

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI  
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MIGUEL LEVI DE OLIVEIRA LUCAS**

**APOSTAR NO FRACASSO:  
PALHAÇARIA E SUBJETIVAÇÃO**

**SÃO JOÃO DEL-REI-MG**

**2024**

MIGUEL LEVI DE OLIVEIRA LUCAS

**APOSTAR NO FRACASSO:  
PALHAÇARIA E SUBJETIVAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Linha de pesquisa: Performance, Processos e Poéticas Artísticas.

Orientador:

André Luiz Lopes Magela

**São João del-Rei-MG**

**2024**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)  
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L933a Lucas, Miguel Levi de Oliveira.  
Apostar no fracasso : palhaçaria e subjetivação /  
Miguel Levi de Oliveira Lucas ; orientador André  
Luiz Lopes Magela. -- São João del-Rei, 2024.  
145 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João  
del-Rei, 2024.

1. Palhaçaria. 2. Subjetivação. 3. Neoliberalismo.  
4. Teatro. 5. Biopolítica. I. Magela, André Luiz  
Lopes , orient. II. Título.

*Para meu nariz,  
do qual nunca fui dono*

## **AGRADECIMENTOS**

Essa pesquisa se apresenta e se constitui em trânsito, entre cidades, entre pesquisadores e entre relações (acadêmicas e intelectuais, afetivas e de outros tipos). Por isso, um muito obrigado àqueles que contribuíram; mesmo que, por vezes, sem querer; para a construção deste texto.

## RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo aproximar a prática da palhaçaria ao universo conceitual foucaultiano e deleuziano ao discorrer sobre os conceitos de Corpo-Sem-Órgãos; Prudência e Ritual; Subjetivação; Cuidado de Si; Resistência; Táticas e Estratégias; associando-os a trechos de oficinas e espetáculos assistidos durante o seu feitiço, no ano de 2022, no Festival Internacional Circovolante de Palhaços. A pesquisa realiza um breve movimento preparatório, refletindo sobre as implicações do método cartográfico, adotado como sua metodologia. Também discute trechos específicos de uma série de oficinas de Educação Teatral realizadas na Universidade do Estado de Minas Gerais, em aliança aos conceitos trabalhados previamente. Além disso, produz uma breve reflexão sobre o local do palhaço dentro da sociedade neoliberal, apontando como a prática da palhaçaria, se realizada a partir dos princípios de cautela e crítica, pode se mostrar como uma saída ética para o sujeito: em uma sociedade que só estimula o sujeito a buscar o sucesso, fracassar pode ser uma linha de fuga para aqueles que se interessam por modos de vidas agenciadas e autônomos.

**Palavras-chave:** Palhaço; Subjetivação; Palhaçaria; Ética.

## ABSTRACT

This dissertation aims to bring the practice of clowning closer to the Foucauldian and Deleuzian conceptual universe, by discussing the concepts of Body-Without-Organs; Prudence and Ritual; Subjectivation; Self-care; Resistance; Tactics and Strategies; associating them with excerpts from workshops and shows seen during its making, in 2022, at the International Circovolante Clown Festival. The research carries out a brief preparatory movement, reflecting on the implications of the cartographic method, adopted as its methodology; as well as discussing in more detail specific excerpts from a series of Theatric Education workshops held at the State University of Minas Gerais in alliance with the concepts previously worked on. Furthermore, it produces a brief reflection on the place of the clown within neoliberal society, pointing out how the practice of clowning, if carried out based on the principles of caution and criticism, can prove to be an ethical way out for the subject: in a society that only encourages the subject to seek success, failing can be a route of escape for those who are interested in autonomous ways of living

**Key-words:** Clown; Subjectivation; Clowning; Ethics.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>ENSAIO.....</b>	<b>13</b>
<b>CIENTÍFICO, DEFINITIVAMENTE.....</b>	<b>14</b>
<b>PESQUISAR COM “P” DE PALHAÇO.....</b>	<b>19</b>
<b>UM BREVE MOVIMENTO SOBRE O SERTÃO METODOLÓGICO.....</b>	<b>23</b>
<b><i>IMÓVEL, MAS NÃO INERTE: CARTOGRAFIAS.....</i></b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A RODA CONCEITUAL.....</b>	<b>34</b>
<b>CORPO SEM ÓRGÃOS.....</b>	<b>35</b>
<b>PRUDÊNCIA E RITUAL.....</b>	<b>47</b>
<b>CUIDADO DE SI.....</b>	<b>61</b>
<b>SUBJETIVAÇÃO.....</b>	<b>70</b>
<b>CAPÍTULO 2 – BAÚ DE PALHAÇO.....</b>	<b>80</b>
<b>PODER E RESISTÊNCIA.....</b>	<b>81</b>
<b>ESTRATÉGIAS E TÁTICAS.....</b>	<b>90</b>
<b>CAPÍTULO 3- VISLUMBRE TEATRAL.....</b>	<b>98</b>
<b>PERIGO: TEATRO - UMA QUESTÃO DE VIDA OU MORTE.....</b>	<b>101</b>
<b>RELAÇÃO ASSENTADA.....</b>	<b>103</b>
<b>RESPOSTA DE CORPO.....</b>	<b>107</b>
<b>UMA QUESTÃO DE VENTILADORES.....</b>	<b>109</b>
<b>CAPÍTULO 4 – O FRACASSO COMO ÉTICA.....</b>	<b>113</b>
<b>NEOLIBERALISMO: O DISCURSO SEM ERROS.....</b>	<b>117</b>
<b>PALHAÇO: UMA FIGURA ERRANTE.....</b>	<b>123</b>
<b>O PALHAÇO TEM FOME.....</b>	<b>125</b>
<b>FRACASSAR É PRECISO.....</b>	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>135</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>143</b>



# **INTRODUÇÃO**

*E Pedro Páramo?*  
*Pedro Páramo morreu faz muitos anos.*<sup>1</sup>  
Juan Rulfo

Em seu livro intitulado *Cascas*, Georges Didi-Huberman (2017) relata uma viagem que fez a Auschwitz-Birkenau, um campo de concentração e crematório nazista desativado. No livro, ele retoma algumas de suas análises sobre as fotos feitas clandestinamente por membros do *Sonderkommando*, o grupo de judeus que era encarregado de levar os outros prisioneiros até o crematório. Embora o livro seja interessante em sua integralidade, há uma passagem que nos importa um pouco mais, neste momento. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 62): “na zona que cerca os crematórios IV e V na orla do bosque de bétulas, a própria terra regurgita constantemente vestígios das chacinas”. O que o autor aponta é que o solo continua (mal) digerindo aquela quantidade de mortes perpetradas, e não cessa de lembrar aos curadores e visitantes do cemitério-museu o que houve ali.

Há algo crucial nesse acontecimento, relatado por Didi-Huberman: o retorno. O movimento provocado pela própria terra aponta para o fato de que tudo, de alguma forma, deixa sua marca; e que por mais que se tente soterrar o que não se quer, há sempre alguma outra força que empurrará as coisas para fora.

Esse fenômeno, que pode receber muitos nomes, talvez concretize o que Foucault denominou como *resistência*, que aqui se mostra como um dos fatores principais para se pensar o que é a palhaçaria hoje; ou melhor, o que ela pode ser. Isto é, o movimento que a palhaçaria pode provocar na construção da subjetividade tem o mesmo impacto que o retorno dos rastros do holocausto: provoca não apenas desconforto, mas nos coloca a repensar o que tem sido feito com a subjetividade. Não só isso, como também nos aponta que é possível aproveitar-se dessa força que nos empurra para fora e utilizar-se dela para fazer algo existencialmente interessante.

O trabalho teatral com o palhaço abre uma fissura no tecido do político, por onde é possível deixar vazar aquilo que tanto tenta se esconder: o desejo. Neste trabalho, é proposto que há a possibilidade de produzir modos diversos de subjetivação, por meio da palhaçaria. Pois há uma alegria imanente ao desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15). A alegria é, talvez, um elemento de crucial importância para entendermos a resistência, pois, assim como os restos mortais, ela insiste em retornar sempre. E ao fazer isso ela consegue promover a dimensão do possível na estratificação da subjetividade.

---

<sup>1</sup> RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

O palhaço: aquele que não se encaixa, aquele que engana. Ele é a exata linha de fuga possível para um mundo normatizado, justamente porque ele não nega a norma; mas brinca com ela, produz nela novas possibilidades de mundo. O palhaço é a figura que se dispõe a fracassar (LECOQ, 2021). Por mais que tente, não é de seu feitio conseguir se sintonizar com a hegemonia. Ele é uma criatura em movimento, que acontece vez ou outra e não consegue ser capturado pelas construções de subjetividade dominantes. O palhaço, com seu corpo tortuoso, é “ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco” (PEIXOTO JUNIOR, 2010, p. 180).

Tendo isso em vista, pretende-se investigar como os elementos presentes na prática do palhaço podem produzir subjetividade de maneira mais autônoma, através da aproximação do processo de desenvolvimento do palhaço com os modos de subjetivação da contemporaneidade. Acredita-se ser possível entender a palhaçaria enquanto um modo de subjetivação, através de uma análise articulada entre exercícios teatrais, trabalhos desenvolvidos por outros palhaços e conceitos do arcabouço foucaultiano, como *estratégias e táticas; resistência e subjetivação*; e por fim *cuidado de si*. Utiliza-se para isto, também, do trabalho desenvolvido por Deleuze e Guattari em que discutem sobre o *Corpo sem Órgãos*, juntamente com certas noções teóricas importantes, tais quais *prudência e ritual*.

Segundo Burnier (2009, p. 218), “o que causa o riso são as manifestações autênticas advindas da sensação de desconforto e insegurança do *clown* diante do público”. Embora Burnier enfatize o riso, entende-se que o trabalho genuíno de um palhaço, seu processo, atinge muitos outros campos; na verdade o que está em jogo é sempre a sua lógica, ou seja, o processo do palhaço deve permitir que o atuante se deixe penetrar, ou melhor dizendo, afetar por aquilo que lhe atravessa e se impõe (BURNIER, 2009) e, a partir disso, fazer a sua ação. Justamente porque é quando se deixa transparecer a fragilidade que compõe o sujeito desviante que é possível experimentar o novo, a diferença: “essa figura inadequada, vulnerável, que produz, de sua natureza de delicada fragilidade, a força e liberdade necessárias à experimentação da diferença” (FERREIRA, 2013, p. 28).

Ele é feito de “pequenos acontecimentos, sutis, pequenas explosões significantes que logo se terminam” (SILVEIRA, 2011, p. 35). O palhaço também é um múltiplo. Ele não cessa de se alterar para não se deixar capturado. Muda de natureza quando se conecta com outras linhas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Mas mantém em si algo sempre muito importante: a possibilidade de criar outros mundos, não porque o faça com total intenção, mas é porque é da sua prática que isso acontece. Ele sempre está proporcionando “transbordamentos, inversão das hierarquias e condutas sociais, gritos, zombarias [...]” (FERREIRA, 2013, p. 29).

De toda maneira, é importante esclarecer que o palhaço, neste trabalho, é um pretexto. Um bom pretexto, mas apenas isso. Entende-se, juntamente com pensadores do teatro como Jerzy Grotowski e Antonin Artaud, que o teatro pode transpor e transbordar não apenas reflexões, mas mudanças de atitude, para além da cena teatral - que é possível atingir a matéria que chamamos de vida. É nessa linha (de fuga) que se investirá.

A linha de fuga não é um desvio da vida. Em outras palavras, o movimento do palhaço não deve produzir um certo alheamento de mundo, em que se ignora a realidade. Pelo contrário, ele é uma produção de algo real e concreto, que cria vida. Nos recordam Deleuze e Parnet: “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40). É isso que interessa aqui, a linha de fuga que é capaz de produzir modos de viver minimamente mais interessantes. A arma que mantém viva pulsação.

A linha do palhaço produz um agenciamento, enquanto algo que faz crescer as dimensões possíveis em uma multiplicidade, aumentando as suas conexões (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). As multiplicidades do palhaço são postas em prática “pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16). Dessa forma é possível dizer que, inevitavelmente, o palhaço é composto por linhas de segmentaridade, onde ele é estratificado e territorializado. Ao mesmo tempo, ele também é constituído por linhas de desterritorialização por quais ele foge incessantemente (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Os autores nos avisam: “traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Ou seja, dentro desse jogo de forças, sempre haverá uma tentativa de fazer com que as linhas fugitivas acabem por se endereçar para as linhas segmentárias, hegemônicas. Daí surge uma outra questão: como é possível acessar essa linha de fuga que o palhaço constrói, sem correr o risco de promover um movimento que, no fundo, não promove nada, apenas uma aventura tresloucada que termina no mesmo lugar? É também uma das perguntas que se tentará enfrentar, ao longo do texto.

De todo modo, mesmo quando a reestratificação acontece, o desejo não cessa de tentar fugir, o que pode levar a crer que sempre existirá alguma possibilidade de seguir a linha de fuga, alcançar alguma ruptura, mesmo que mínima; que sempre será uma luta para alongar, prolongar e revezar a linha de fuga, variá-la (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Uma breve pausa, um pequeno ato de preparação é preciso ser tomado. Por isso, na parte do texto intitulado “Ensaio”, abordam-se questões que são consideradas importantes, e que norteiam as visões metodológicas aqui adotadas, apostando nas possibilidades de criação de mundo. É uma espécie de contextualização, mostrando de onde se principia, e quais são os instrumentos utilizados para essa empreitada. São “precauções metodológicas” (MOTTA LIMA, 2012), para evitar desenganos não producentes. É um breve respiro e uma breve exposição daquilo que se compreendeu, capturou, roubou e aplicou, dos autores que foram lidos. Optou-se por não ser colocado na contagem dos capítulos do texto porque, como também no teatro, não contabilizamos as horas de ensaio na hora da apresentação, apenas o seu resultado final. Por mais que essa parte tenha a sua importância e seja a preparação necessária para desenvolver o resto do texto, possui um caráter de “sala de ensaio”, enquanto o resto mais se assemelha à apresentação. Assim, preferiu-se situá-lo como algo da ordem do não-calculável, não-quantificável.

O primeiro capítulo, intitulado “Roda Conceitual”, consiste na análise de alguns conceitos que são considerados importantes para a discussão. Inicialmente, aproxima-se do conceito de Corpo sem Órgãos, bem como das noções de Prudência e Teatro Ritual e Cuidado de Si.

Adiante, no segundo capítulo, “Baú de Palhaço”, são tratados os conceitos foucaultianos de Subjetivação, Poder e Resistência, que são considerados essenciais para o entendimento das possibilidades práticas propostas. Ao mesmo tempo, o diálogo embativo, mas complementar, entre Michel Foucault e Michel de Certeau para discorrermos sobre Estratégias e Táticas também contribui para entender quais são as ressonâncias práticas que esses conceitos podem ter. Ao longo de todo o capítulo, tenta-se trazer para a discussão o trabalho desenvolvido por alguns palhaços, com especial atenção às versões apresentadas durante o 12º Encontro Internacional de Palhaços de Mariana – Circovolante<sup>2</sup>, que foi assistido durante o mês de outubro de 2022. Dessa forma, talvez seja possível cotejar a materialidade da ação das tantas e tantos palhaços e palhaços que se apresentam e colocam em cena com aquilo que se discute neste texto.

Logo após, no terceiro capítulo, “Vislumbre Teatral”, são apresentadas algumas reflexões sobre as práticas de oficinas de Educação Teatral desenvolvidas ao longo do ano de 2022 na UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais, cotejando as experiências com os conceitos até então discutidos.

---

<sup>2</sup> A programação do evento se encontra no Anexo I.

O quarto capítulo, nomeado de “Apostar no Fracasso”, é uma discussão sobre o contexto neoliberal atual, suas influências na produção de subjetividade e como é preciso lutar contra as maneiras perversas e hegemônicas de produção de corpos, de modos de vida. Segundo Ailton Krenak (2020) é preciso pensar sobre as dezenas de corpos que foram arrancados de suas terras e origens e jogadas nesse “liquidificador chamado humanidade” (KRENAK, 2020, p. 14).

Ainda dentro do quarto capítulo, propomos pensar um pouco naquilo que se é, mas também vislumbrar aquilo que é possível de se ser. Ainda segundo o Krenak, aquilo que é chamado de humanidade tem se distanciado das suas relações com a natureza e o planeta. São os países e a parte da sociedade que mantém em sua essência uma ideia colonizadora do mundo. Do outro lado está aquilo que ele chama de sub-humanidade, que são os que entendem a necessidade de estar agarrados à terra, e se espalham pelas margens das margens. Os quilombolas, caiçaras, indígenas e aborígenes. Dessa forma, é importante pensar como é possível ser um “sub-humano” como propõe Krenak (2020). Como produzir outras formas de vida? Se não é possível adiar o fim do mundo, talvez seja extremamente necessário fazer o seu oposto, ou seja, adiantar a destruição daquilo que existe hoje e chamamos de mundo. Que tanto mata e destrói. Fazer esse exercício para que novos mundos possam surgir. Se o que nos interessa é produzir um corpo que “dança às avessas” (QUILICI, 2004), é preciso entender que nos encontramos em meio à experiência da vida enquanto uma dança cósmica (KRENAK, 2020).

