em culturas originárias, é no campo das artes cênicas que, particularmente nas últimas décadas do século XX, o palhaço ou *clown*¹ encontra um espaço que ultrapassa seu caráter espetacular, adentrando o campo dos processos formativos na atuação cênica.

A contaminação entre a palhaçaria e os métodos de formação do artista cênico foi intensificada, sobretudo, a partir da década de 1960, quando o ator, mímico e pedagogo do teatro Jacques Lecoq desenvolve sua *École Internationale de Théâtre*. Criando diversos procedimentos metodológicos de compreensão, busca e construção do que ele denominava como “*clown pessoal*”, Lecoq inicia investigações atravessadas pela autodescoberta de cada aluno-pesquisador em relação a suas próprias idiossincrasias e fragilidades².

A visão sobre o clown pessoal compreende a pesquisa dos aspectos individuais do artista cênico, empreendendo a sua ampliação e o desenvolvimento de visões extraordinárias sobre o mundo, visões que são próprias da lógica cômica que cada palhaço e palhaça mantêm em sua re-

1 Burnier (2001) destaca que a palavra clown estaria ligada ao termo inglês *clod*, adjetivo próprio do que é rústico ou estúpido; já a palavra palhaço remete ao termo italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento das roupas acolchoadas deste cômico na tradição circense. Este trabalho opta por usar os dois termos como sinônimos, pois a possível diferença entre essas nomenclaturas não se mostra aqui como relevante, uma vez que a designação como palhaço ou clown não afeta como a corporeidade dessas figuras opera nas artes da cena.

2 No Brasil, essa corrente de pesquisa e desenvolvimento do clown pessoal encontrou grande reverberação nos estudos instituídos, já no final da década de 1980, pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas – LUME, grupo que criou suas próprias metodologias de trabalho acerca da dilatação das particularidades e do ridículo do artista cênico, revelando a comicidade de cada indivíduo.

lação com o que lhes cerca, criando experiências cênicas em constante transformação, permeadas pelo ridículo, ingenuidade, erro e contradição.

Nesse percurso, o corpo do artista se constitui como elemento fundamental da linguagem do palhaço, ligado ao próprio exercício da máscara teatral, quando a sua corporeidade³ se encontra imersa numa dinâmica em que impulsos, sensações e pensamento são catalisados através da ação, em dinâmicas de corporificação intensa.

A corporeidade na pesquisa em palhaçaria se desenvolve a partir da experimentação, do jogo cômico e da abertura para a alteridade, possibilitando à artistas cênicos apreensões outras, diversas do cotidiano, nas relações entre corpo, pensamento e espacialidade. Assim, uma série de indagações se apresentam como fundamentais ao tema: Que corpo cômico é esse? Como ele se constitui? Que fluxos de afetos ele é capaz de engendrar? Que frágeis intensidades e potências podem operacionalizar sua criação? Em resumo: Do que é capaz o corpo de um palhaço?

Assim, o presente artigo tem como objetivo analisar a corporeidade na linguagem da palhaçaria em diálogo com a formação cênica, pensando seus fluxos de afirmação de vida, instabilidades e afetos. Essa investigação mantém como principal subsídio teórico o encontro com algumas das concepções e práticas filosóficas elaboradas por Gilles Deleuze, destacando-se que essa interlocução, ao contrário de buscar a legitimação do trabalho desenvolvido por palhaços e palhaças, ou mesmo tentar esclarecer e elucidar respostas, visa estabelecer a criação de zonas de instabilidade, desterritorializações e fricções necessárias ao desenvolvimento do pensamento.

2. O que pode o corpo de palhaças e palhaços?

Iniciar uma investigação acerca da corporeidade é adentrar o terreno da dicotomia entre mente e corpo, discussão que há vários sé-

3 Podemos pensar a corporeidade na palhaçaria através de suas lógicas próprias de agir e criar modos de fazer, cartografia corpórea que vai além da dimensão física, mas habita territórios existenciais, tempos e espaços, instâncias cujas fronteiras se embaralham e articulam através e, sobretudo, no corpo.

culos vem gerando na civilização ocidental um modo específico e, muitas vezes, problemático de abordar essas instâncias da existência humana.