O palhaço transita pelo fracasso. Esta é sua ética. É isso que entra em voga nas últimas partes do quarto capítulo; é uma tentativa de entregar aquilo que pode ser uma das formas da linha de ação em que se filia o palhaço, a sua linha de fuga. Ou seja, por onde é possível, em termos de resistência, transgressão e potência, fracassar. Fracassar num mundo neoliberal estabelece para si mesmo um modo de agir outro, é estabelecer uma ética. É conseguir estar para fora do campo da “humanidade”. Basicamente, o que entra em jogo aqui, é como é possível entender os supostos equívocos de maneira positiva para o sujeito, como o fracasso permite alcançar um outro caminho. O palhaço não apenas atravessa fronteiras, mas as inventa (HYDE, 2017). É preciso, urgentemente, apostar no fracasso.

*As coisas que não levam a nada  
têm grande importância*

- Manoel de Barros<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> BARROS, Manoel de. **Obra Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

**ENSAIO**



## CIENTÍFICO, DEFINITIVAMENTE

*O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão  
num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã  
num pouso diferente, sem juízo de raiz?*

Guimarães Rosa<sup>4</sup>

O andar do conhecimento é lento como quase tudo que demanda algum tipo de implicação ou engajamento. Demora, desvia-se e logo, logo, para. Dali, põe-se em marcha novamente. Congela-se logo em quando e depois de um tempo retoma sua jornada.

Ainda hoje, estamos nos digladiando em uma discussão, que se leva a sério demais, sobre o lugar e o status da ciência na vida cotidiana, bem como sobre a maneira como a ciência deve ser conduzida. Isso se desdobra em polêmicas sobre o tipo e o nível de rigor com que devem ser vistas e aplicadas as suas técnicas e os seus métodos. Esta discussão não deve ser tratada de modo dicotômico. Entretanto, talvez se resuma a uma situação que podemos descrever mais informalmente como pessoas adotando um viés objetivista do fazer científico, opondo-se a pessoas apostando em um viés que despreza o eixo objetividade-subjetividade e considera que não existe objetividade concreta, que todos os fatores afetam os outros e não é possível fazer uma análise pura e objetiva. Nesse segundo modo de fazer pesquisa, entre tantas outras coisas, leva-se em consideração quem é o pesquisador e o porquê dele se interessar por aquela temática, entendendo que esses dois pontos afetarão todo o trabalho desenvolvido naquela pesquisa.

Entre os críticos à ciência convencional, alinhados à perspectiva aqui adotada, podemos elencar Bruno Latour, Isabelle Stengers, Suely Rolnik, Virgínia Kastrup, Eduardo Passos e outros. Para estes, estudam-se fenômenos complexos, processos amalgamados entre si, objetos que ora se parecem com sujeitos e sujeitos que ora são objetificados. Supor que o estudo dessa grande área seria possível por meio de métodos racionalizantes e objetivistas parece, no mínimo, ingênuo. Ingênuo porque esses métodos, como bem explica Bruno Latour (2008), entendem as ciências humanas como simples questões objetivas. Da mesma maneira, esse discurso objetivista serve a um propósito, permite e se dobra aos “imperativos mercantis-intelectuais”, como aponta Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 3).

---

<sup>4</sup> ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas – “o diabo na rua, no meio do redemoinho”. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Acontece que nada é simples, como lembra Virgínia Kastrup (2009) - assim, estuda-se a processualidade, o que efetivamente ocorre. Sinteticamente o que estes pensadores aqui adotados defendem é que se pretende-se fazer uma ciência verdadeiramente rigorosa, deve-se abandonar a falácia da objetividade e da neutralidade e assumir que aquilo que se constrói no campo da pesquisa é atravessado por uma multiplicidade de fatores.

Antes de ter pressa ao fazer uma pesquisa e lançar-se ao desconhecido, e para pôr-se em navegação, é preciso refletir sobre o modo pelo qual a pesquisa será feita. Michel Foucault (1978/2011) uma vez afirmou que seu pensamento se formava lentamente e que as questões, para ele, sempre se colocavam em marcha lenta. É como se as questões fermentassem no pensamento até irromperem da maneira mais adequada. Dessa forma, acompanha Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu texto *O método desviante* - um compilado de recomendações dirigido a professores de filosofia. Adota-se a ideia de que “paciência e lentidão são virtudes do pensar e, igualmente, táticas modestas, mas efetivas de *resistência* à pressa produtivista do sistema capitalista-mercantil-concorrencial” (GAGNEBIN, 2006, p. 1).

É exatamente por isso que, antes de nos debruçarmos sobre este objeto de pesquisa, que é o palhaço e suas relações com a produção de subjetividade, é importante refletir e mapear conjuntamente os instrumentos e estratégias que pretende-se utilizar para empreender esta pesquisa. Isso serve para explicar certas precauções metodológicas que foram tomadas ao longo do percurso dessa pesquisa. Embora o modo e as perspectivas de análise feitas sobre aquilo que encontrou-se na experiência de campo possam, durante o processo, se apresentar de maneira muito clara, nesta ação de pesquisa, considera-se a proposta de Deleuze e Guattari (2012): de sempre se agir com prudência, e por isso este breve respiro, para explicitar as decisões tomadas e seus porquês.

Não somente por isso, mas também porque esse momento é também uma preparação bem longa, que não deve se deixar seduzir por métodos, regras ou receitas (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 16). Segundo o próprio Deleuze (1988), é preciso se preparar enormemente para cinco ou dez minutos de inspiração. Dessa forma, tornar visível esse movimento esclarece, inclusive para o próprio pesquisador, que compomos e criamos em conjunto com aquilo que estudamos. Eis porque é importante explicitar a maneira como foi feita a preparação para tal aventura.

Compreende-se, também, que ao se propor a qualquer tipo de estudo, é preciso constituir um corpo teórico, de estudos, referências e parâmetros; mas também é necessário que esse mesmo corpo possa ser afetado, que possa e deva ser “posto em movimento por outras

entidades, humanas e não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto” (LATOURE, 2008, p. 39). De uma certa maneira, acompanha-se, também, Suely Rolnik (2011), quando ela aponta que ao realizar uma cartografia é preciso estar atento a um corpo vibrátil; e que é preciso encontrar algum fator, próprio, de a(fe)tivação, para que esse corpo possa funcionar e se torne capaz de captar os movimentos que estão em jogo. O processo de avançar do conhecimento é a construção de um pensamento (corpo) em articulação. Todavia, Bruno Latour (2008) nos lembra que articular não é, necessariamente, convergir as coisas em um único feixe, transformar as coisas de determinada maneira de modo que se feche a discussão. Pelo contrário, quanto mais aberta estiver, quanto mais conexões fizer, melhor é a articulação.

Seguindo os túneis cavados e construídos por Latour, entende-se que o único modo de conhecer – fenômeno raro e que acontece apenas de vez em quando (LATOURE, 2008) – é através dessa espécie de *devir-cupim* que nos recorda incessantemente que “não podemos sobreviver um minuto sequer sem construir, à força de saliva e argila, um túnel minúsculo que nos permita rastejar com toda a segurança alguns milímetros mais longe” (LATOURE, 2021, p. 39). De certa forma, é nos arrastando muito lentamente que é possível fazer avançar o pensamento. Estamos, o tempo todo, pulsando *a e pela* pesquisa. Segundo Maria Carolina de Andrade Freitas (2021, p. 47) pulsar é: “articular presença e ausência, aproximação e distância. [...] Pulsar é bifurcar, desviar, embaralhar-se, seguir zigzagueante. Numa zona de improvisação viva e vibrátil, energética e movediça”. É preciso ter consciência da matéria que se constitui enquanto uma ciência, do que ela é composta.

Entender o fazer científico e, no nosso caso, entender o estudo da subjetividade é se aproximar dos fenômenos somente quando é tarde demais. O pesquisador está sempre atrasado, não encontra o começo de nada, só o meio. Meio de processos (PASSOS, KASTRUP, ESCOSSIA, 2009). Então, supor algum tipo de precisão, no sentido de objetividade, do pesquisador parece não condizer com o pensamento necessário de ser aqui desenvolvido. Pelo contrário, entendemos que a precisão de uma pesquisa está articulada com aquilo que chamamos de necessidade. A mesma necessidade que está em jogo no pulo do sapo – como nos lembra Guimarães Rosa (2019) no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que pula, não por boniteza, mas por precisão – é uma necessidade implicada. Ou seja, não é que nesse caso não se tenha uma mira certa para falar de algo, mas sim parte do entendimento que não só existe uma força que propulsiona o desejo do pesquisador, mas também que uma pesquisa não faz afirmações, mas proposições (LATOURE, 2008). Não está se querendo acertar nada, mas propor

tantas coisas quanto for possível. Essa atitude propositiva denota uma obstinação que não supõe uma autoridade e nem deseja afirmar nada, mais propõe do que afirma, de fato. Bem como aceita se modular, voltar atrás, compor com novas descobertas, sem perder a solidez. Uma pesquisa científica deveria ser, idealmente, articulada (LATOUR, 2008).

Latour (2008) nos dá algumas boas definições daquilo que pode ser considerado ciência. Ele também nos lembra que é um árduo trabalho diferenciar boa ciência de má ciência. Existem, todavia, pequenas pistas que se pode seguir para formular alguma hipótese sobre a qualidade da ciência que se produz. Tomar-se-á esses “parâmetros”, para nortear a escritura que se desenvolve nessa pesquisa e por isso a tentativa de ser “científico”, o máximo quanto seja possível. Para utilizar esses parâmetros, também se pautará pela ideia de uma ciência articulada, justamente porque é das várias definições que é possível de se dar para ciência que mais soa interessante.

Entende-se, juntamente com Latour (2008), que a ciência não pode: 1) ser separada da política, de modo a isolá-la em uma pretensa pureza de investigação. O que estará como pano de fundo o tempo todo ao longo do texto; 2) não ser entendida como uma atividade de criação e imaginação – logo, uma prática que é estética – que busca articular as mais diversas proposições para a constituição de um multiverso, menos redundante e mais plural; 3) ser entendida apenas por um viés pretensamente objetivo, ou seja, não articulado. Justamente porque ignorar a subjetividade é também ignorar a possibilidade do reconhecimento de diferenças, que por sua vez, se articularão para compor os fenômenos que me propus a observar. Por isso partimos do princípio de que sempre é preciso pesquisar da maneira mais indisciplinada o possível (LATOUR; WOOLGAR, 1997).

*Científico é um ingrediente raro na ciência.*  
(LATOUR, 2008, p. 48)

Se entendemos um avanço científico enquanto um acontecimento, é possível dizer que se trata de uma articulação muito singular, de algo que se conecta de forma inédita e inaugura algum campo com uma nova informação. Todavia é um erro acreditar que esses descobrimentos se tratam de princípios gerais, que devem ser aplicados a tudo e a todo tipo de pesquisa. Agir dessa forma é desconsiderar vários pontos do pesquisar, desde as peculiaridades do objeto, à singularidade do pesquisador, o tempo histórico e político e etc. Quando passamos das ciências naturais para as ciências humanas e destas também para as artes, Latour (2008) nos lembra que essas metodologias não são transportáveis, mas quando feitas de maneira séria, produzem quase sempre a mesma coisa: ciência. “As diferenças virão depois” (LATOUR,

WOOLGAR, 1997, p. 31). É preciso *cortar por dentro das ciências*, como propõe o autor, não perder o espírito científico, mas é preciso também “aceitar diligências articuladas, interessantes, que os outros cortes teriam simplesmente deixado bastante de *fora* da ciência.” (LATOURE, 2008, p.48). Justamente porque ciência não é apenas fazer um corte, mas anunciá-lo, deixando claro que de fora sempre ficarão outras coisas, que podem inclusive ser vistas de outros modos.

*Científico significa interessante*  
(LATOURE, 2008, p. 48)

Mais do que apenas considerar o objeto como algo interessante, é preciso que o pesquisador esteja interessado, justamente porque objeto e pesquisador compõem parte importante da pesquisa. Dessa forma, o trabalho científico não é apenas um tema interessante, mas também é um tema pessoal. Todo pesquisador é uma pessoa com desejos e vontades e isso não pode ser esquecido. Isso não quer dizer que os desejos e as vontades devam reger a pesquisa de uma maneira equivocada e imprudente, mas que as afetações a que está sujeito o pesquisador também devem ser levadas em conta. Para além do sujeito que pesquisa, é preciso ter em mente que uma produção científica interessante é justamente aquela que consegue fazer uma boa articulação, ou seja, que além de possuir originalidade, também demonstra estabelecer diálogos com outros objetos, outros textos e pesquisadores. Deve se buscar uma pesquisa que devore referências e regurgite um outro texto, uma outra ideia, fermentada, misturada. Como escreve Latour (2008, p. 49), que o projeto científico articulado mostre “que A é B, é C, é D, *implicando que uma coisa é no fado ou no destino de muitas outras coisas*”. Em suma, quanto mais mediações, mais proposições e conexões faz uma pesquisa, mais se concatenam controvérsias e dilemas, e, conseqüentemente, mais interessante se torna o processo.

*Científico significa arriscado*  
(LATOURE, 2008, p. 49)

Para ser interessante é preciso se pôr em risco, se colocar na beira, no limite. É estar do lado de dentro, mas quase lá fora. Assim, “o verdadeiro risco é fazer com que as questões que se põem sejam *requalificadas* pelas entidades alvo da experimentação” (LATOURE, 2008, p. 49). É arriscado, não porque põe em xeque as questões referentes à hipótese, mas porque questiona a própria forma como se é feita a pesquisa, coloca-se no limite da técnica, questiona-se a teoria enquanto uma forma prática. Esse ponto é extremamente importante, questionar a técnica. É sempre preciso voltar-se a percepção de disciplinar o olhar (LATOURE, WOOLGAR, 1997), para conseguir observar as intensidades. O método que proponho não se apresenta enquanto uma tarefa que é feita com facilidade, pelo contrário, exige muito mais rigor do que simplesmente seguir uma sequência de instruções que determinam a

validade daquilo. Fazer ciência é como estar, constantemente, inventando a própria dramaturgia, em pleno ato teatral. Se consideramos também que a inventividade é acompanhada das regras (ora para estabelecê-las, ora para quebrá-las), é fundamental que exista rigor. Para a pura criação, um movimento, um devir, é necessário método e isso exige uma atenção e cuidado muito grande, já que segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 11): “os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo”.

## **PESQUISAR COM “P” DE PALHAÇO**

A busca principal dessa pesquisa não tem tanto a ver com um interesse estrito pelos processos de subjetivação, muito menos pela técnica da palhaçaria, mas sim pelos efeitos que se encontram no meio dessas duas coisas. Quais são as ressonâncias que eles podem provocar nos modos de vida dos diversos corpos que existem, se produzem e são produzidos? Assim, considerar-se-á que os desvios e a errância serão, não traços a serem evitados, mas bons companheiros de jornada. Trabalhar em pesquisa é se estabelecer dentro de uma lógica cronológica, como lembra Gagnebin (2006), porque existem instituições, que possuem cronogramas, prazos, créditos e forças, que delimitam um prazo para que a aventura tenha seu fim. Mas o ponto mais importante é, de certo modo, aquilo que é possível produzir dentro desse espaço de tempo. Todavia, para além disso, é importante que o pesquisar também pode ser entendido como um agente que precisa se entender com o *kairós* no processo, o tempo oportuno do objeto e do pesquisador (GAGNEBIN, 2006). Uma pesquisa não começa oficialmente em um calendário e tão pouco termina com o fim da escrita, mas continua ressoando por quanto tempo for necessário.

Justamente por isso que, aqui, a busca não se limita a uma resposta, muito menos por qualquer tipo de conclusão definitiva. Ao contrário, deseja-se sair delas (DELEUZE; PARNET, 1998): ampliar os diálogos, constituir articulações, como bem explicitou Latour (2008), cavar buracos e talvez andar poucos centímetros (LATOURE, 2021). Por isso tentar-se-á ao máximo “resistir [...] à tentação [...] de ter de encontrar uma saída, uma solução” (GAGNEBIN, 2006, p. 2). Anseia-se por uma entrada, por um dilema, algo que possa gerar provocações, aflições, choro, ranger de dentes, alegrias e descobertas, justamente porque “pensar é, antes de mais nada, duvidar, criar caminhos, perder-se na floresta e procurar por outro caminho, talvez inventar um atalho” (GAGNEBIN, 2006, p. 2).

Sendo, nesta pesquisa, a palhaçaria e suas questões técnicas um dos temas centrais, é condizente que se siga a ideia de não se levar a sério demais (GAGNEBIN, 2006). Não seria possível ser palhaço, ou falar de palhaçaria, se as coisas, aqui, não fossem levadas em um certo

tom de brincadeira – o que não quer dizer que as questões não sejam tratadas com rigor; afinal, brincar é uma coisa muito séria. Se algo é aprendido com a palhaçaria, é que o equívoco é uma das bases do riso e, conseqüentemente, um dos maiores companheiros de criação. É através dos erros que acontecem as coisas; é pela via do equívoco que é possível criar. É preciso considerar, então, o risco de que os equívocos neste texto sejam frequentes. Mas serão também, sempre que possível, utilizados como pontos de entrada para desenvolver e constituir o pensamento principal aqui em desenvolvimento, que tentará fugir dos modos constituídos e talvez hegemônicos de pensar.

O palhaço sempre transita por uma certa noção de desencaixe, de alheamento, de estar fora do lugar. É como se seguisse aquilo que Deleuze e Parnet (1998, p. 13) escrevem, de que “há na vida uma espécie de falta de jeito”, mas que nem por isso ela seja menos potente, muito pelo contrário, é exatamente aí que está a sua força. É através dos equívocos e tropeços que podemos encontrar potência para avançar.

O sujeito só existe em relação, nos lembra Michel Foucault (1995), assim como o palhaço, que só existe se há público com quem se relacionar. Dessa maneira, ao produzir um texto como esse, é preciso que ele se concatene em uma bricolagem ousada. Só faz isso porque viaja e produz travessia. É importante produzir um pensamento itinerante, como os vários circos que atravessam e viajam pessoas e países. Embora não tratemos daqui sobre os efeitos da realidade circense no fazer do palhaço, é preciso entender que falar de palhaço e não pensar no circo é uma impossibilidade. Mas não é do circo concreto que falamos aqui, mas sim de um *locus* filosófico que lhe sirva de abrigo. Capturamos do circo aquilo que consideramos a força motriz que ele é capaz de dar para esse texto: a itinerância.

O palhaço também é assim, principalmente o palhaço de rua, visto que ele também tem uma origem nas figuras estradeiras, nos artistas livres de feiras, nos saltimbancos, que rodavam de cidade em cidade (CASTRO, 2005). O pensar desta dissertação tenta se dar, assim, em pleno trânsito. Porque propõe um pensar que se estabelece também entre as estradas que ligam pensamentos, conceitos e ideias. Assim, nasce uma ideia de palhaço, de artista, e de pesquisador, *mambembe, cigano debaixo da ponte cantando*<sup>5</sup>, que se apresenta em movimento, que faz da estrada uma rota possível para exercer os seus fazeres em cena. E transforma – talvez aí a sua maior potência – qualquer canto em cena, palco para suas ilusões, apresentações e

---

<sup>5</sup> BUARQUE, Chico. **Tantas Palavras**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

falcatruas. O palhaço é também um enganador. Faz do cotidiano, teatro. Do mais comum, a rua, em palco.

É evidente que parto, também, de uma visão subjetiva a respeito do palhaço, que antes de ser fundamentada, é impressionada. Impressionada pelas visões e lembranças da infância, que me propiciaram o encantamento necessário tanto para pesquisar, como também para ser palhaço. O artista itinerante é, não apenas, um simples lugar-comum, mas também uma espécie de realidade e um modo de viver; e, fundamentalmente, um modo de pensar. Como recorda Latour (2008, p. 51): “O caminho para a ciência implica [...] um ou uma cientista apaixonadamente interessado/a, que proporciona ao seu objeto de estudo as ocasiões necessárias para mostrar interesse, e para responder às questões que ele coloca recorrendo às suas próprias categorias”. Isto é, ter relações de igual para igual com aquilo que se pretende estudar (LATOUR, WOOLGAR, 1997). Assim, é preciso ser, de algum modo, um pesquisador itinerante, que não apenas viaja, mas deriva, vagueia por onde passa e inevitavelmente produz ligações não tão óbvias, mas que compõem avanços interessantes e bonitos.

Faz-se, dessa admiração, essa vista de horizonte do artista itinerante uma espécie de modelo do pensamento, que se transforma e existe enquanto nômade, em jornadas, por si próprio e pelos diversos desertos. Desertos sertões. Um artista itinerante que atravessa as dunas. A aridez do pensamento é, paradoxalmente, a maior possibilidade de aplacar a sede do saber. Um deserto movediço entrecortado por um rio corrente que insiste em travessia. É possível dizer que: “penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo”, (ROSA, 2019, p. 248). Uma figura errante, em seus múltiplos sentidos, porque comete erros, equívocos, mas porque anda sempre à deriva, como uma medusa flutuando no espaço (OIDA, 1999). Levado pelo vento como uma bandeira para anunciar que *chegou no vento a voz do cantador*<sup>6</sup>, uma voz nômade, que atravessa o deserto-sertão metodológico que está em movimento e que nos obriga a estar, também, em movimento.

Para além dessas questões, se apresentam dois pontos, como uma dupla de palhaços, que são tanto instrumentos como estratégias de preparação que serão utilizadas durante os desafios que se impõem durante a pesquisa e que demandam reflexões sobre a metodologia adotada: os instrumentos “escrever” e “navegar”. Assim como o Branco e o Augusto<sup>7</sup>, que ora se mesclam, ora se apresentam de maneiras diferentes, cada um com sua singularidade, esses

---

<sup>6</sup> CANTUÁRIA, Vinícius. *Chegou no vento*. Nova Iorque: RCA Records, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/11335tduDI7aRQR11v2K4O>

<sup>7</sup> Dois tipos complementares de palhaços, que trabalham em tandem.



instrumentos são aspectos importantes da preparação dessa aventura-pesquisa. Dito de outro modo, a escrita de uma pesquisa que vasculha fundamentalmente processos (os de subjetivação e os de palhaçaria) não poderia ser realizada se não fosse feita em conjunto com o processo cartográfico que aqui nomeia-se “navegação”.

Dois instrumentos resumidos em um terceiro: pesquisar. Em princípio, escrever e navegar nada parecem ter em comum. Assume-se, então, uma aproximação, supondo que escrever é estabelecer-se também em viagem, assim como pesquisar também o é. Entende-se a problemática da escolha do verbo *viajar*, visto que, quando escrevemos, traçamos linhas de fuga (DELEUZE; PARNET, 2004); e que fugir não é, necessariamente, viajar. Sabe-se, também, que é possível pôr-se em movimento – fugir, mesmo sem sair do lugar (DELEUZE; PARNET, 2004). Todavia, é importante apostar na viagem, por mais que sua ideia nos leve para outras noções, e nos deixe perto dos lados do ócio, do lazer. Porém, não é daí que se resgata essa referência. Pelo contrário, a viagem resgatada é uma viagem que demanda implicação, tanta que é quase uma fuga. É fazer a viagem com peito aberto, preparando-se para encontrar qualquer coisa, mesmo que nada, como diz Rolnik (2011); é perceber a importância de se deixar roçar pelo mundo, se abrir para encontros, afetar e ser afetado. É buscar “precisamente isso que só pode ser aprendido na linha, ao mesmo tempo que ela é traçada: [...] é impossível prever” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 54). Já que “sem túnel, não há movimento” (LATOURE, 2021, p. 39), é preciso “fazer fugir um sistema como se cava um túnel” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 51).

Aventurar-se em um empreendimento como o da pesquisa é pôr-se em navegação. Lançar-se ao desconhecido do mapa, àquela exata parte que os velhos cartógrafos preenchiam com desenhos, marcadores. Partimos de vários pontos e chegamos em vários outros. Para navegar é preciso utilizar-se de parâmetros, em sua maioria, rigorosos. Para viajar é preciso saber se localizar, mesmo que não se saiba totalmente o caminho que se percorre. Para acompanhar e atravessar desertos, horizontes – em suma, paisagens – movimentos e subjetividades, para traçar a rota feita pelos viajantes, por nômades na aridez, por jagunços no sertão, por circenses itinerantes, é preciso algum tipo de instrumento que substitua o mapa naquilo que ele é imprescindível. É preciso compor um outro mapa, o mesmo tipo de mapa de que falam Deleuze e Guattari no primeiro volume dos *Mil platôs*, um instrumento que: “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21), um mapa que trata de um plano de consistência, dos afetos dos corpos, da composição de um território, uma paisagem

de intensidades (ROLNIK, 2011). O traçado aqui mencionado é aquilo que Virginia Kastrup e Suely Rolnik chamam de cartografia, aquilo que “acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos do desejo – que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente” (ROLNIK, 2011, p. 62). Navegar só surge aqui como verbo-provocador porque surge uma brecha possível de estabelecimento de metodologia: a cartografia.

## UM BREVE MOVIMENTO SOBRE O SERTÃO METODOLÓGICO

*Grandes são os desertos, e tudo é deserto  
Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto  
Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.  
Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes –  
Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,  
Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.*

Fernando Pessoa<sup>8</sup>

Ao longo de um processo de pesquisa, há sempre um grande momento de preparação, que, se bem-feito, poderá culminar em um lampejo de inspiração. Ou melhor, é possível dizer que existem diversos momentos de preparação e que eles nem sempre antecedem totalmente a pesquisa, mas que acontecem e se moldam à medida em que as coisas acontecem. Dito isso, consideramos a preparação – que também pode ser entendida como parte da metodologia – não como o estabelecimento de passos, mas sim com a construção de diretivas para imprevisibilidades. Como no teatro, por trás de um espetáculo de cinquenta ou sessenta minutos, existem múltiplas horas de ensaio, meses de estudos e anos de amadurecimento. Embora possa parecer um tangenciamento dos pontos principais do trabalho, entendemos que esse breve movimento simulado cumpre uma função situante e preparatória para todo o processo. Por esse motivo, consideramos que é preciso fazer um breve desvio para as reflexões sobre essa instância que chamamos de sertão metodológico.

A escolha pelo sertão é tomada não apenas por afinidade metafórica e metafísica, desta pesquisa com o texto de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*, mas também por se relacionar diretamente com as questões propostas por outros autores, como Deleuze e Parnet (1998, p. 19), que apontam que: “Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e flores. [...] O deserto, a experimentação sobre si mesmo, é a nossa única identidade, nossa única

---

<sup>8</sup> PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 294

chance para todas as combinações que nos habitam”. Não é por acaso que existe, também, uma ligação entre as figuras dos nômades e o deserto; bem como a conexão estabelecida entre o cuidado de si dos anacoretas e místicos religiosos que desenvolvem suas práticas em relação com o deserto, como aponta Michel Foucault (2010) em seu curso *A hermenêutica do sujeito*. As metáforas do deserto e do sertão aqui assumidas, não exatamente como a mesma coisa, partem de uma tentativa de ampliar e explicar as relações concatenadas nessa pesquisa, mas fundamentalmente relacionando a cartografia, o método aqui adotado, com as atitudes e escritos decididos e percorridos. O sertão-deserto é, então, aqui, um intercessor.

Como aponta Gabriel Garcia (2014), o deserto é um objeto de fascínio que serviu de inspiração e paisagem para diversos pensamentos e trabalhos artísticos. Justamente porque enquanto metáfora para o vazio, o abandono, a ruína, ele proporciona também – ao implicar seu vazio exterior – fazer voltar o pensamento para uma introspeção, proporcionando uma reflexão sobre a experiência humana. O deserto é, ao mesmo tempo, passado e futuro. Passado porque é associado diretamente à representação do vácuo histórico que existia antes da sociedade humana, e futuro porque a própria sociedade humana, com seus resíduos e processos de consumo do planeta está caminhando para diversos tipos de desertificação, a ambiental sendo apenas uma, mesmo que a mais proeminente e preocupante, delas (GARCIA, 2014).

A aridez do pensamento se mostra, a partir dessas reflexões, não enquanto uma escassez, mas enquanto um motor. A proposta da mudança da vista do sertão-deserto metodológico da pesquisa é de que é preciso: “apreender o deserto como lugar que não se opõe à vida e ao pensamento, mas que se oferece como potência para a criação de relações, habitações, modos de vida futuros” (GARCIA, 2014, n.p.). É preciso, então, enxergar esse devir-deserto, enquanto um movimento e uma condição para o pensamento, que só se exerce quando é impelido, quando é forçado, por alguma coisa, a se movimentar (GARCIA, 2014).

Assim, o que chamamos de deserto pode ser também entendido como um limite, uma experiência limítrofe que impõe, talvez, não o fim de uma jornada, mas uma pausa para preparação. Assim como não foi possível para Medeiro Vaz e seus jagunços atravessar o Liso do Sussuarão na primeira vez que tentaram, só foi possível para Riobaldo, o Urutu-Branco, atravessá-lo tempos depois porque houve para ele uma preparação (ROSA, 2019). O que mudou de fato? De maneira superficial, nada. Mas o Liso já não era mais o mesmo, mudado pelos ventos e movimentos do clima. Nem Riobaldo, mudado pelos movimentos e ventos de sua travessia. Há, em toda a narrativa de Rosa, uma preparação, um processo de construção e preparação de si para atravessar o sertão. Travessia essa que não finda, nem nunca findará.

Entender o deserto enquanto limite do pensamento é entender que fazer ciência, como já abordado antes, é estar muito mais próximo do que não se sabe do que estar próximo daquilo que se sabe - o que exige muito mais preparação para atravessá-lo. Para lidar com as forças que moldam as formas da pesquisa e do deserto é preciso estar, minimamente, atento. Como apontam Deleuze e Guatarri (1997, p. 53-54): “O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos.”

Seguindo com Garcia (2014) e com Rosa (2019) é possível pensar na relação dos nômades, sua atenção e seu modo de deslocamento pelo deserto e sertão como uma atitude. Não seriam os jagunços de Joca Ramiro uma espécie de nômades? Estão eles todos atentos a “estas linhas de variação do ambiente, às mudanças e aos deslocamentos impostos pelo deserto” (Garcia, 2014, n.p.) como bem descreve Riobaldo ao dizer várias vezes: “o sertão está movimentante todo-tempo” (ROSA, 2019, p. 371), mostrando não apenas a constância de seu pensamento, sempre às voltas com o ambiente, como também uma danada atenção ao próprio entorno, capaz de captar, como os nômades, a desterritorialização do local que habita. Promovendo, logo em sequência, a composição de um novo território, a partir das captações de movimento.

Entender que tudo se move é, também, estabelecer um ponto fixo de onde é possível sustentar todo um outro território. Buscando, como os nômades, uma “perseguição da linha que acompanha as forças, em detrimento das formas, sempre secundárias, instáveis.” (GARCIA, 2014, n.p.). Entendemos que na pesquisa é preciso estar atento ao movimento, ao vento, à chuva, ao movimento das areias e da terra, ao invés de se localizar pela noção de um terreno fixo.

Buscar a linha de força e não a forma, das *coisas que o sertanejo sabe*<sup>9</sup>, e que nos ensina, na presente pesquisa: buscar não a forma do palhaço, mas a sua linha de força. Como lembra Castro (2019) o palhaço é híbrido, rizomático e diverso. Entender que é preciso estar atento aos movimentos da subjetividade, à paisagem que se forma no campo, na feitoria de uma cena e de uma subjetividade ali mascarada com a menor máscara do mundo, que menos esconde e mais revela, mas que ainda assim, continua sendo uma máscara. É preciso tentar captar os movimentos das forças nas falas e gestos na ação.

---

<sup>9</sup> DO VALE, João. **Ouricuri** (Segredo do Sertanejo). Nova Iorque: CBS Records, 1985. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0WXKHKnnpRw8iDro8XG6PG?si=20605dacd0ad4bb3>

A máscara do palhaço é um território possível. Em seu livro *Cartografia Sentimental* Suely Rolnik (2011) utiliza-se das máscaras e do que chama de movimentos de simulação. Na explicação da autora, as pessoas – no livro usa-se o termo *noivinha* – ao se depararem com determinada situação, simulam possíveis respostas, cenas que melhor encaixam com a subjetividade construída até ali. Quando há um desencaixe, seja por mudanças sociais ou qualquer outro motivo, há uma certa crise de subjetividade naquela pessoa.

De acordo com diversas definições, o palhaço é uma criatura em movimento (KOUDELA; JÚNIOR, 2015) (CASTRO, 2019) (CASTRO, 2015) e que está em um certo não-lugar. A associação da máscara utilizada por Rolnik em paralelo com a máscara utilizada pelo palhaço não é apenas metafórica, mas sim a materialização da noção de máscara enquanto uma construção feita no processo de subjetivação.

É possível dizer que a máscara do palhaço propõe uma inversão no movimento de simulação captado por Rolnik (2011). Ao invés de simular respostas que se encaixam com as noções hegemônicas que dominam a subjetividade, ela produz o seu exato oposto, e justamente por isso, abre uma brecha para um campo inventivo no sujeito.

Assim como a ação teatral, um ato no presente, a utilização do deserto e do sertão se coaduna com essa vivência onde o “presente é a experiência de um tempo como simples travessia” (JARDIM, p. 2, 2008). Partimos com as contribuições de Alex Fabiano Jardim na discussão sobre o deserto e o sertão e nos questionamos: por que, afinal, é preciso resgatar a experiência estética proposta por Guimarães Rosa sobre o sertão para falar da pesquisa sobre o palhaço?

Primeiro porque o sertão é também, paradoxalmente, o campo de pesquisa. “Em lugar de profundidade, ele fala de superfície. De plano e de geografia, O sertão para nós é esse plano e superfície. O afeto é a força que une e compõem [*sic*] os elementos desse plano” (JARDIM, 2008, p.5). Não porque a própria sequência de acontecimentos é o desenho de um mapa, como aponta Arthur Cruz (2019), como também é a construção de um processo de subjetivação que se dá em pleno deserto.

O texto de Rosa aponta que a vida é composta pela tessitura de encontros, desencontros e reencontros. Ele indica que a vida é regida por uma série de práticas e relações (JARDIM, 2008). Concordamos com Giovana Scarelli (2020, p. 397) quando ela diz: “Tomar distância para fazer uma análise é um modo artificial de existir durante a pesquisa”. De certa forma, seguindo os apontamentos de Latour (2008) quando se trata de ciência, não devemos entender a distância como o distanciamento tomado pelo pesquisador em relação ao objeto, mas

sim qual a distância que se percorreu do início da pesquisa até o seu final. Em suma, é avaliar quais foram as mudanças proporcionadas ao atravessar o sertão.

Em segundo lugar, porque o palhaço atravessa o seu próprio sertão, seu deserto, a aridez da sua pedagogia para ser construído. Não se trata de tornar a pedagogia do palhaço em qualquer espécie de martírio, mas sim entender que, por mais divertidas que as coisas sejam, elas continuam extremamente difíceis. *Mire e veja*, como diz Riobaldo, o riso não tira, necessariamente, a gravidade das coisas, apenas as torna suportáveis<sup>10</sup>.