O chamado dualismo hierárquico vem privilegiar a importância do pensamento em detrimento da dimensão corpórea, organizando redes de sentido em que a razão se torna preponderante e o corpo é apreendido como mero instrumento ou objeto do mundo. Esse entendimento defende que os estados mentais constituiriam fenômenos de natureza não física, imaterial.

Greiner (2005) destaca que na formação da língua grega eram utilizados dois termos distintos para nomear o corpo: **soma** para designar o corpo morto e **demas** para o corpo com vida. Dessa forma, pode-se observar que já havia nessa construção linguístico-conceitual uma semente da divisão que atravessaria séculos e culturas diversas, separando o corpo morto e o corpo vivo, o material e o mental/espiritual.

Todavia, é na obra do filósofo francês René Descartes, no século XVII, que encontraremos uma referência fundamental à dualidade alma-corpo. O autor defendia que corpo e movimento estariam subordinados ao espírito humano, constituindo ficções deste provenientes (DESCARTES, 1973). Logo, estabelece-se uma hierarquia que eleva o conhecimento proveniente da alma ao patamar das principais verdades científicas, em detrimento do corpo. Em suas palavras: “[...] a ideia que tenho do espírito humano, [...] não participa de nada que pertence ao corpo, é incomparavelmente mais distinta que a ideia de qualquer coisa corporal ” (DESCARTES, 1973, p. 123).

O chamado dualismo cartesiano defende a existência humana a partir de duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas: *res cogitans* (mente) e *res extensae* (corpo). Nessa perspectiva, há uma hierarquia que subordina não só o corpo humano, mas as demais coisas do mundo como extensão do pensamento.

Contudo, Greiner (2005) destaca que, formada por uma complexa rede com diferentes focos de investigação, a extensa obra de Descartes ultrapassa o legado da dualidade hierárquica men-

te-corpo, uma vez que seus escritos trazem a indagação a respeito de “como o corpo funciona”, abrindo caminho para uma multiplicidade de discursos críticos posteriores, entre eles o início das “teorias materialistas do corpo”⁴ (GREINER, 2005, p. 59).

Nesse contexto, o estudo sobre a importância do corpo na linguagem de palhaços e palhaças nos coloca diante de um campo de pesquisa que se apresenta com um duplo grau de dificuldade. Por um lado, devemos evitar que o corpo assuma aqui um valor hierarquicamente superior em relação à mente, o que configuraria a manutenção da lógica dual, operando apenas uma inversão de seus polos.

Em outro viés, pensar o corpo **clownesco** a partir de seus afetos e como possibilidade de resistência a determinados modos de sujeição, como veremos a seguir, não seria corroborar com a visão metafísica, entendendo o corpo como instrumento ou superfície da qual será extraído um sentido intrínseco e mais profundo?

Deleuze (2002) enfrenta o tema do dualismo corpo-mente, que tão marcadamente constituiu o pensamento ocidental moderno, invocando a teoria de Espinosa conhecida como **paralelismo**, por meio da qual esse filósofo objetivava negar qualquer relação de hierarquia e superioridade da mente sobre o corpo ou do corpo sobre o pensamento, bem como rejeitava “[...] qualquer ligação de causalidade real entre o corpo e o espírito” (DELEUZE, 2002, p. 24).

Aqui deve-se atentar para o fato de que a leitura deleuzeana de Espinosa não trata de inverter as polaridades da dualidade mente-corpo, colocando o corpo numa suposta instância superior em relação à alma/mente. Deleuze busca de fato pensar um paralelismo, onde: “[...] o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez

4 Greiner esclarece em sua obra *O corpo em crise* (2010) que as teorias materialistas vão na contramão do entendimento dualista, investigando a noção de que o pensamento é dotado de materialidade, uma vez que processos e estados mentais são concernentes ao sistema físico do cérebro. Autores como George Lakoff e Mark Johnson defendem que: “[...] o nascimento do pensamento reside no movimento e no acionamento de nosso sistema sensorio-motor” (GREINER, 2010, p. 107).

necessariamente paixão na alma” (Ibid., p. 24).