Quando Deleuze e Parnet (1998) resgatam as imagens do traidor e do intrujão, diferenciando-os, eles apontam exatamente que é preciso estabelecer outra relação com aquilo que é imposto. Segundo eles, o traidor é personagem essencial do romance, é aquele que experimenta, no sentido daquele que produz uma experimentação, que arrisca, rompe com as regras, não segue as ordens quando lhe é preciso. De uma certa forma, o traidor é aquele que consegue brincar com as significações hegemônicas e com a ordem estabelecida. O palhaço é também um traidor. Ao contrário do intrujão que “tem muito futuro, mas nenhum dever” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57), enquanto o traidor possui em seu roubo um processo de criação, o intrujão é um plagiador, é uma figura que almeja apenas alguma espécie de ascensão, sem tirar dali qualquer movimento de criação.

A definição de anômalo também pode ajudar nas construções que temos feito até agora, conectando tanto o palhaço quanto o deserto. Segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 58), o anômalo é uma figura que: “está sempre na fronteira, na margem de uma banda ou de uma multiplicidade; faz parte dela, mas fá-la já passar para outra multiplicidade, fá-la dever, traça uma linha-entre”. O palhaço é também um anômalo.

Walter Benjamin (1989) resgata do poema “o vinho dos trapeiros”, de Baudelaire, a imagem daquele que recolhe os restos da capital, como os poetas, que, solitários, ligam-se com os dejetos e restos. São criaturas que trabalham durante as horas em que os burgueses se entregam a sua pestilenta hora de dormir (BENJAMIN, 1989). É a criatura que *erra pela cidade*, de certa maneira, o passo do palhaço deve ser também o mesmo que o do poeta e do trapeiro: “que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo que tropeça” (BENJAMIN, 1989, p. 78-79).

---

<sup>10</sup> Ainda sobre a pedagogia, vale a pena ressaltar que não pretendemos nos aprofundar tão detidamente nas questões pedagógicas que envolvem o processo de palhaçaria. Passaremos por algumas noções, exercícios e problematizações, mas não nos deteremos nessa discussão. Aqui, nos interessam mais os aspectos do processo que envolvem as questões da subjetivação e da ética.

Como o traidor de Deleuze e Parnet, ou como o trapeiro benjaminiano e baudelairiano, o palhaço é um pária, uma espécie de jagunço, meio ao avesso, que se encontra exatamente naquilo que nos propomos a estudar: estar em processo. Produzir, então, uma pesquisa que trata da palhaçaria implica em entender o elemento limítrofe, quase periférico, a que nos propõe o palhaço. É entender o caráter de horizonte árido que se apresenta, e que insiste em convocar uma travessia, porque convoca uma outra forma de vida: “Atravessar o horizonte, penetrar numa outra vida...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 51).

Por que, afinal, o sertão? Porque ele “é dentro da gente” (ROSA, 2019, p. 224) sendo também parte indissociável do nosso fazer. Não só isso, mas também não é apenas possível habitá-lo, como também é possível, e necessário, construí-lo. De certa forma, a subjetividade é esse movimento, essa passagem que é possível habitar, como os nômades fazem com o deserto.

Existir em pesquisa é existir em um não-lugar, como “o sertão é sem lugar” (ROSA, 2019, p. 255), como também é a lida do palhaço, segundo Tiago Porteiro (In: Koudela e Júnior, 2015), mas mais do que ser sem lugar, é também uma atitude de jogo com essa realidade pré-determinada. “O sertão é quando menos se espera;” (ROSA, 2019, p. 208), justamente por isso ele demanda uma preparação. Como escreveu Foucault (2010) que o que estava em jogo era a criação de diretrizes, modos de fazer com o imprevisto. A pesquisa propõe atravessar um vazio, a entender que “viver dentro do Sertão, é aceitar a ideia de que nada existe fora e nem acima dele” (JARDIM, 2008, p. 1). Tendo isso como premissa, resta-nos atravessar.

### ***IMÓVEL, MAS NÃO INERTE*<sup>11</sup> : CARTOGRAFIAS**

*Desvios e bifurcações  
da proa dessa embarcação  
consigo interpretar, enfim  
a carta de navegação  
que o mar traçou dentro de mim*

Moacir Santos, Coisa nº 8 – Navegação

Como então, navegar em pleno deserto? Que tipo de navegação é essa que foge até mesmo dos seus locais habituais, como os rios e mares, e se transpõe para outros planos, como os afetos, os fluxos e as forças. Uma navegação que é rizoma, sem hierarquia, sem começo e sem fim. Que emerge como uma nova modalidade para produzir conhecimento

---

<sup>11</sup> Frase gravada em latim na entrada da oficina de Francisco Brennand, em Recife.

(ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011). É preciso estar ali, criando alguma coisa que não se sabe muito bem o que é, um mapa meio estranho que não tem ponto de chegada, apenas travessias. “Será que eles não sabiam que eu não sabia aonde ia? Isto é – digo – isto é. Não soubessem os começos e os finais. Dalgum modo, eu estava indo e sabendo. Sobre como é que a coruja conseguiu modo de poder voar sem se escutar o rumor do voo?” (ROSA, 2019, p 348). É um salto no escuro que não carece de saber se há mesmo começo ou fim, pois eles não importam.

Não importa se o que há do outro lado um abismo escuro ou um jardim prateado, o mais importante é o salto, é ele que conduz o navegante, é a mudança intensa dos fluxos. “Não é nunca o princípio ou o fim que são interessantes, o princípio e o fim são pontos. O interessante é o meio” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 54). O que está em jogo é um plano de experimentação, colocado em cena pela lógica de um salto, que é atravessado pelo regime da sensibilidade (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011), aquilo que passa, em fluxos diversos, por aquele que se dispõe a saltar. É capturar o momento exato em que se está em pleno voo.

Cartografar é acompanhar processos (BARROS; KASTRUP, 2009) - **processo no sentido de processualidade, e não de processamento**. Ainda segundo as autoras, “Quando tem início uma pesquisa cujo objetivo é a investigação de processos de produção de subjetividade, já há, na maioria das vezes, um processo em curso” (BARROS, KASTRUP, 2009, p. 58).

Quando chegamos naquilo que queremos estudar, a coisa já está em curso, já aconteceu e está acontecendo. O mar e o deserto, sempre em movimento. “A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanche de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Cartografar é um exercício do presente. “Não é um instrumento de reflexão apenas, mas de mobilização” (FALABELLA; THÜRLER, 2021, p. 317), é um operador de exploração que proporciona a descoberta criativa de novas realidades (FALABELLA; THÜRLER, 2021), justamente porque trata de estudar processos de produção de subjetividade.

A cartografia demanda um pensamento diverso ao convencional, que entenda que os processos em curso, a própria pesquisa, compõem uma atividade estética. Se “cartografar é interferir em um mundo que está em construção” (FALABELLA; THÜRLER, 2021, p. 318), isso quer dizer que é, também, um processo de criação. É um movimento antropófago (ROLNIK, 2011).

Dar língua aos afetos, mergulhar nas intensidades e retirar dali alguma coisa que se converge em uma pesquisa é antes de tudo um trabalho estético, preocupado com a forma e



com o conteúdo. Se ela é uma ferramenta a ser utilizada para abrir e criar novas potencialidades de mundo (FALABELLA; THÜRLER, 2021), é através disso que se deve chegar em um ponto estético de pesquisa, de algo que cria o novo, irrompe com uma nova possibilidade, com um possível outro mundo. A questão é, de certa forma, sempre estética.

Apesar de terem diversos pontos de entrada e saída, mapas precisam ser entendíveis. É preciso também que haja um certo esmero na tecelagem de um mapa para que as outras pessoas possam entender o território que se percorreu, ou habitou, bem como entender as rotas que foram traçadas a partir dos espaços vazios para navegar. Um mapa que articula bem as rotas e os vazios é um bom mapa. Essa noção se dá justamente porque navegar não é apenas utilizar-se do desenho de maneira mimética ou representacional, mas sim inventar formas de brincar pelo espaço que não foi utilizado nas outras rotas.

Os mapas são feitos com rigorosa minuciosidade. No caso da cartografia, o que garante o seu rigor metodológico é justamente a análise da implicação com que o cartógrafo se envolve (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009). Como e quão mobilizado está o pesquisador? É por isso que é importante levar em conta que o método cartográfico propõe que “se trata de transformar para conhecer e não de conhecer para transformar a realidade” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 20), ou seja: não é possível considerar que o trabalho do cartógrafo não afete o plano em que ele se embrenha nem que o plano não transforme o pesquisador.

De certa forma, o que se coloca como uma produção é essa elaboração estética daquilo que foi experimentado (e experienciado) no território que buscou-se habitar durante a pesquisa (FALABELLA; THÜRLER, 2021). Essa produção é feita a partir daquilo que irrompe do plano; não existe uma receita. Trata-se mais de um manual inacabado. Um “manual de navegação, com alguns princípios, menos, propriamente, um retrato fixado das realidades e processos experienciados nos lugares narrados” (FALABELLA; THÜRLER, 2021, p. 323). Se trata de um método para ser experimentado, não para ser aplicado (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009), justamente porque não se propõe a elaborar uma formulação, criar regras ou protocolos (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009, p. 8).

Navegar a partir da cartografia é construir o próprio mapa em plena rota. Cartografia é, antes de tudo, uma atitude, é encarar de frente que *um rio passou dentro de mim que eu não tive jeito de atravessar/ preciso um navio pra me levar*<sup>12</sup>. Não conseguindo atravessar, é preciso

---

<sup>12</sup> NASCIMENTO, Milton. Mistérios. In: **Clube da Esquina 1 e 2**. Londres: EMI Records 1978.

inventar algum artifício, alguma estratégia para conseguir alguma outra coisa. É aí que entra a composição de mundos. Em se perguntando sempre “O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente?” (ROSA, 2019, p. 256), os fluxos e as intensidades que se compõem se movem muito além daquele que os cartografa. O ato de cartografar também promove mudanças no plano, mas não é seu ponto central, é apenas mais um dos tantos pontos e enodamentos que compõem o plano. É possível dizer que é um trabalho duplo, de acompanhar e de criar. E se propor ao “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10).

A cartografia, se constituindo enquanto uma atitude, um *ethos*, não transpõem em sua prática garantia nenhuma (BARROS; KASTRUP, 2009). Enquanto essa espécie diferente de método, ela não oferece passo algum, nenhuma garantia, nenhuma regra do tipo “após colocar o sujeito da pesquisa em uma sala isolada, repita as instruções como foram escritas”. O que é possível fazer é conectar certas pistas para ter certas balizas do que fazer. É um caminho diferente daquele proposto pela Ciência convencional, mas que, como já argumentado, se sustenta fortemente em diversos pensadores. Trata-se de algo diverso à tendência de se achar, que na peleja, é possível ter um plano:

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo, ou deixar de fazer, fica sendo falso e é o errado. (ROSA, 2019, p. 347-348)

A isso nos leva Riobaldo: só existe uma ação possível: a ação feita. Não saberemos o que deve ser feito até a hora em que deve ser feito, “a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transforma e produzem mundos” (BARROS, KASTRUP, 2009, p. 73). Não é que se deva planejar, que não se deva preparar-se. Pelo contrário, é preciso muita preparação e muito rigor.

Quando falamos da pesquisa em cartografia enquanto um processo, que ela se dá enquanto as coisas acontecem, pode-se pensar que tudo é deixado à revelia. Mas não é assim; pelo contrário, o que é preciso é “se deixar levar por esse campo coletivo de forças. Não se trata de mera falta de controle de variáveis. A ausência do controle purificador da ciência experimental não significa uma atitude de relaxamento, de ‘deixar rolar’” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57).

Cartografar implica, necessariamente, em estabelecer-se em movimento, um deslocamento necessário para produzir cartografia. Se entendemos que a cartografia é um método que acontece durante e no meio do caminho, que é preciso “constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 31), então é possível dizer que só é algo que acontece em deslocamento, já que *caminho se conhece andando*<sup>13</sup>. Não é um deslocamento totalmente literal, como dizem Deleuze e Parnet (2004) é possível fazer uma viagem se mantendo imóvel. O cartógrafo é alguém que admite saber muito pouco e por isso caminha, para conhecer e para fugir daquilo que se instaura como dado, como hegemônico. Como escreveu Guimarães Rosa (2019, p. 262): “eu daquilo sabia só a ignorância”. O cartógrafo é um fugitivo precavido, mas que insiste em não saber o que vai encontrar, porque sabe que “só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 51).

Cartografar é vivenciar estranhamentos, ser estrangeiro, mesmo que em um local já frequentado. Para se cartografar devidamente é preciso ir com outros olhos e com o peito aberto, justamente porque nos aproximamos de um lugar que queremos habitar, mesmo que passageiramente. “Como cartógrafos, nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território que não habitamos” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 61).

A cartografia é um processo de jornada, é sair de um lugar para chegar e outro, passando infinitamente por tantos possíveis outros que estão no meio do caminho. O meio é o caminho e o processo. Não existe fuga sem movimento e não existe fuga sem imprevistos: “o que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam ‘grandes linhas da pesquisa’” (BENJAMIN, 2009, p. 498).

Propõe-se pensar a cartografia como oferecem Gustavo Falabella e Djama Thürler (2021), como uma prática de *pés no chão* que tenta trabalhar através dos *caminhos desviantes*, de *rotas alternativas*. É por um trabalho que permite pensar em “movimentos e formas não planejadas” (FALABELLA; THÜRLER, 2021, p. 324). O fato “de se navegar sertão num rumo sem termo” (ROSA, 2019, p. 228) implica em estar com o corpo atento e mobilizado para criar problemas, uma atenção corporificada (KASTRUP, 2019).

Não podemos cartografar já com mapas extremamente compostos. Temos que ter mapas vagos, que nos permitam caminhar através das brechas, justamente porque também

---

<sup>13</sup> CÉSAR, Chico. Deus me proteja. In: **francisco, forró y frevo**. Rio de Janeiro: EMI Records, 2008.

estamos confeccionando aquilo que nos guia. É preciso constituir mapas durante a viagem em um sentido inverso. Não cartografamos para percorrer rotas, mas para fazê-las. A questão não é a de seguir um plano, um mapa, para se chegar em um ponto já escolhido como final, mas de experimentar o processo (KASTRUP, 2019). Desenhamos mapas a partir do presente, capturando, naqueles instantes, não o que não foi viajado, mas o que está sendo - “A caminhada é assim, é ser: despesa grossa, o abalo” (ROSA, 2019, p. 268).

A processualidade da cartografia impõe isto: traçar rotas que não precisam ser seguidas, mas que certamente foram percorridas. Percorridas enquanto resultado do processo estabelecido pela viagem; navega-se sem saber onde se chega, mas certamente, sabendo-se porque se navega. “A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra.” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 73). Estamos o tempo todo, durante o ato cartográfico, em fuga. Navegando por litorais em pleno sertão.

**CAPÍTULO 1**  
**RODA CONCEITUAL**

É preciso retomar alguns conceitos do arcabouço foucaultiano e do arcabouço deleuziano para explicitar da melhor maneira possível o ponto de onde partimos e para onde miramos entrar em contato. Mesmo tendo a consciência de que o acerto nem sempre se dá como o esperado e que, às vezes, breves desvios produzem voltas enormes, é preciso considerar que desviar-se é parte importante para desenvolver a noção de direção. Se escreve muito, se lê muito, mas no fim, são mínimos os deslocamentos, que por sua vez, produzem por consequência outras concatenações possíveis que, mesmo que lenta e minimamente, se abrem para tantas outras multiplicidades.

Dessa forma, seguimos como os palhaços fazem nas praças: estabelecendo parcerias para abrir a roda do espetáculo. Os conceitos cumprirão a mesma função do público, ajudarão a levar as proposições feitas mais adiante, prolongarão a meia-vida do texto. Eles abrem a possibilidade de continuar com os desenvolvimentos, sustentando junto conosco aquilo que apresentamos como a nossa dramaturgia. Assim, os conceitos aqui são mais do que meros instrumentos, são instrumentos parceiros. Não se trata apenas de um público passivo, que assiste meramente ao que acontece à sua frente. É, pelo contrário, um público ativo, que por meio de sua participação e presença, permite que o espetáculo aconteça. Indo mais afundo na parceria, procuraremos sempre desenvolver o texto aliando questões conceituais com análises imbricadas das práticas de palhaçaria.

## **CORPO SEM ÓRGÃOS**

A qual exercício é que alguém se propõe quando faz uma oficina de palhaçaria? Supomos que se cria um processo que põe em jogo, não somente, questões de técnicas teatrais, mas também um processo de subjetividade. Quando alguém começa a fazer os diversos exercícios cênicos, ora criados especificamente para o palhaço, ora emprestados de outras práticas cênicas, é a vida que entra em cena. Acreditamos que, em toda oficina, há uma jornada a ser percorrida por aqueles que se dispõem a ela: a de desconstruir uma noção de si para a reconstrução de outra noção que convencionamos denominar palhaço. Porém, é preciso fazer algumas ressalvas sobre esse processo. A noção de desconstrução, aqui, se aplica mais para a ideia de recondicionamento proposta por Tiago Fortes (2020). Se o processo do palhaço é entendido como algo que trabalha consigo, para escapar de uma lógica essencialista, apostamos em que trabalhar consigo nada mais é do que trabalhar com aquilo que foi feito de si, por meio

das subjetivações. O sujeito não escapa às tantas subjetivações e sujeições (BUTLER, 2010), mas a ele é possível fazer alguma coisa com isso.