Dessa forma, alma/mente e corpo não são considerados elementos antagônicos, assim como não cabe à consciência a tarefa dualista de controlar e dominar o corpo, minimizando os efeitos das paixões, desejos e sensações. Então, a proposição de tomar o corpo em palhaçaria como elemento de suma importância implica em admitir que a corporeidade vai muito além do conhecimento que dela temos e é descobrindo as potências⁵ do corpo que alcançaremos, paralelamente, as potências do pensamento.

Deleuze (2002) ressalta, ainda, que essa tese prática foi uma das linhas de pensamento que restou como alvo de duras críticas, tendo sido Espinosa, ainda no século XVII, acusado de materialista, filósofo imoral e ateu. Cerca de três séculos após a escrita da *Ética espinosana*, a leitura deleuzeana dessa obra reafirma o caráter limitado da nossa consciência⁶, rompendo com a falsa pretensão dualista de domínio do corpo pela mente. No tocante ao jogo cômico do palhaço e à corporeidade que ele envolve, observemos as palavras de Puccetti:

[...] o palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de “pensar” (o agir e o reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público (PUCETTI, 2009, p. 122-123).

Logo, podemos identificar na lógica corpórea de palhaças e palhaços uma subversão da dualidade

5 Deleuze define, na mesma obra, que toda potência (potentia) é ativa e em ato, estando intimamente ligada: “[...] a um poder de afetar e ser afetado” (Ibid., p. 103).

6 Na filosofia deleuzeana, o termo consciência diz respeito a um desdobramento da ideia, uma duplicação mergulhada inteiramente no inconsciente, pois: “[...] nós apenas somos conscientes das ideias que temos, nas condições que as temos [...]; só temos consciência das ideias que exprimem o efeito dos corpos exteriores sobre o nosso” (Ibid., p. 65-67). Assim, Deleuze destaca que somos conscientes das ideias que temos, mas não das que somos, limite que pode conduzir a uma consciência fundamentada em ilusões e noções parciais e inadequadas.

mente-corpo, uma vez que seu corpo não está a serviço da mente, nem sua mente é inferior ao corpo. Como afirma Barbosa: “O palhaço é o poeta da carne [...]” (BARBOSA, 2011, p. 25), ao evocar que o corpo na palhaçaria é a própria linguagem, pois cada palhaço pensa e sente através de lógicas físicas e corpóreas.

O *clown*, ao pensar com o corpo, transforma o pensamento em ação, instaurando novas relações entre corpo e mente, construídas no âmbito da experiência. É impossível definir no jogo do palhaço se ele pensou primeiro ou se, ao contrário, agiu antes de pensar, visto que essas duas instâncias trafegam paralelamente em redes de potência, subvertendo as lógicas dualistas. É na experiência dos encontros e suas instabilidades que cada palhaça e palhaço constrói seu jogo, transitando por zonas desconhecidas cujo alcance e limites é impossível prever. Ao lidar com essas redes de potência que operam tanto no corpo, como na mente, a atuação clownesca nos remete a outro diálogo fundamental com a filosofia deleuzeana: a possibilidade de afirmação da vida.

3. Afirmação da vida e subversão das paixões tristes

De acordo com Zourabichvili (2004), a filosofia deleuziana não cunha em seus escritos um conceito geral em relação à vida, o que “[...] exclui o recurso à vida como valor transcendente independente da experiência, preexistente às formas concretas e transindividuais nas quais é inventada” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 60). Logo, a vida não constitui uma esfera deslocada da existência do próprio vivente, sendo criada e inventada na ação, no movimento do próprio viver. Nesse sentido prossegue o autor:

[...] a vida não é um absoluto indiferenciado, mas uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência, repertoriáveis segundo o tipo de avaliação que os comanda ou os anima (distribuição de valores positivos e negativos); e essa multiplicidade atravessa os indivíduos mais do que os distingue uns dos outros (ou ainda: os indivíduos só se distinguem em função do tipo de vida dominante em cada um deles) (Ibid., p.60).

Não há para a vida, portanto, uma forma padrão, pois ela é constituída na imprevisibilidade dos encontros. É pela experiência e na experiência que vivenciamos a intensidade dos **afectos**⁷, o que envolve o estado do corpo afectado e a presença do corpo afectante.

Retornando à questão da consciência, Deleuze (2002) afirma que os corpos e pensamentos são formados pelo encontro com outros corpos, outras ideias, em conjuntos que se compõem e decompõem. Contudo, a consciência recolhe apenas os efeitos desses processos de composição e decomposição, desconhecendo as causas, desconhecendo o que é o próprio corpo ou ideia, o que são os outros corpos e ideias, bem como ignorando essas relações que os compõem ou decompõem. Em suas palavras:

Encontramo-nos numa tal situação que recolhemos apenas “o que acontece” ao nosso corpo, “o que acontece” à nossa alma, quer dizer, o efeito de um corpo sobre o nosso, o efeito de uma ideia sobre a nossa [...] A consciência é apenas um sonho de olhos abertos (DELEUZE, 2002, p. 25-26).

Assim, podemos identificar na filosofia deleuzeana a concepção de dois sentidos para a vida: um dos encontros ordinários, das ações cotidianas sob o comando da consciência, esta parcial e limitada, tomando os efeitos pelas causas; e, num outro viés, o plano dos afectos, da intensidade, de encontros extraordinários que podem ser capazes de provocar o pensamento para além da consciência.

É por permanecermos presos às ilusões da consciência, desconhecendo as causas e as tomando por suas consequências, que agrupa-

mos os encontros cujas relações ocasionam de-composição sob a categoria do Mal, como as doenças e a morte. A visão deleuzeana de Espinosa propõe, então, a substituição de valores morais como o Bem e o Mal, pelo bom e o mau.

O “bom” consistiria no encontro com um corpo que “[...] compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa.” E o “mau” ocorre “[...] quando um corpo decompõe a relação do nosso” (Ibid., p. 30). Bom e mau dizem respeito ao que convém ou não com a nossa natureza. E é nesse contexto que Deleuze (2002) desenvolve a distinção entre as **paixões tristes**, ou seja, aquelas que diminuem ou impedem nossa potência de agir, e as **paixões alegres**, as quais operam a ampliação ou o favorecimento de nossa potência.

As paixões possuem causas exteriores e distinguem-se em dois tipos: aquelas que decorrem do encontro com um corpo exterior que não se compõe com a nossa natureza, havendo uma oposição da potência desse corpo em relação à nossa, uma subtração (paixões tristes); ou aquelas que são engendradas quando do encontro com um corpo que convém e se compõe com a nossa potência de agir, esta sendo ampliada ou favorecida (paixões alegres). Há, portanto, no diálogo filosófico entre Deleuze e Espinosa a busca por afirmação da vida, sendo evidenciados os valores que nos separam da vida, uma vez que:

O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade. Espinosa segue passo a passo o terrível encadeamento das paixões tristes: em primeiro lugar a tristeza em si, a seguir o ódio, a aversão, a zombaria, o temor, o desespero, [...] a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o pesar, a cólera, a vingança, a crueldade... (Ibid., p. 32).

A Ética espinosana privilegia, portanto, a alegria, visto que as paixões tristes consistem em impotência, em afastamento de nossa potência de agir. Logo, cabe a cada um de nós compreender como se dá esse exercício de aumento de potência através da alegria,

7 Em esclarecedora contribuição do autor Daniel Lins: “Afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Neste sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não-pessoal” (LINS, 2005, p. 1254).

através de encontros que nos componham. É nesse sentido que as lógicas cômicas do palhaço podem nos dar importantes pistas com relação ao aumento da potência de agir na busca pela afirmação da vida.

Na palhaçaria o ridículo pessoal aponta para a hilaridade da própria humanidade e seus ordenamentos sociais. O jogo cômico do palhaço opera, num primeiro momento, sobre o indivíduo e suas características, transformando a fraqueza pessoal do artista cênico, seus desejos, vaidades, obsessões e ilusões, em força motriz à potência de sua atuação – potência no sentido deleuzeano como poder de afetar e ser afetado.

Dessa forma, pode-se observar que o palhaço consegue subverter a lógica das paixões tristes, extraindo delas sua porção ridícula e risível, possibilitando que elas sirvam às paixões alegres e, conseqüentemente, engendrando o aumento da potência de agir através dos encontros.