Recondicionar porque estaremos saindo de um modo (de subjetivação) para outro, de um sistema (de teatro) para outro (FORTES, 2020). O processo de recondicionamento se parece muito com um processo de demolição. Demolição porque ficarão ruínas de onde se partirá; afinal, existe algo que sempre resta.

No que tange à prática da palhaçaria, geralmente não se nega aquilo que o sujeito apresenta, mas tenta-se mapear o porquê de apresentar aquilo e por quanto tempo ele sustentará aquela performance. Se ela é pautada em coisas que não tangem tanto ao sujeito, elas desaparecerão: porque deixarão de fazer sentido para a lógica que o palhaço propõe.

Geralmente, aquilo que funciona no palhaço é aquilo que o sujeito tenta esconder, aquilo que não se quer que saibam. O que se esconde é a justa linha de fuga, é a efetiva potência de construir outro modo que não seja o hegemônico. Pois é justamente nesse material que se trabalha. Ampliando, modificando, produzindo a partir dele. Criando uma nova cadeia de afetos e sensibilidades sobre aquilo que está no corpo do sujeito, recondicionando o mesmo material.

A partir daí, dessa nova relação (ou nova subjetivação) com aquilo que foi inscrito e se apresenta, é possível trabalhar o campo da percepção teatral – de modo que o atuante consiga construir novas ferramentas (MAGELA, 2017) para lidar com aquilo que lhe concerne. Uma oficina de palhaçaria deveria se preocupar também em atingir esse resultado: uma mudança significativa na subjetividade. Ou seja, transformar a oficina em um “engajamento num processo radical de reconstrução de si” (QUILICI, 2004, p. 21).

O que se propõe é entender a técnica teatral do palhaço para além desse único prisma, da noção de arte separada do movimento da vida, mas sim entendê-lo como um processo que está para além das horas de exercícios e ensaios, em suma, que está imbricada ao cotidiano. Quando discutimos essa noção de teatro, e de palhaço, entendemos que ele se expande para a vida, já que “não se trata apenas de ‘revolucionar’ o palco, mas de construir uma poética que seja, ao mesmo tempo, uma ‘máquina de guerra’ contra um estado de coisas que é preciso transformar” (QUILICI, 2004, p. 30).

Em seu livro *A arte de ator*, Luís Otávio Burnier (2009) deixa evidente que esse tipo de trabalho atoral vem de uma certa herança que passa desde as figuras da *Commedia dell'arte*, transitando pelos bobos e bufões até chegar nas figuras cômicas ritualísticas de diversas culturas. O ponto mais importante dessa breve digressão é quando ele aponta que: “Os bufões não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam

sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, [...] *fronteira* entre a arte e a vida” (BURNIER, 2009, p. 207).

A partir daquilo que discutimos até aqui – e entendendo que existe uma imbricação entre teatro e vida, propomos pensar uma prática de palhaçaria em dois níveis. O primeiro é o técnico. É aqui que se encontram as regras, costumes e tradições teatrais, as técnicas sobre comicidade, os lugares comuns do humor em que é possível recorrer para gerar risadas no público, além das relações com o corpo, espaço, tempo e público. Daqui vêm as construções desenvolvidas por pensadores do teatro que se preocupam com o fazer teatral estrito, o teatro enquanto forma, enquanto uma produção de obra artística, como trabalho de ator, por exemplo Luís Otávio Burnier, Jacques Lecoq e tantos outros.

Dentro desse primeiro nível, o que está em foco é a produção de um construto artístico, a personalidade do palhaço, seus níveis de energia, uma peça ou cena curta. É desse nível que se tem como resultado um trabalho cênico estrito. É importante ressaltar que não necessariamente os autores que se preocupam majoritariamente com esse nível de ensinamento, não possam, em suas práticas, transpor os ensinamentos para o resto da vida, muito pelo contrário, pelos seus escritos, fica evidente que, de modo inevitável, esse fenômeno acaba acontecendo.

O segundo nível é algo que se situa entre o filosófico, o prático e o psíquico. No sentido de que a prática da palhaçaria pode ser entendida como uma possibilidade de mudança nos modos de vida, um acontecimento. Segundo Judith Revel (2005) o conceito de acontecimento para Michel Foucault representa a irrupção de uma singularidade, uma quebra numa sequência suposta. O que está em jogo no conceito de acontecimento é justamente a ruptura que o segue, mesmo que não seja algo necessariamente evidente. Muitas vezes as mudanças subjetivas são pequenos pontos sutis, vagalumes numa noite escura (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Como aponta Foucault (1984/2000) em seu texto *O que são as Luzes?*, as mudanças que surgem a partir dos acontecimentos não são geradas, necessariamente, a partir de grandes revoluções, de enormes rupturas, mas sim a partir dos efeitos que essas revoluções causaram. Como se fossem pequenas rachaduras em um objeto sólido, que lentamente vai se quebrando e se transformando em outra coisa. O início da prática da palhaçaria é um processo de encontro e irrupção, há ali produção de subjetividade, pois há criação de outras possibilidades de ação e alteração dos modos de vida.



É como se, nesse segundo nível, fosse possível refazer a narrativa de jornada que o palhaço fez ao longo do curso da história ocidental: sair dos usos de máscaras ritualísticas, como aponta Burnier (2009), para chegar ao nariz vermelho que é utilizado comumente hoje em dia nos teatros, ruas e tantos outros espaços. Ao invés de seguir esse caminho, talvez seja interessante trilhá-lo de outro modo – ao avesso.

Se, como nos recorda Lewis Hyde (2017, p. 16): “o *trickster* é um cruzador de fronteiras”, é possível pensar em como percorrer esse caminho em seu avesso. Saindo, não de um ponto específico, mas caminhando com a noção de que a prática de palhaçaria deve, de alguma forma, como propôs Artaud, voltar para a sua função ritual. Cumprindo com o processo de transformar e inventar o sujeito.

Não por acaso, Burnier retorna às máscaras em seu escrito. Nem também é coincidência que, posteriormente ao seu falecimento, o Lume encontrará ressonâncias teóricas extremamente importantes nos trabalhos com os Hotxuás (figuras extremamente importantes dentro das comunidades do povo Krahô, no Brasil) e no trabalho desenvolvido por Richard Pochinko e Sue Morrison, que se popularizou no país por esse contato.

O que Burnier (2009) aponta é que o que ele chama de *iniciação do clown*. Um processo doloroso, mas que imprime no sujeito uma outra perspectiva sobre si mesmo. A própria descrição dada pelo autor aponta para esse elemento que beira o mágico e o sagrado, um retiro de estudos, que condensa em um certo período de tempo uma série de experiências pelas quais o ator passaria ao longo da vida (BURNIER, 2009). Todavia, o processo do palhaço (ou processos pedagógicos teatrais) não deveria ser pautado pela noção de sofrimento, para entender o ensino de teatro ou outras de habilidades. Jesus Jara (2014) dirá que a pedagogia do sofrimento não é apenas nociva para a saúde, mas também para o espírito. Segundo o autor, esse tipo de pedagogia se baseia em estimular o alunado com tons e atitudes exigentes que beiram o autoritarismo e a má educação.

A questão é que o fato de o processo ser doloroso não quer dizer que torná-lo assim compete àquele que pretende transmitir alguma coisa. Se a coisa já é difícil para o atuante, não há necessidade do pedagogo tornar as coisas mais sofridas. Quando fiz minha primeira oficina de palhaçaria, conversando com a condutora, Mariana Arruda, ela falava sobre isso. O palhaço, quando está em seu começo, seu desenvolvimento, pode ser uma coisa muito frágil, pode ser que não seja nada fácil para alguém lidar com aquilo que aparece, ou com aquilo que não aparece, então não deve ser o condutor a ter uma atitude antipedagógica. Justamente porque se entendemos o palhaço em sua processualidade, é bastante ingênuo acreditar que uma oficina de

curta duração será capaz de alcançar os mesmos resultados em pessoas com diferentes processos em curso. A falta de paciência dos pedagogos pode, inclusive, afastar a pessoa do processo de construção do palhaço.

É importante ressaltar que esses dois níveis que propomos não são opostos, muito pelo contrário, são complementares. Por mais que haja, em certa medida, um discurso que priorize determinado nível de feitiço; entende-se que a técnica, o treinamento, são pontos fundamentais para atingir essa segunda camada que chamamos de filosófico e prático.

De certa forma, o que está em jogo nesse segundo nível, como aponta Magela (2019, p. 174) sobre outros tipos de trabalho, é que: “Sua vida é que será o material cênico, mas os temas não serão tão importantes quanto a forma como utilizam o palco: apossando-se do teatro como de sua cidade, de sua vida”. Ou seja, aquilo que Certeau (1998) fala em *A Invenção do Cotidiano*, de que talvez o mais interessante seja perceber quais são as *maneiras de empregar* o que é imposto.

Assim, através de uma prática que amplia a percepção teatral para a vida ordinária, é possível conectar práticas cênicas com práticas de existência (MAGELA, 2019). Justamente porque é nesse momento em que é possível trabalhar a partir das noções de tática de Certeau e de resistência de Foucault. É através da reconstrução de si e da sua resposta ao que irrompe enquanto ordem que é possível pensar o fazer teatral do palhaço.

Para a invenção de um palhaço – que não é um personagem, mas a ampliação e dilatação de determinadas características já existentes em cada unidade biológica (BURNIER, 2009) – é preciso desconstruir um corpo dito “normal” para construir (ou melhor, recondicionar) um outro corpo, que é torto, que não se encaixa e que produz riso. É um corpo não-normativo, um corpo indocilizado. Repensando a frase de Burnier sobre a ampliação e dilatação, é possível pensar no desenvolvimento da habilidade de se aproveitar daquilo que aparece de si, na relação com o mundo e consigo mesmo.

Criar um outro corpo, nesse caso, é promover o recondicionamento necessário para estabelecer uma outra atitude perante a vida. Entendendo que a subjetivação compõe e é composta pelo sujeito, o que o palhaço promove é justamente uma mudança no mesmo, que altera o seu modo de compor com aquilo que lhe aparece, indiferente se aquilo vem de seu exterior ou do interior. Todos os movimentos, percepções e afecções se transformam em uma matéria indistinguível, matéria para composição. Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 12): “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e

acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejanças, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer”.

Nos parece ser uma herança das figuras dos bufões e bobos-da-corte, que geralmente eram excluídos da sociedade por serem pessoas com deficiência, mas tinham a permissão de “integrá-la” a partir dessa posição de figura cômica. É preciso, com o trabalho de palhaçaria, desenvolver um outro corpo, “algo que não quer simplesmente ‘funcionar’, algo improdutivo, algo que quer ‘dançar às avessas’” (QUILICI, 2004, p. 201).

Existem, então, dois pontos principais nessa discussão. 1) O que precisa ser construído/inventado pelo processo de treinamento? Parte-se do pressuposto que a construção do palhaço envolve criar, também, um Corpo sem Órgãos. Isso quer dizer criar um corpo “mais pleno, mais vivo, mais intenso, um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida” (SCHÖPKE, 2017, p. 287), promovendo no sujeito uma possibilidade de pensar com o corpo, como propõe Burnier (2009) e tantas outras pessoas que pensam o trabalho de atuação.

Ou seja, a construção/invenção de uma criatura, ou máquina de guerra, como o palhaço pode produzir novos modos de se viver a vida. Trata-se “muito mais de se chegar ao próprio cerne da produção do corpo, para então rearranjá-lo em novas conexões e agenciamentos” (SCHÖPKE, 2017, p. 291). Também seguimos as pistas deixadas por Foucault (2010), quando retoma o conceito de cuidado de si, bem como propõe a vida enquanto a construção de uma obra de arte; crendo que, a partir dessa leitura, é possível entender o processo desenvolvido pela pedagogia do palhaço como uma prática de subjetivação e, conseqüentemente, de invenção de um corpo que se articula.

Em verdade, a proposta nada mais é do que construir uma passagem para aquilo do corpo que age subterraneamente (SCHÖPKE, 2017). O Corpo sem Órgãos é composto de desejo, é um pássaro que rasga os céus em um mergulho suicida, mas que habilmente muda seu destino na última hora, é um vulcão em erupção, é matéria pura de desejo. “Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12). De maneira mais direta, Burnier (2009, p. 217) nos diz que o palhaço tem: “suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo”.

Em relação à primeira questão, trata-se, na verdade de primeiramente promover um trabalho de reconstrução. Embora já tenha abordado essa temática, considero importante retomar e aprofundar essa questão. Divido a reconstrução em duas etapas: a demolição e a construção do novo. Se torna evidente que é preciso demolir aquilo que está instituído, isto é, as formas de subjetivação hegemônicas, para só depois, com os restos e de tudo que vier durante

o processo, inventar algo novo. É possível pensar que, se incluirmos a demolição dos construtos, dos condicionamentos e subjetivações nesse processo, entraremos em uma proposição de via negativa. Bem, embora não pretendamos estender essa discussão, é preciso dizer que não necessariamente. Veja bem, demolir não é, necessariamente, retornar a uma tábula rasa ou uma página em branco – como dizem alguns diretores de teatro, entre eles Jacques Lecoq – mas problematizar e, conseqüentemente, derrubar algumas coisas. Isso não implica em um total apagamento daquilo, mas na produção de ruínas. Em uma tentativa de obter algo de ‘positivo’ da barbárie (BENJAMIN, 1987), o que resta é fazer – ou melhor, refazer – com o que sobrou.

A ação é dupla, ampliando o pensamento de Tiago Fortes (2020), é mais do que subtrair ou acrescentar: é fazer as duas coisas, tirar algumas e acrescentar outras. Acrescentar não necessariamente algo para preencher o que falta, mas para produzir algo que esteja para além da lógica hegemônica de dominação.

O mesmo autor aponta que há um certo problema, se entendemos que para se aprender a ser ator é preciso desaprender:

... não consigo pensar a formação do ator a partir da ideia de desaprendizagem ou desdomesticação de tudo aquilo com o qual ele entrou em contato desde que nasceu. É possível ou faz sentido falar em descondicionamento do ator? Se o que define o homem são as condições com as quais ele entrou em contato e que condicionaram sua existência, descondicionamento não implicaria numa espécie de desumanização do homem? (FORTES, 2020, p. 160).

É a partir desse problema que Fortes apostará no recondicionamento enquanto medida da educação, ao invés do descondicionamento. Todavia, ainda dentro dessa perspectiva, talvez seja possível, e necessário, apreender a desaprendizagem a partir de outra perspectiva. Em seu livro *Vence-demanda: educação e descolonização*, Luiz Rufino (2021) dá o exemplo de uma aluna que, ao ser questionada pela professora sobre o que aprendeu, afirmou ter desaprendido. A professora afirmou que isso não era algo possível; “A criança respondeu sem titubear: ‘Então eu aprendi a esquecer’” (RUFINO, 2021, p. 18). Ora, nesse caso, não é uma questão de apagamento ou total demolição, mas sim uma resistência extremamente política e pedagógica. Nas palavras de Rufino: “uma rasura, um drible, um jeito que o corpo dá” para deslocar a experiência para outra proposição. Desaprender é, de uma forma, um convite à diferença e às possibilidades que podem surgir quando se abre mão daquilo que foi construído no sujeito, em prol daquilo que o sujeito pode, mesmo que minimamente, construir por si próprio.

O resultado do trabalho de palhaço tem que ser o encontro de um corpo que é marcado por diversas outras instâncias, mas que invariavelmente pulsa vivo. Se entendemos

que sempre existem corpos em construção, o sujeito já chega com algo construído em si, seja por ele mesmo, seja pelas forças que percorrem as relações de poder.

No exercício do *Picadeiro*, descrito por Burnier (2009) os atuantes chegam com fórmulas, arquétipos e técnicas cômicas que, quase sempre, são infrutíferas em alcançar o objetivo do exercício: fazer o *Dono do Circo* rir e contratar o palhaço. Todavia, à medida que o exercício é realizado, mais e mais o atuante percebe que o que ele tem construído não funciona. Esse corpo com órgãos, que os atuantes carregam, precisa ser desconstruído para a partir do que restou, inventar um outro corpo possível. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11).

Embora não pretendamos nos aprofundar detidamente na relação entre atuante e condutor, é preciso recordar que não se escapa das relações de poder, incluindo essas relações de ensino e aprendizagem. Porém, se apostarmos, como faremos mais adiante, que o processo da palhaçaria também pode ser um processo de cuidado de si, pois bem, aí a presença de uma figura que ocupe o lugar do Outro se torna indispensável (FOUCAULT, 2010).

Foucault apontará para um tipo específico de mestria, a mestria socrática. A qual consiste em revelar ao aprendiz que ele não apenas ignora o fato de que não sabe, mas que, inclusive, sabe mais do que não sabe (FOUCAULT, 2010). Isto é, esse processo consiste em “mostrar que a ignorância, de fato, ignora que sabe, portanto, que até certo ponto o saber pode vir a sair da própria ignorância” (FOUCAULT, 2010, p. 116).

Nesse caso, é necessário considerar que o mestre (condutor) é uma espécie de mestre ignorante, isto é, alguém que abdica do “saber da ignorância”: a noção de que há um abismo entre conhecimento do mestre e ignorância do aluno (RANCIÈRE, 2012, p. 15). O mestre da palhaçaria não ensina o *seu* saber aos atuantes. Existe um lugar comum na palhaçaria, replicado por diversos palhaços de circo e tantos outros que não se ensina a ser palhaço.