Contrariando o entendimento de Espinosa em relação às paixões tristes, segundo o qual estas operam a separação extrema de nossa potência de agir, o palhaço não rejeita essas afecções negativas, mas, ao contrário, as utiliza como recursos em sua atuação, espécie de matéria-prima ao poema encarnado de seu jogo cômico. Um fracasso, um tombo, uma ilusão, um “não”, acontecimentos que poderiam facilmente conduzir às paixões tristes, são, nas relações clownescas, incorporados e ampliam o risível, aumentando, portanto, a potência de ação cômica.

Não se trata aqui de um elogio às paixões tristes por parte dessa figura cômica, mas uma subversão do *modus operandi* dessas afecções de cunho negativo, pois, ao servirem de recurso à construção do jogo, as paixões tristes resultam não em impotência, mas, inversamente, ampliam a potência de agir do palhaço e da palhaça. Além disso, a visão extraordinária de mundo que é própria do universo clownesco é capaz de nos fazer atentar para o quanto as paixões tristes têm de ridículo, sendo passíveis, assim, de riso.

Essa relação entre afectos positivos e negativos somente se dá no âmbito de cada experiência, constituindo um exercício cujas relações são instáveis

e cambiantes, não havendo fórmulas prontas ou instâncias resguardadas. Voltando às lições de Deleuze:

Essa seleção é muito dura, muito difícil. É que as alegrias e as tristezas, os aumentos e as diminuições, os esclarecimentos e os assombreamentos costumam ser ambíguos, parciais, cambiantes, misturados uns aos outros. E sobretudo muitos são os que só podem assentar seu poder na tristeza e na aflição, na diminuição de potência dos outros, no assombreamento do mundo: fingem que a tristeza é uma promessa de alegria e já uma alegria por si mesma. Instauram o culto da tristeza, da servidão ou da impotência, da morte (DELEUZE, 1997, p. 160).

Não podemos assegurar, portanto, que a relação entre o palhaço e sua assistência será constituída invariavelmente em bons encontros, não há garantias de que o palhaço irá afetar os indivíduos que o assistem, nem que será por eles afetado. Todavia, é justamente esse exercício que, vivido na incerteza das relações e das afecções, confere ao jogo clownesco uma de suas características mais desafiadoras e instigantes.

Assim, a corporeidade se constitui num elemento central ao exercício das afecções positivas e da alegria na palhaçaria, quando o palhaço se entrega ao jogo cômico, relacionando-se com quem o assiste e abrindo possibilidades, nunca garantidas, de afetar e ser afetado.

O corpo, ainda na perspectiva deleuzeana, pode ser definido de duas maneiras concomitantes, uma cinética e a outra dinâmica. Por um lado, o corpo reúne uma infinidade de partículas, as quais se mantêm em relações de repouso e movimento, velocidades e lentidões; num outro sentido, o corpo se define por sua capacidade de afetar e ser afetado (DELEUZE, 2002). Nessa leitura do corpo, este não se constitui como uma forma acabada, mas se cria e recria em relações complexas entre variações de velocidades, entre abrandamento e aceleração de partículas. Nas palavras do filósofo:

[...] (é uma questão) de maneira de viver:

é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos. (Ibid., p. 128).

Além de não ser definido por sua forma, Deleuze também destaca que o corpo não se define por seus órgãos ou funções, nem como substância ou sujeito, mas por suas velocidades e lentidões, bem como por seu poder de afetar e ser afetado. Logo, ao tratarmos do corpo e suas potências na palhaçaria, as quais, como vimos anteriormente, são presentificadas em ação, não estamos buscando uma forma estabelecida, ou um modelo a ser seguido na formação de todos os investigadores dessa linguagem cênica, mas uma potência instável a ser constantemente descoberta por cada artista.

A corporeidade de cada clown varia na medida em que variam as cartografias corpóreas de cada artista, num *continuum* de fragilidades, intensidades, fluxos e afecções. Nesse sentido, partilhamos a visão de Novarina, quando ele discorre sobre a corporeidade na atuação cênica:

Cada corpo de ator é uma ameaça, a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo [...]. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, que empurra a antiga, imposta (NOVARINA, 2009, p. 25).

A pesquisa formativa em palhaçaria implica, portanto, uma permanente investigação dos aspectos subjetivos do próprio artista, empreendendo a dilatação de suas características e o desenvolvimento da sua visão sobre o mundo, na lógica pessoal de cada palhaço, na descoberta de seu modo particular de pensar e agir, o que afetará suas composições corpóreas.

A investigação do artista sobre si mesmo na busca pela corporeidade de seu *clown* pessoal e a natureza autoral desse movimento propiciam ao intérprete cênico o contato com conceitos importantes para a vivência no palco, enriquecendo sobremaneira sua formação. A relação com o impro-

viso, com a ampliação da escuta e expressividade corpórea, a construção do jogo cômico a partir do encontro com a alteridade e a responsabilidade que cada artista tem sobre seu trabalho e suas escolhas deslocam o foco dos processos formativos ao desenvolvimento de uma autonomia dos processos criadores, exercício fundamental ao intérprete cênico.

Na linguagem da palhaçaria, cada artista da cena se debruça sobre si mesmo num esforço que carrega muito de desejo e vazio, solidão e alteridade, o que nos remete novamente à bela interlocução de Novarina: “[...] em toda arte, todo pensamento, a aventura passa pelo querer e pela renúncia, por vontade e desamparo, por exercícios de abandono [...]. Não dance nunca sozinho, dance sempre com a solidão” (Ibidem, p. 50).

Esse chamado de encontro e abandono de si, numa lógica de proximidades e distâncias é potencializado, ainda, a partir dos encontros com as forças do mundo que o cerca, através de um jogo de afecções, num *continuum* de composições e decomposições. Dessa forma, pensar a palhaçaria a partir de sua corporeidade é tratar de práticas corpóreas que lidam com encontros e potências. O corpo no jogo do palhaço é um corpo em relação, em devir.

Seguindo os princípios que regem a máscara teatral, entendendo o nariz de palhaço como a “menor máscara do mundo” (LECOQ, 2010, p. 214), a máscara de menor tamanho, mas a que mais revela o artista que lhe dá vida, o palhaço mantém como foco de sua existência o objetivo de estar em relação, seja com o espectador, seja com outros parceiros e parceiras de atuação, seja com o espaço que o circunda ou os objetos do mundo. É a curiosidade e o desejo de estar em relação que o move, desejo que não se confunde com a falta, mas que deve ser entendido na perspectiva deleuzeana de um processo de criação permanente.

A partir do desejo do encontro o palhaço estabelece seu jogo cômico, numa perspectiva criadora, abrindo seu corpo à possibilidade das conexões, passagens e afectos. Esse desejo é o que engendra e, ao mesmo tempo, é engendrado

pelas paixões alegres, abrindo porosidades o aumento da potência de agir do palhaço e do espectador, em relações em que é impossível distinguir quem afeta e quem é afetado, pois ambos estão em constante variação de velocidades e afectos.

E, nesse contexto, destacamos que a figura do palhaço assume um caráter interessante na busca pela criação a partir da diferença. Operando com uma lógica própria que envolve modos de agir, pensar e sentir singulares, construídos no âmbito da experimentação, a máscara do palhaço traz, partindo do jogo cômico, do improviso e da relação com a alteridade, a relativização da norma e das convenções sociais, transcendendo o campo do previsível, do mediano, do útil, do democrático.

A investigação formativa na palhaçaria exige de cada artista cênico, portanto, um trabalho sobre si mesmo, numa espécie de artesanaria de si, na reinvenção de afetos a partir de processos de subjetivação, onde a corporeidade se fundamenta como uma caminhada poética. O ator volta seu foco de pesquisa para as lacunas e fissuras da subjetividade, num exercício de experimentação e dilatação sobre a porção que cada indivíduo possui de inadequação e desajuste.

Evocando a visão filosófica de Guattari e Rolnik (2010), podemos pensar a subjetividade enquanto possibilidade de singularização, fenômeno social que mantém vínculo direto com as existências particulares dos indivíduos e que, a partir de um posicionamento crítico, pode resultar em linhas de fuga à alienação, em processos de reapropriação que apontam ao desenvolvimento de relações expressivas e criadoras. Abordando essa problemática, discorre Deleuze:

A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta, então, como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose (DELEUZE, 2005, p. 113).