Embora pareça um paradoxo, é possível dizer que não se ensina a ser palhaço, porque o processo é justamente de mostrar que é possível explorar a “floresta das coisas e dos signos” (RANCIÈRE, 2012, p. 16) e a partir disso construir o próprio processo de saber. Isto é, dar ferramentas, e não fórmulas prontas, para que os atuantes produzam o próprio corpo.

Retomando o exercício do picadeiro e a desconstrução que apostamos que ele produz, é possível dizer que isso acontece porque já vivemos em um mundo entrecruzado por diversas relações de poder e se há relações de poder, há construções de corpos. Logo, os atuantes já chegam com corpos docilizados (FOUCAULT, 2012), carregados e entupidos de órgãos e

construções hegemônicas. E assim, o sujeito segue aprisionando o desejo, que desesperado, luta de todas as formas para aparecer. Prendem-se os fluxos das existências, interrompe-se o devir, encarcera-se a vida naquilo que é dentro e fora. Ao negar as mudanças, os movimentos que são, inerentemente, ligados à própria vida, mortifica-se aquilo que poderia ser potência (SHÖPKE, 2017).

O palhaço, como o Corpo sem Órgãos, é exatamente o avesso daquilo que se prende. Ele é um fazer do avesso. O que ele faz é “fugir do que ela faz de gesso/lançá-la, mas sempre do avesso.” (MELO NETO, 2020, p. 758). O que existe normalmente é “um corpo útil, dócil e frágil, insensível e mortificado” (SCHÖPKE, 2017, p. 294). É através desses restos que é preciso refazer um corpo que seja inútil, tenaz, resistente, sensível e vivo. É para isso que serve um palhaço. Um dos tantos dispositivos que nos recorda que o desejo, mesmo que aprisionado, torturado e descaracterizado, não cessa.

Os corpos dóceis, disciplinados, são todos preenchidos; não carregam consigo um espaço vazio por onde possam percorrer os afetos. Produz-se um corpo que é organizado para cumprir com certas funções. Segundo Quilici (2004, p. 201), se trata de “uma operação de fabricação que, no nosso caso, torna o corpo funcional, dócil, produtivo, adaptado”. Ainda segundo o autor, encontramos uma antecipação em Artaud daquilo que será mapeado por Foucault, Deleuze e Guattari tantos anos depois: que as instituições intervêm sobre o corpo e produzem, a partir e sobre eles, determinada subjetividade.

Dessa forma, é o próprio corpo que grita ter sido feito um organismo, ter sido dobrado, ter sido roubado de si mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20). Porque essas forças que são exercidas sobre ele, que o transformam em organismo, tiram aquilo que lhe é mais necessário: os agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18).

Assim, se entendemos que “o CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência*, própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria a torná-lo oco, prazer que viria a preenchê-lo)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 14), é preciso ter em mente que ele também é esse mesmo invólucro que vem sendo preenchido pelas forças hegemônicas, disciplinares e de controle. Por isso que se entende que “seria preciso despovoar o espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos” (QUILICI, 2004, p. 200). O corpo é toda uma imensidão, é o constante retornar do desejo, é a infinitude capturada em um instante, ele é o desconhecido que urge, demanda, quase ordena para ser descoberto, para ser mapeado (QUILICI, 2004).

A noção de Corpo sem Órgãos, e sua relação com a palhaçaria pode contribuir para um outro entendimento da prática do palhaço e suas relações com o contexto contemporâneo, mas que, mesmo assim, ainda corrobora com essa percepção de que é necessário desfazer para refazer. É querer construir com as ruínas, sabendo que ela é, primordialmente, uma desconstrução.

Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 24): “O Corpo sem Órgãos, o improdutivo, o inconsumível, serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele”. Ou seja, o Corpo sem Órgãos se coloca como antítese da produção hegemônica, ele é o avesso daquilo. Ele é, ao mesmo tempo, uma espécie de limite, uma superfície que “guarda seu caráter fluido e deslizando” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29).

Até aqui, discorreremos sobre o que é preciso ser construído, qual é o processo em curso que defino como Corpo sem Órgãos que deve ser considerado como um ponto norteador.

Chegamos agora ao outro ponto dessa discussão. 2) Como proporcionar essa construção? Quer dizer, em que sentido deveriam ser empregadas as técnicas para que a construção/invenção de um Corpo sem Órgãos fosse possível? De maneira eficaz e segura pode-se afirmar: não sabemos. Porque não é possível de saber.

O que está em jogo é um processo genuinamente criador, o que faz com que ele não seja passível de uma sistematização específica. Para essas coisas nunca existe um passo-a-passo. Como afirma Silvia Tedesco (2008, p. 126): “O ato de criação instaura o inteiramente novo, ou seja, o inantecipável. [...] é essencialmente ruptura da organização existente, pura imprevisibilidade”. O máximo que se pode desenvolver são certas noções, que se pautam em determinadas visões sobre a pedagogia teatral.

De uma certa forma, o ponto principal de um treinamento de palhaço que objetiva produzir experimentações e criações como as aqui descritas deve ser pautado pela maneira com que se produz e pensa o próprio treinamento (MAGELA, 2019). A grande questão é que não é, necessariamente, qualquer aula ou processo que desenvolverá um trabalho como esse.

O mais importante é que todo o trabalho toque naquilo que é “efetivamente ético na vida de seus alunos” (MAGELA, 2019, p. 52). O que é preciso fazer é criar condições para que haja uma possibilidade de produção de subjetividade (MAGELA, 2019). Por isso é preciso se pautar em certas noções éticas que conduzirão aquilo que entendemos ser um processo de criação/invenção de um Corpo sem Órgãos ou de Cuidado de Si.

Partindo de alguns apontamentos que Foucault (2010) lança como análise sobre o Cuidado de Si, é possível pensar como esse conceito engloba um trabalho com o próprio corpo somado a um processo de reflexão pessoal, por meio de cartas, diários ou algum outro tipo de escrita.

Tendo isso em mente, o Cuidado de Si seria a criação de uma rotina, ou doutrina, capaz de permitir ao sujeito refletir e produzir mudanças em si próprio. Se transpusermos isso para a prática da palhaçaria, devemos levar em conta aquilo que tanto Burnier (2009) quanto Ana Wuo (2019) concluem: de que uma construção como essa se assemelha à certas práticas rituais anteriores.

Essa associação só é possível porque, primeiro, o exercício do palhaço envolve o uso de uma máscara: o nariz. Isso implica em uma conexão, por mais difusa que ela pareça, com uma retomada das máscaras utilizadas em diversos rituais sagrados. Mas mais do que isso, existe uma clara ideia de rito de passagem para se construir isso que convencionamos chamar palhaço. Segundo Teresa Fradique (In: KOUDELA; JUNIOR, 2015, p. 153-154) a reaproximação entre teatro e ritual é um movimento que já acontece desde o final da primeira grande guerra na Europa e teve como expoentes pensadores como Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

O que se tenta explicitar aqui é que, além de se preocupar com uma atividade que trate, como Foucault (2010) recorda, das antigas técnicas de Cuidado de Si em que existe uma certa vigilância sobre si, ao promover um exercício teatral como o do palhaço – em que existem intenções de se proporcionar condições para a subjetivação – também se trata de promover alguma prática que caminhe de encontro ao ritual. Justamente porque, segundo Quilici (2003), o rito não é sobre, necessariamente, um conteúdo religioso, mas sim um poder operatório, ou dispositivo, que seja capaz de promover uma vivência de natureza única e singular.

Isso não quer dizer que se deve encher o processo de invenção de um palhaço de misticismos e outros elementos comumente vinculados à ideia de ritual, mas sim promover, através dos exercícios teatrais, bem como através de um processo de autorreflexão, uma vivência capaz de permitir ao sujeito construir outros agenciamentos. O que não torna o processo em uma ode hedonista, ele segue – e muitos rituais são assim, dolorosos. Não necessariamente porque alguém provoca a dor, mas porque é assim que o processo se constitui.

Como ressalta Quilici (2003), não se trata de transformar o processo em algo que possua como tema a religião, mas sim de proporcionar uma experiência de sagrado. Criar o



processo de ritual pela utilização dos corpos e afecções é deixar construir um mecanismo de cuidado de si que permitirá ao sujeito agir de maneira mais autônoma.

A ritualização, como mencionado anteriormente, nada tem a ver com a criação de misticismos, a invenção de mistagogias vazias. Para nós, se trata de uma maneira de estabilizar um território que foi construído, permitindo uma possibilidade de habitação (HAN, 2021). E existe uma coisa muito importante que a aproximação do teatro e do palhaço com o ritual nos aponta: a sua relação com o tempo. Isto é, com um certo tempo de ensino e um tempo de aprendizagem. Byung-Chul Han (2021) aponta para a impossibilidade de acelerar um ritual sem que ele perca a sua função.

No caso do processo do palhaço, se os aproximamos dos rituais, também é o caso. O que desejamos ressaltar é que, como apontamos anteriormente, não apenas existe uma grande possibilidade de que uma atividade intensiva de atuação produza a construção/aparecimento de um palhaço, como também não deveria ela se concentrar nesse objetivo. Ao condutor, compete uma certa paciência, quase tola. O condutor é alguém que espera o momento oportuno, mesmo sabendo que ele pode nunca vir. O condutor é quem regimenta as regras que tangem as durações dos exercícios e, nesse caso, apontar ou não o fim de um exercício, mesmo que seu “objetivo” não tenha se alcançado. Paciência não quer dizer apenas esperar, mas esperar o momento certo, saber agir da maneira precisa. Isso inclui prolongar um exercício, para ver até onde o atuante vai; mas também é limitar o tempo, quando necessário, para ver o que é feito a partir dessa nova limitação.

De certa maneira, retomando a questão do corpo e das afecções, é possível pensar que o trabalho desenvolvido por meio da prática do palhaço leva em consideração que o corpo humano lida, o tempo todo, com afetações daquilo que vem de fora e aumenta ou diminui a potência de afetar-se ou agir (SPINOZA, 2009). O modo que determinado sujeito consegue para ser afetado (DELEUZE, 2002), ou seja, sua capacidade de afetação.

É isso que parece retomar tanto Burnier (2009) quanto Lecoq, quando pensam em produzir um corpo sensível capaz de deixar passar por eles os diversos afetos, ou seja, um corpo-passageira que se afeta por aquilo que ele próprio produz e aquilo que o cerca. O palhaço é também um Corpo sem Órgãos. Embora tanto Burnier quanto Lecoq não partilhassem da perspectiva de Artaud, Deleuze e Guattari, é o pretexto do corpo que nos leva a afirmar que existe, nesse corpo sensível, algo que, no mínimo, caminha na mesma direção do Corpo sem Órgãos.

Isto é, em palhaço, levar em consideração aquilo que vem de fora é remeter à ideia de afecção por si só, aquilo que aponta um estado de corpo afetado e implica a presença de um corpo afetante (DELEUZE, 2002). Essas afecções acabam por marcar o corpo, revelando os caminhos que ele percorreu até ali (DELEUZE, 2002). Como explicita o autor: “De um estado a outro, [...], há, portanto, transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor” (DELEUZE, 2002, p. 55).

Ainda segundo Spinoza (2009) o afeto é, justamente, aquilo que indica ou exprime o estado do corpo; quer dizer, o estado em que o corpo tem quando sua potência de agir é aumentada ou não. É através desse processo que é possível, talvez, entender um pouco mais do modo de agir de cada sujeito à medida que realiza o trabalho de atuação.

Na tentativa de cotejar melhor as questões teóricas com a prática da palhaçaria, retomaremos uma das apresentações que foram acompanhadas durante a execução da pesquisa foi a intervenção do Circo Caramba com o palhaço Jerônimo, na Praça Gomes Freire, durante o 12º Encontro Internacional de Palhaços de Mariana – Circovolante. Da apresentação recuperamos o ponto que talvez mais tenha servido como chave para entender o que se discute até aqui, principalmente no que concerne ao conceito de Corpo sem Órgãos.

Em tese, não havia nada de novo na apresentação, que tinha uma premissa bastante simples: o palhaço, utilizando-se de um aparato musical preso ao corpo, tocava na frente do público diversas músicas enquanto cantava e tocava seu instrumento de cordas. Na parte superior havia pratos de bateria e platinelas, bem como uma bandeja presa à cabeça. À frente de seu rosto, um adaptador que prendia um pente de cabelos que o palhaço utilizava para vocalizar melodias. Debaxo dos braços havia uma buzina; às suas costas, um bumbo feito de um enorme cesto de plástico. O violão era uma adaptação de um braço do instrumento de madeira em uma bacia de alumínio. Além disso ele possuía vários apetrechos presos ao próprio violão que compunham sons à medida que ele tocava. Suas pernas possuíam pratos na parte interior dos joelhos e diversos cordames que ligavam os pés às baquetas que tocavam o bumbo e o chimbal.

A grande questão é que o Corpo sem Órgãos se apresenta incessantemente. Como dizem Deleuze e Guattari (2012, p. 9): “já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe”. Se está sobre, através, por ele, como um palhaço está em cena. A articulação de movimento do palhaço, com a produção de sons e músicas feito através da reciclagem de determinados materiais, comumente chamados de “instrumentos inusitados”.

O palhaço preenche a superfície de seu corpo com os objetos, justamente porque é o estabelecimento de uma superfície encantada de inscrição (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24) que está em jogo. Nessa apresentação, o palhaço não se move sem produzir som, não faz algo que não esteja previamente partiturado para compor as músicas.

Podemos dizer que: “O Corpo sem Órgãos se assenta sobre a produção desejante, e a atrai, apropria-se dela. As máquinas-órgãos engancham-se nele como num colete de esgrima, ou como medalhas sobre o traje de um lutador que, ao andar, as faz balançar” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24). É isso que propõem os instrumentos atrelados ao corpo do palhaço. Vladimir Safatle (2016) nos aponta a necessidade de um corpo para voltar a vencer a disputa das forças de poder.

Mas se o palhaço é aquele que perde, como é possível articular essas duas coisas? Pois bem, o palhaço perde, mas nunca é derrotado. O palhaço é também um perdedor. Ele continua, insistentemente, em cena, em jogo, dentro da relação. Ao invés de querer sair da relação, ao perder, ele a manipula, faz com que seja possível viver. Fora de cena ele não existe. Fora da relação não há sujeito.

Por isso há, tanto em Deleuze e Guattari, quanto em Artaud uma quase conclamação para a construção de um corpo, justamente porque “um corpo pode ser o campo de implicação genérica no interior do qual somos atravessados por uma pulsão que nos constitui, mas da qual não podemos nos apropriar” (SAFATLE, 2016, p. 24).

Os corpos e órgãos são produzidos a todo momento, mas enquanto uma parte do organismo: se rebelar, gritar, como nos lembram os autores é muito mais do que apenas isso. É permitir que a representacionalidade do organismo se desmanche. “Um corpo animado pela continuidade pulsional depõe a representação, abrindo espaço para experiências políticas que trazem para todos os seus circuitos o processo de decisão” (SAFATLE, 2016, p.27) é um corpo que é utilizado de outra maneira, que mergulha na imanência, mas não se apega à ela, que abre espaço para as experiências.

## **PRUDÊNCIA E RITUAL**

Durante o Encontro de Palhaços de Mariana, aconteceram, por diversas vezes, a invasão do espaço de apresentação por crianças empolgadas. Isso é, na verdade, uma coisa bastante comum de se acontecer neste tipo de manifestação artística. Geralmente as crianças se sentam longe dos pais, na parte da frente, reservada para elas. E os pais, quando conseguem, aproveitam o espetáculo e observam de longe as crianças sentadas observando vislumbradas as

apresentações. Essa é uma situação que acontece todo ano; porém, nesta edição, a coisa parecia estar mais frequente, de modo que no primeiro dia do evento, várias vezes houve algum tipo de “interrupção” da apresentação.

Essas interrupções, em sua grande maioria, consistiam em poucos segundos, geralmente eram resolvidas pelos próprios palhaços ou, quando muito, pela produção. De modo que geralmente os palhaços mantinham o estado de jogo para tentar resolver as interrupções. Ao perceber essa tendência, a organização do evento providenciou alguns cones e fitas que foram colocados ao redor da área de apresentação<sup>14</sup>.

Por conta dessa situação específica, aconteceram dois momentos curiosos. Durante o primeiro dia de apresentação, ainda sem as fitas e cones, um dos apresentadores (que também é palhaço) chamado Xisto Siman<sup>15</sup> estava preparando a plateia para o início do próximo número. As crianças, todavia, pareciam um pouco indiferentes à sua vontade e vinham brincar com ele, adentrando no espaço. Xisto, por mais que não estivesse caracterizado e estivesse talvez até muito preocupado com a produção no sentido geral, manteve um estado de jogo muito interessante, quase brando, a ponto de ser quase imperceptível.

Percebendo que as crianças estavam agitadas e invadindo o espaço reservado para as apresentações, ele começou a, ludicamente, organizá-las, apontando para elas e dando instruções sobre os locais em que elas poderiam ou não se assentar. Uma delas, mais animada, corria em direção a ele. Ao avistá-la, ele exclamou: “o seu limite é ali” – apontando com o dedo a borda da lona. A criança, surpresa, parou instantaneamente e se sentou no “limite”. Xisto olhou para ela e agradeceu. Após essa breve cena, o espetáculo começou.

No outro dia, já com as fitas e cones colocados, aconteceria a outra apresentação da Laguz: Circo e Teatro Itinerante que tem como membros a palhaça Burbuja (Romina Sanchez<sup>16</sup>) e o palhaço Suspiro (Felipe Abreu<sup>17</sup>). De seu repertório, apresentavam o espetáculo Suspiros e Burbujas. Enquanto os palhaços se preparavam, o público começou a chegar. Pelo horário da apresentação, muitas crianças foram se aproximando e se acomodando para assistir. O espetáculo se iniciou com um pequeno cortejo, com Suspiro utilizando um megafone e Burbuja utilizando-se de um acordeão pequeno e um pequeno bumbo acoplado às suas costas.

---

<sup>14</sup> Para fins de ilustração, no Anexo II há uma foto do local das apresentações realizadas pelo Circo Caramba, Biribinha e outros em que foi preciso colocar uma “faixa de contenção”

<sup>15</sup> Xisto Siman é fundador e membro do CIRCOVOLANTE, onde trabalha como palhaço, ator e produtor. É ele um dos responsáveis pela organização do evento.

<sup>16</sup> Romina Sanches é palhaça, com formação pela Escola de artes Urbanas (EAU) de Rosario, Santa Fé, Argentina.

<sup>17</sup> Felipe Abreu é palhaço pela Escola Livre de Palhaço (ESLIPA).

Como quase todo espetáculo circense-teatral de rua, os palhaços se apresentaram e jogaram com a plateia, porém, nesse dia específico, Suspiro fez uma manobra muito interessante. Ele decidiu avisar ao público (e combinar com as crianças) que haveria um momento do espetáculo em que elas teriam muita vontade de entrar dentro da lona de apresentação, mas que elas não poderiam fazer isso sob nenhuma hipótese. Para quem não conhece o espetáculo, isso soou um tanto quanto estranho, mas ao longo da peça percebemos que foi, em realidade, uma jogada muito inteligente do palhaço.

Em um número específico, Burbuja trabalha com bolhas de sabão enormes que, inevitavelmente, atizam todas as crianças. De fato, os infantes ficaram animadíssimos quando as enormes bolhas começaram a aparecer, mas como haviam combinado posteriormente com Suspiro, nenhuma entrou em cena.

Existe um certo senso-comum de que o palhaço deve sempre lidar com o inesperado. E é bem verdade que geralmente é nesses momentos que a comicidade mais se produz e o espetáculo se torna bem divertido. Porém, a ação feita por Suspiro, bem como a ação de Xisto remetem a um conceito muito importante, que serve tanto para as apresentações de palhaçaria e teatro, como também cai bem no que se refere ao treinamento do palhaço. A prudência é, talvez, o ponto chave para entendermos o que discutimos até o momento. No caso, talvez seja melhor dar um passo para trás para conseguir caminhar posteriormente com mais firmeza, ao invés de correr desajuizadamente.

Para além do conceito de prudência, a ação realizada por Suspiro aponta para a construção de uma estratégia para lidar com o imprevisto. A atitude do palhaço corta a possibilidade de ele e sua parceira jogarem com uma invasão do palco. Porém, existem dois pontos importantes nesse caso, pois: ao fazer isso, Suspiro está se precavendo para manter a cena correndo dentro de sua normalidade, ou está evitando uma possibilidade de jogo? Dentro do contexto de festival, o cálculo feito foi o de preservar a forma do espetáculo, que poderia não ter funcionado caso as crianças ignorassem o pedido do palhaço. Caberia a Suspiro e Burbuja lidarem com esse fracasso em cena e resolvê-lo de alguma forma, mesmo que a resolução fosse o compartilhamento com a plateia da impossibilidade de resolver a situação.

O segundo ponto é que, por mais que o palhaço deva estar preparado para lidar com os imprevistos, isso não quer dizer que ele deverá ativamente procurá-los. Sim, o material para a improvisação é importante para o palhaço, complementa seu espetáculo, mas existe uma linha muito tênue entre buscar situações para improvisar e provocar uma catástrofe. Isto é, manter o jogo durante o fracasso não é uma aposta simples, e demanda prudência. No caso de Suspiro e

Burbuja, em uma observação do contexto do festival, criaram uma intervenção já em cena que foi capaz de resolver seu problema e ainda criar uma espécie de jogo com as crianças da plateia.

É preciso levar em conta que uma coisa é construir o Corpo sem Órgãos, outra coisa é fazer com que por ele passem os afetos, percepções e sensações que o potencializem genuinamente, permitindo que se encaminhe por uma senda que pulse vida. Não adianta desenvolver um Corpo sem Órgãos sem se preocupar com os indícios que o seu desenvolvimento dá.

Isto é, de acordo com o modo com que o Corpo sem Órgãos é feito, é possível desenvolver algum tipo de prognóstico sobre o que lhe espera: uma centelha pulsante de vida ou uma derrocada vertiginosa em direção à morte. Obviamente isso não é uma regra, mas certos rastros que aparecem. Isso indica que o modo com que se faz e prepara o corpo é importante. Deleuze e Guattari (2012, p. 11) escrevem:

Para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?

O que os autores anunciam aqui é que é preciso desconfiar sempre de algumas questões. Saber os modos pelos quais determinado corpo foi produzido é conseguir intuir certos destinos, já que os modos e os procedimentos os prenunciam. Justamente por isso, ao pensar em processos de construção, é preciso retomar a noção de prudência. Durante a escrita de sua obra, os autores focalizaram a experimentação como um norte para o desdobramento de seu pensamento estético, ético e político, mas ao fazer isso, também trouxeram para a cena uma nova percepção daquilo que era discutido na filosofia sobre prudência (SILVA, 2012). Isto é, existe um jogo de cautela quando se pensa certas práticas, como essa. Cíntia Vieira da Silva (2012, p. 460) nos aponta que ter cautela é “colocar-se numa **atitude estratégica** ao lidar com os outros corpos, é aprender a entrar em composição com eles, a extrair das oscilações afetivas que eles nos provocam um manejo da própria potência de afetar e ser afetado [...]”.

Os processos de desterritorialização são parte fundante na construção de um Corpo sem Órgãos, sobre isto não há dúvidas, mas o ponto da prudência também o é. Possuir um “centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101) também é parte necessária. Um processo feito despreocupadamente e rápido demais não é interessante, justamente porque pode ser catastrófico, destruindo criador e criação, trazendo o caos à regência (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Não é uma desconstrução total, uma obliteração daquilo que já existia. Pelo contrário: “É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 21).

Esse movimento é necessário justamente porque esse centro, mesmo que provisório e frágil, é necessário para promover um arranjo viável, talvez até algumas composições organizadas. Como apontam os autores: “as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101).

É importante se perguntar por que, então, em sua obra *Mil platôs* Deleuze e Guattari (2012) descrevem diversos corpos que são esvaziados? Corpos que não são plenos, como eles mesmos escrevem: “este desfile lúgubre de corpos costurados” já que o Corpo sem Órgãos é “também pleno de alegria, de êxtase, de dança?” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 10). Os autores fazem esse movimento justamente para exemplificar que não se trata de uma questão de abertura incontrolável e incessante.

Essa noção de doses homeopáticas de caos (e de prudência) é repetida tanto por Artaud quanto por Lecoq que apontam, respectivamente, uma *desorganização programada* e uma *loucura organizada*. Dessa forma, Deleuze e Guattari (2012, p. 10) perguntarão: “Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência.” Justamente porque é necessário tomar um cuidado redobrado, recuperando a expressão de Gros (2010) é uma *vigilância de si*, porque se sabe que um trabalho radical como esse, se feito de qualquer maneira, leva o corpo à morte:

O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22).

Lecoq (2021, p. 188) nos dirá que fazer o trabalho do palhaço “requer uma enorme atenção do pedagogo, pois se trata de uma passagem psicológica difícil para os atores, e qualquer jogo psicanalítico deve ser evitado”. Se para aquele que conduz é preciso uma atenção mais específica aos atuantes para evitar certas interferências do condutor e permitir que aqueles que atuam possam inventar de maneira mais autônoma, tanto o pedagogo quanto o próprio atuante devem evitar as psicologizações.

Em seu texto *Psicanálise Selvagem*, Sigmund Freud (1910/1970) discutirá o perigo da realização de intervenções de cunho interpretativo de sintomas dos pacientes, realizado de maneira precoce e sem rigor. É bem sabido que, tanto a psicanálise tem uma aderência bastante profícua à arte, quanto a arte tem à psicanálise. Porém, junto a essa proveitosa relação,

caminham juntos excessos e uma terrível selvageria interpretativa. As psicologizações que devem ser evitadas são aquelas que tentam interpretar ações ou dificuldades a partir da lógica de que existe algum fator do inconsciente que as provoca. Esse subterfúgio, muito provavelmente, não resolverá a questão, visto que “se o conhecimento acerca do inconsciente fosse tão importante para o paciente, como as pessoas sem experiência de psicanálise imaginam, ouvir conferências ou ler livros seria o suficiente para curá-las” (FREUD, 1910/1970, p. 211).

De forma que o pedagogo interpretar algo do atuante para lhe explicar sobre o próprio inconsciente tem pouca ou nenhuma valia, seja para um fim terapêutico ou para uma justificativa dos problemas concernentes à técnica de atuação. Já ao atuante, possuir essa consciência também pouco parece influenciar no próprio trabalho. Essa maneira de interpretar as próprias questões pode, como em tantos casos, servir apenas como pretexto para justificar as próprias dificuldades no que concerne ao trabalho de atuar.

É preciso fazer a ressalva de que utilizar material advindo de tantos outros processos da vida, terapêuticos, psicanalíticos ou não, como matéria de cena, é algo extremamente comum e capaz de produzir obras bastante interessantes. A questão é que psicologizar não é saber utilizar questões pessoais como material de trabalho no palhaço, mas sim justificar certas dificuldades ou escolhas a partir desse diagnóstico frívolo do “inconsciente”.

Segundo Burnier (2009), o palhaço não representa, mas *é*<sup>18</sup>. Talvez seja possível ir mais adiante e dizer que o palhaço nem mesmo *é*, mas que age, que há algo de seu fazer que está encarnado. Algo que diz da prática que molda o sujeito, e vice-versa. Por isso, pensar que é preciso estar preparado para aquilo que escapa das preparações, pois o intempestivo da vida sempre estará em campo. É preciso ter balizas por onde se poderá agir, é disso que trata o Corpo sem Órgãos e o cuidado de si: Como produzir efeitos que lhe forneçam instrumentos para agir em momentos de “crise”. Basicamente, o treinamento do palhaço, em nossa hipótese, forneceria ações genuínas e autônomas para as adversidades que se apresentam tanto em cena, quanto fora dela.

Em outros termos, é possível dizer que o palhaço, se pensado em seu modo intensivo e na sua relação com a construção de uma cognição teatral (MAGELA, 2023), isto é, a invenção de uma sensibilidade (percepção) capaz de reconhecer elementos que acontecem tanto na prática do palhaço quanto na vida. É a partir da elaboração dessas capacidades teatrais que servirão tanto para a prática cênica quanto para a vida é que será possível “constituir

---

<sup>18</sup> Embora essa frase seja bastante problemática, do ponto de vista conceitual que adotamos, uma vez que se pauta em um certo essencialismo, optou-se por trabalhar-se a partir dela no momento – para depois problematizá-la.



alternativas éticas e sistemas de valores pautados no âmbito estético” (MAGELA, 2023, p. 37), bem como “desenvolver sensibilidade crítica sobre as próprias ações” (MAGELA, 2023, p. 37).

Durante a minha primeira oficina, me recorro de um tradicional exercício de palhaço, utilizado como introdução ao conceito de ressignificação que o palhaço propõe àquilo com que ele se relaciona. O exercício consistia em, basicamente, propor usos a objetos que fossem diferentes do uso para qual haviam sido originalmente construídos. Por exemplo, se o objeto em questão fosse uma vassoura, o único uso não aceitável seria o de vassoura. Abordarei mais detidamente essa prática mais à frente, mas neste momento nos interessa acentuar como o exercício propõe ao atuante o desenvolvimento de uma cognição teatral, que compreende os objetos e também as situações a partir de seus aspectos sensíveis, modulando os papéis e modos de atuação sobre as situações da vida.

Para empreender uma jornada como essa, estabelecendo uma visão de vida a partir da experiência estética de existência (como o palhaço) é necessário seguir algum tipo de diretriz. Embora Burnier não deixe exatamente explícito em seu texto que o trabalho do palhaço é extensivo à vida, alguns aspectos de sua fala podem nos dar pistas de algo parecido. O trabalho *fronteiriço* desenvolvido pelo palhaço, entre cena e vida, com as percepções até aqui apontadas acaba por se mostrar como um limite para a ação. É teatral o tempo todo porque a vida não cessa de ter sua teatralidade imbricada.

Esse tipo de prática demanda um tipo de posicionamento perante o mundo. Algo assim, parecido com uma ética, exige um rigor muito grande. A ética será a seara imanente das problematizações (SCHÖPKE, 2017) porque há, em torno de si, um constante questionamento rigoroso, visando compreender se os atos têm compactado com o pensamento, se está-se sendo coerente com os próprios princípios. Criar um Corpo sem Órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012) é exercer sobre si algum tipo de cuidado, como propõe Foucault (2010). O autor dirá:

o problema é aprender através do ensino de um certo número de verdades, de doutrinas, as primeiras constituindo os princípios fundamentais e as outras, regras de conduta. Trata-se de fazer com que esses princípios digam em cada situação e de qualquer forma espontaneamente como vocês devem se conduzir (FOUCAULT, 1984/2012, p. 263)

E para exercer esse cuidado, é preciso técnica, atenção, até mesmo “doutrina”. É preciso vigiar a si mesmo, fazer determinados exercícios e atividades que possam auxiliar nesse processo. Deleuze e Guattari (2012, p. 8) cunham que o Corpo sem Órgãos “é um exercício, uma experimentação inevitável, [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”.

É através dessa definição que, talvez, seja possível conectar os dois conceitos aqui trabalhados – cuidado de si e Corpo sem Órgãos – levando em conta justamente aquilo que Foucault (1998, p. 18) entende como técnicas de si, elas “que permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser”. E é também através desse enodamento conceitual que encontraremos o palhaço e a prática de palhaçaria aqui proposta. O Corpo sem Órgãos e o cuidado de si parecem ser uma espécie de construção sem fim, que coloca sempre em evidência o caráter dinâmico da vida, o movimento. “Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 9).

De toda forma, por que todo esse preparo para um processo de desenvolvimento de palhaço? Basicamente porque há muita coisa em risco. Executar um processo que desliza do teatro para a vida é bastante difícil e até mesmo perigoso, como foi tão enfatizado por Deleuze e Guattari (2012). Inventar modos de existência é, na verdade, uma tarefa nada simples e que muito provavelmente carrega consigo a vagareza de uma vida, como apontou Lecoq (2021, p. 189): “Na tradição do circo, os clowns, em geral, são feitos pelos velhos artistas” justamente porque os mais jovens se dedicam às proezas físicas, o palhaço, como uma certa expressão de maturidade, desenvolve esse outro trabalho (LECOQ, 2021). É preciso dizer que o palhaço inventa um modo de existir que é pautado não apenas nas experiências daquele que atua, mas também em toda a potencialidade da vida, em tudo aquilo que poderia ter sido. É por isso que muitos mestres de palhaçaria apontam para o resgate não apenas de experiências, mas de todas as potenciais coisas e situações que perpassaram o sujeito em algum momento da sua história. Essa retomada se apresenta como uma ficcionalização do sujeito, isto é, a sua invenção sobre si mesmo. Isso vale tanto para aquilo que está, de certa forma, sedimentado em sua história, como para aquilo que está em movimento.

Obviamente, existem coisas que irrompem rapidamente, mudam toda a dinâmica da vida (e é, inclusive, para esses momentos que o treinamento deve nos preparar), mas com exceção desses acontecimentos, todo o resto se desenvolve em um outro caráter de tempo. É preciso então, seguir, “paciente e momentaneamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22) se desfazendo calma e docemente da organização de órgãos que chamamos organismo, nem rapidamente e nem totalmente. É um trabalho que visa lidar com mínimos, mas incessantes, deslocamentos.

Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o

organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20 – 21).

Em resumo, a grande questão apontada por Deleuze e por Guattari é que é preciso saber como transitar, como reconhecer os ordenamentos, como saber identificar as estratificações. É impossível viver sem o contato com essas instâncias. Ao mesmo tempo, há algo que insiste em romper com isso, através das conexões do desejo que tanto se proliferam numa conjunção de fluxos de intensidades, formando tantas outras paisagens. É preciso saber as regras do jogo para poder subvertê-las quando for necessário e conveniente. Ou como resumiu João Cabral: “Assim é que entendo a lição;/ sabê-la, mas segui-la, não.” (MELO NETO, 2020, p. 758).

O que está em jogo aqui é a própria vida, por isso, não é possível cometer erros fatais. Erros devem acontecer, mas não a ponto de causarem a própria morte, como discuto mais adiante, o erro pode ser também uma arma ou forma de resistência. De toda forma, para participar dessa luta é preciso ser estratégico, é preciso “reconhecer a realidade do poder e das forças atuantes” (MAGELA, 2019, p. 124) para poder agir com a maior eficiência possível. É preciso analisar não apenas aquilo que diz do próprio desejo, mas entender quais são as condições que o cercam para agir. É isso que está em jogo no trabalho teatral.

Para além da prudência, que discutimos até então, a outra questão é que não existe criação possível sem alguma normatividade. Isto é, existe a necessidade real da existência de um plano comum entre sujeito e demais intercessores (humanos ou não-humanos) para que seja possível inventar algo novo (TOMASELLO, 2014).