A subjetividade relacionada aos palhaços

e sua formação indica, assim, a produção de relações moventes, dinâmicas ligadas à heterogeneidade e não identidades fixas que remeteriam aos mecanismos de assujeitamento. Nesse percurso, noções como erro, desvio e fraqueza são fontes geradoras de potência, contribuindo para que artista cênico e espectador atentem para as armadilhas da norma e do automatismo cotidiano.

Palhaços e palhaças evidenciam em suas lógicas próprias, bem como na experiência de cada jogo cômico, possibilidades de escape aos padrões e convenções sociais ao apontar para a instabilidade de valores e crenças, exercício cada vez mais necessário diante do autoritarismo que assola o mundo contemporâneo.

4. Conclusão

Pensar o corpo em arte na palhaçaria é se deparar com a construção de uma filosofia prática, ligada à própria experiência construída em formas de agir, perceber, sentir e pensar. Tentando, mais uma vez, burlar a lógica dualista que tanto nos influencia, o corpo pode afirmar sua potência no exercício do próprio pensamento e, ainda que não sejamos capazes de responder de maneira clara à indagação deleuzeana: “[...] nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo” (DELEUZE, 2002, p. 24), pesquisar a corporeidade na atuação clownesca se constitui numa das experiências mais instigantes e necessárias ao jogo de palhaços e palhaças.

Agenciamentos de desejos permeiam a palhaçaria e suas corporeidades. Desejo do encontro, desejo de abrir-se às possíveis conexões, desejo de afetar e ser afetado, desejo de assumir suas fragilidades como possibilidade de potência, convertendo paixões tristes em paixões alegres. Desejo de imanência. Desejo não como falta, mas como criação.

O palhaço não está destacado do artista que lhe dá vida, mas, ao contrário, constitui-se no cerne de uma artesanaria de si que é operada em devir. Seu corpo possui um caráter ampliado, expressivo, abrindo caminho para ações e visões de mundo capazes de possibilitar ao intér-

prete e ao espectador novas apreensões das relações entre corpo, pensamento e espacialidade.

Por sua vez, a inadequação e condição desviante de um palhaço ou palhaça traz à tona a porção do humano que está à margem, através de uma corporeidade repleta de inaptidões. Cada atuação clownesca carrega, assim, um convite implícito para que a humanidade veja a vida através de outros olhos, por meio de lógicas distintas, não usuais, que primem pela diferença e seus afetos. Cada palhaço oferece seu corpo ao jogo cômico, poema encarnado na exposição de suas fragilidades e porções ridículas como quem se oferece ao desafio das paixões alegres, num ritual de afecção, na busca pela afirmação de uma vida mais alegre e mais potente, do qual nem seu intérprete nem seus espectadores sairão imunes.

A corporeidade na palhaçaria é atravessada, portanto, pela contaminação de potências e problemáticas que devem ser experienciadas na prática da atuação e do pensamento, instâncias não distintas que comungam do processo de afecção, onde não se pode mais distinguir quem afeta e quem é afetado. Uma vez que o palhaço pensa com o corpo, o corpo clownesco, zombeteiro e inadequado, na mesma medida, dá-nos muito o que pensar.

Referências

BURNIER, Luiz Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BARBOSA, Ana Carolina Carvalho Torres. Caminhos para uma palhaça: investigação a partir da obra de Avner, the eccentric. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011.

DELEUZE, Gilles. Espinosa - Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. Tr. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DESCARTES, René. Discurso do Método / Meditações concernentes à primeira filosofia. In: Descartes. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

GREINER, Christine. O Corpo, pistas para estudo indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: Cartografias do Desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral. São Paulo: SENAC, 2010.

LINS, Daniel. Manguê's School ou Por uma pedagogia rizomática. Educação & Sociedade. Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1229-1256, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.cedes.unicamp.br/publicacoes/edicao/123>. Último acesso em: 03 jan. 2021.

NOVARINA, Valère. Carta aos atores e Para Louis de Funès. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. ILINX – Revista do LUME, n. 7. Campinas: UNICAMP, 2009.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Recebido: 10/01/2021

Aceito: 18/10/2021

Aprovado para publicação: 08/11/2021

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.