Se entendemos que a criação trata de algo que irrompe e inaugura, só podemos entender isso em comparação com algo que já existia. É preciso ter regras para rompê-las, mas mais do que isso, é preciso saber quais regras devem ou não ser ignoradas e ultrapassadas. “Libertem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22).

Michael Tomasello (2014) dirá que o pensamento humano emana de formas mais profundas e antigas de engajamento social do que necessariamente a linguagem e a cultura. Segundo o autor, existe uma estrutura em comum que surge devido às necessidades de sobrevivência da espécie que fazem com que a comunicação humana seja cooperativa. Para isso é preciso que, de alguma forma, àqueles que se comunicam possuam uma série de processos intencionais e inferenciais para reconhecer em si e nos outros suas intenções em comum. Trata-

se de um conjunto de processos coordenados coletivamente que podem ser classificados dentro dos estudos de normatividade (TOMASELLO, 2016), (TOMASELLO, 2014).

Para esta discussão, optou-se por priorizar uma das características principais da normatividade: o dinamismo (MAGELA, 2019), pois é exatamente isso que produz esse ponto convencional, institucional e normativo que Tomasello (2014) chama de intencionalidade coletiva. É, também, através desse fenômeno que é possível inventar novas possibilidades de existência - *O nosso amor a gente inventa, pra se distrair. E quando acaba a gente pensa, que ele nunca existiu*<sup>19</sup>.

Desde 2008, pelo menos, aponta Safatle (2016), as ruas queimam. E o autor sabiamente interroga, *afinal, o que nos fala o fogo?* Ele nos diz que a realidade, dentro de nossa concepção convencional de tempo e espaço acabou. Novos tempos e novos espaços surgirão, será necessário habitar um novo campo (SAFATLE, 2016).

Mais do que isso, Safatle (2016) incomodamente nos aponta que vivemos sobre um regime que prega a livre-escolha através da insistência de que não temos nenhuma. Ele produz, o tempo todo, o medo. Mais do que isso, o “ideal do neoliberalismo é transformar a prática de governo na gestão de um gabinete infinito de crise” (SAFATLE, 2016, p. 10). Além disso, a conjuntura atual, aponta o autor, mostra que esses acontecimentos produzem múltiplos sujeitos apegados às verdades vigentes. Tão apegados que negam o fim do tempo e do espaço da forma como conhecemos. E não satisfeitos entram em disputas para manter essa percepção.

Basicamente, é possível dizer que já faz muitas décadas que estamos em um campo de batalha, um campo de subjetivações, de afetos e modos de sentir (SAFATLE, 2016). É exatamente por isso que é preciso ter prudência, é preciso saber o campo em que se joga, achar nossos aliados (DELEUZE; GUATTARI, 2012). É preciso, invariavelmente, saber quais são as regras do jogo. Se devemos, como nos alertam Deleuze e Guattari, achar nossos aliados, devemos também saber quem são nossos adversários. Sem isso, estaremos à mercê das forças reativas que insistem em produzir no próprio sujeito o seu algoz.

Partindo dos estudos de Tomasello, assume-se que há uma ideia inerente de coletividade na execução de qualquer ação teatral. Isso se dá porque até mesmo estar sozinho em cena é, no fundo, uma atividade coletiva. Coletiva porque parte de diversos entendimentos pensados por outras pessoas, técnicas que foram ensinadas, um lugar que foi materialmente construído por outras pessoas e etc. É importante entender que é por meio da normatividade,

---

<sup>19</sup> CAZUZA. O nosso amor a gente inventa (estória romântica). In: **Só se for a Dois**. Rio de Janeiro: Universal Music Group, 1987.

enquanto um dispositivo, que se chega a: 1) um plano comum entre todos, traçado mediante uma construção que também é conjunta. Aquilo que Tomasello (2014) nomeia como uma estrutura coletivamente criada, através de um compartilhamento de entendimentos comuns. 2) Ao entendimento que a própria normatividade é aquilo que “proporciona a mediação intersubjetiva para a invenção de novos modos de viver” (MAGELA, 2019, p. 116). Ou seja, que é justamente a habilidade de cognitivamente representar experiências de alteridade, a habilidade de inferir, por meio de simulações, intencionalidades e lógicas e a habilidade de se auto monitorar, tendo como parâmetro as regras criadas coletivamente, que fazem com que determinado sujeito possa, genuinamente, inventar.

Se, então, entendemos que a arte potente, que faz pulsar o desejo, que traça linhas de fuga, que faz com que haja vida e não morte, é aquela que produz, mesmo que dolorosamente, a invenção de regras e normas que potencializam o desejo, que ela é em última instância uma questão ética, ou seja, que investiga diferentes maneiras de lidar com as normas fomentando a invenção (MAGELA, 2019), mais nos aproximamos daquilo que Foucault (2010) desenha enquanto uma prática de si, de estabelecer regras, normas, vigilância para si mesmo, afim de alcançar/inventar a verdade que lhe interessa. Não interessa, no fundo, se é possível ou não seguir a regra. Não se trata, de obedecer cegamente, mas de criar novos modos de viver, novos modos de lidar com aquilo que já está dado. Inventar boas maneiras de desobedecer. Mesmo quando há uma tentativa engajada de seguir qualquer regra que seja, há sempre um espaço para surgir algo novo, mesmo que não seja de modo intencional. Pois, como lembra Foucault (1984/2012) sempre haverá possibilidade de resistência. Às vezes se resiste sem querer, como aponta Heckert (2014), outras vezes é por meio de uma certa intencionalidade. Existe um quê de acaso em tudo que tange a vida.

Ainda assim, é possível pensar, como aponta Foucault (2010) ao tratar da *Apologia de Sócrates* que o cuidado de si – esse modo de subjetivação que tem uma parcela de intencionalidade, que trata da invenção de regras para si próprio, de uma maneira de se tornar vigia de si mesmo – busca manter-se coerente com a ética que se construiu para si mesmo.

É a partir disso que Foucault dirá (2010, p. 9): “O cuidado de si vai ser considerado, portanto, como o momento do primeiro despertar. [...] e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência.”

Dessa forma entendemos que:

Alguns exercícios teatrais podem compor modos qualificados de lidar com essas regras, forças e poderes; modos de se comportar, operando na aula, que se transpõem para a vida do aluno. Um corpo mais potente para inventar pensamentos teatrais que lidem melhor com estratos teatrais instituídos na sociedade (MAGELA, 2019, p. 125).

O teatro, em uma interpretação artaudiana, possui a função de “provocar deslocamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam” (QUILICI, 2004, p. 40). Mais do que isso “consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

O teatro que visa atingir outras coisas para além do próprio teatro, ou seja, aquele trabalho que não visa necessariamente a criação de um produto estético, em formato de espetáculo, cena ou performance, precisa trabalhar de maneira rigorosa, justamente porque é uma experiência de risco. Há muita coisa em jogo neste momento: a própria vida. É preciso “entre outras coisas, rebelar-se contra o espaço formatado que o mercado e a cultura destinam à arte” (QUILICI, 2004, p. 45), justamente porque ele pode ser muito mais interessante se visa outros aspectos.

A constituição de um teatro ritual, como propunha Artaud, pode ser considerada como “uma estratégia que pretende fazer a arte transbordar para a vida” (QUILICI, 2004, p. 43). Justamente porque é através da instituição de certos ritos, regras e normas em que é possível criar um “*setting* de trabalho propício à abertura dos atuantes” (MAGELA, 2017, p. 27), ou seja, através da prática de teatro é possível utilizar os exercícios como catalizadores de uma experiência. “Essa experiência de risco deve atravessar os múltiplos estratos que constituem o sujeito, inclusive o orgânico” (QUILICI, 2004 p. 46). Entendemos por experiência aquilo que Foucault uma vez definiu como uma certa ruptura. Ele aponta:

“É antes nessa ruptura e nesse risco pelo qual o sujeito aceita sua própria transmutação, transformação, abolição em sua relação com as coisas, com os outros, com a verdade, com a morte, etc. É isso a experiência, é arriscar não ser mais si mesmo” (FOUCAULT, 2019, p. 28-29).

O que está em jogo no teatro ritual é também aquilo que Magela (2019) denomina *teatro expandido*, ou seja, a utilização do teatro como uma ótica para perceber o processo em que está envolto, isto é: perceber a vida dentro desse campo de forças, intensivas; em suas relações qualitativas e operativas. E é justamente através do corpo que é possível alcançar essas proposições, pois se é o corpo um dos resultados das relações de poder, é nele que existe também possibilidade de resistência.

Resistir as normas não é ignorá-las, é subvertê-las, é jogar com elas. “Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas” (ARTAUD, 2006, p.

154). Um teatro ritual que busca disciplinar o corpo para alcançar o que se quer, no sentido claro do desejo, ao invés de alcançar aquilo que lhe é imposto, interna ou externamente.

“O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso [...] Porque perdeu, por outro lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso” (ARTAUD, 2006, p. 42). O teatro havia perdido aquilo que Deleuze e Guattari (2012) apontariam tantos anos após Artaud: a alegria imanente do desejo, que viceja pelo corpo.

Apagada pelas disciplinarizações da sociedade do século XX, perdeu-se a possibilidade de uma criação de mundo, que permitisse ao sujeito mudar a si mesmo por meio desse processo, coisa que é totalmente possível em práticas ritualísticas. Sufocada pelo regime neoliberal de construção de mundos, o corpo se encontra atrofiado e assustado.

Byung-Chul Han (2021) apontará como os rituais são processos de incorporação, isto é, encenações do próprio corpo. Mais do que isso, o autor aponta que os rituais promovem uma certa estabilização da vida, com suas repetições e proposições de outra experiência do tempo. Com o advento das tecnologias cibernéticas e da criação das redes sociais, a perda dos rituais se acentua mais ainda, exaurindo o corpo, matéria prima do teatro em seus aspectos intensivos e rituais.

Ainda assim, por mais que ele esteja em suas últimas, Lapoujade (2002) nos lembra que ele sempre esteve assim. Sempre esteve se arrastando, o que nos recorda que, apesar da condição do corpo, sempre é possível entender que ele ainda guarda a característica de agenciar as demandas múltiplas em constelações (SAFATLE, 2016) e torná-las os seus órgãos para funcionar, escapando ao organismo, resistindo a ele.

No fundo, trabalhar consigo mesmo é possibilitar que determinados afetos preencham o corpo e criem coisas novas. De uma certa forma, a proposição para uma técnica de palhaçaria que promove a expansão do teatro para a vida é aquela que criará condições para que a sandice, a loucura, a brincadeira se organizem e consigam lidar com tantas docilizações.

É preciso, roubando a expressão de Jacques Lecoq (2021) novamente, permitir que haja uma *loucura organizada*. Porque ela permite ao sujeito manter-se ainda em contato com a realidade, mas cometer as suas loucuras, produzindo uma vida mais interessante. Retomando aquilo que escreveu Safatle (2016), o que falta é rigor, a paixão que queima e constrói. Justamente porque esse rigor, a verdadeira disciplina, a de si mesmo, é que pode produzir uma revolução na sensibilidade. Essa é a parte que compete ao atuante, rigorosamente, organizar a sua loucura.

## CUIDADO DE SI

Próximo de seus anos finais de vida, Foucault se depara com uma concepção de cunho filosófico-histórico. É algo tão assombroso que faz com que ele subitamente mude todo o rumo de seus trabalhos, que já estavam, inclusive, programados para serem publicados (GROS, 2010). De acordo com o próprio autor, tratava-se de um achado quase arqueológico, visto que o próprio autor define que ele o que encontra como “uma noção que, para nós, hoje em dia, perdeu sua força e é obscura” (FOUCAULT, 1982/1988, p. 2). Não apenas isso: ele também ressignifica toda a perspectiva sobre a própria obra.

A proposição da tese central foucaultiana, com esse achado, se desloca totalmente para a tratativa do sujeito. Isso fica bem evidente quando o próprio autor diz – em diversas das suas entrevistas em seus últimos anos – que a sua proposta, olhando naquele momento de forma retrospectiva, se tratava do sujeito e não do poder, o contrário do que muitos diziam: “Não é o poder, mas o sujeito que constitui o tema geral de minhas pesquisas” (FOUCAULT, 1995). Explicando de forma mais clara, seus estudos tratavam dos diversos sujeitos que existiram e foram criados pelas forças do poder daqueles diversos tempos (FOUCAULT, 1984/2012).

Dessa forma, Foucault pensa em um sujeito que é formatado a partir das relações de poder estabelecidas em determinada faixa temporal da história. Para ele, não existe um sujeito único, constituinte *a priori* da subjetividade de uma época, o que existe é o seu avesso. Ou seja, são as relações de uma época que constituem o sujeito e não o contrário.

Como relembra Castro (2009) não se trata de algo substancial, mas formativo. Ou seja, trata-se de uma forma (por vezes chegando a ser uma fôrma) em que se constitui aquela subjetividade alocada dentro daquele tempo histórico, que cria para si os determinados tipos de sujeitos que lhe interessam. É a isso que Foucault parece se referir quando analisa, já em retrospecto, a sua obra nos últimos anos de sua vida.

Judith Revel (2005, p. 82) escreve que se trata da: “maneira pela qual o poder investe o sujeito ao se servir não somente dos modos de subjetivação já citados, mas também ao inventar outros”. Assim, à guisa de exemplificação, é o que Foucault fará nas suas obras como a *História da Loucura*, onde analisa a constituição dessa “forma-sujeito” (CASTRO, 2009) chamado de louco, em *Vigiar e Punir*, onde analisa aquilo que são os presos e todos os seus outros trabalhos que tratarão dessas constituições de subjetividades. Em última instância, trata-se de uma história do sujeito, como diz Castro (2009), ou, em outras palavras, uma história dos modos de subjetivação.



O que o autor francês encontra com a confecção do *Hermenêutica do Sujeito*, é uma brecha para uma leitura ética das ditas práticas de si; em essência, o movimento ali feito é uma problematização da noção de sujeito (GROS, 2010, p. 458). Se antes, Foucault entendia que “essa produção pelo próprio sujeito, de um discurso em que poderia dar-se a ler sua própria verdade, é entendida [...] como uma das formas maiores de nossa obediência” (GROS, 2010, p. 459), o autor passa a entender por meio das construções que faz na preparação para o curso, que “talvez existam, para um sujeito, outras maneiras de ser verdadeiro” (GROS, 2010, p. 460).

Foucault aposta que é possível criar outros modos de ser. O autor entende que essa criação é uma prática do cuidado de si. E este modo de constituição, o trabalho sobre si mesmo, se mostra como bastante autônomo, já que mina a ação do poder, que investe no sujeito e cria uma subjetividade para ele, visando sustentar-se em funcionamento. O que Revel (2005) coloca é que esse processo se articula como técnicas de governamentalidade. A produção de subjetividade sempre existirá e sempre constituirá um sujeito, o que acontece é que existe uma possibilidade, colocada por Foucault (2010) de que os indivíduos trabalhem sobre si próprios, em prol de uma subjetivação mais autônoma.

Quando aproximamos as práticas teatrais de palhaçaria do cuidado de si, o fazemos justamente através das noções de técnicas e práticas, isto é, da produção de si via ações (compostas por suas diversas forças, entre elas a teatralidade) que poderão permitir ao sujeito habitar um outro território, ou melhor, permitirão uma construção do corpo mais autônoma. “A cena deixa de ser, como proposto na tradição aristotélica, [...] e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o ‘corpo’ como forma de acesso a novas modalidades de ser” (QUILICI, 2003, p. 48). Lecoq (2021) dirá que o processo do palhaço é, de uma certa forma, uma busca ou pesquisa sobre si. O autor também dirá que toda pessoa possui suas próprias ridicularidades. A palavra ridículo vem do latim *ridiculus* e se entende como “aquilo que provoca o riso” (NASCENTES, 1955). Para além de uma lógica de propriedade sobre as características, o ridículo aponta justamente para tudo aquilo que foge do formato hegemônico. A máscara, em uma outra acepção (FORTES, 2020), é justamente aquilo que permite ao sujeito inventar outras possibilidades de existência. É exatamente isso que o nariz faz: ele permite ao sujeito suportar o ridículo, ao torná-lo uma experiência de vida.

Aquilo que os autores de palhaçaria parecem chamar de ridículo, parecem mais como linhas de fuga, desejo insistindo em latejar, pulsar para fora. Se Ana Wuo (2019) aposta na ideia de busca, ao invés de encontro, talvez o palhaço seja uma técnica de invenção, isto é,

de construção de novas modalidades, o que o processo faz é permitir uma certa (ultra) passagem de si.

Mas as linhas de fuga podem ser utilizadas enquanto estratégia também, elas não cessam de tentar acontecer, são diversas, e intempestivas, mas existe algo da atitude que se alcança com a técnica que permite ao sujeito jogar com elas. É para isso que a técnica de si parece existir: fazer funcionar o desejo para um caminho que lhe não cause a morte total.

É por isso que Lecoq (2021) demonstra a importância de o atuante desconstruir as suas percepções de comicidade, porque esses construtos são, em realidade, as marcas do corpo formatado do sujeito. Uma “desformação” de si, como aponta Ana Wuo (2019, p. 87) é permitir a construção de um espaço onde o atuante possa desenredar e desmecanizar as próprias ações e o próprio corpo, é permitir a passagem dos afetos e afecções. Esse processo remete àquilo que diz da característica mais importante do cuidado de si, que é descrito por Frédéric Gros (2010) como uma espécie de vigia de si, justamente porque aquilo que não é “observado” pelo sujeito acaba se tornando semelhante ao hegemônico.

Ao retomar o conceito de cuidado de si (*epiméleia heautoû*) em distinção ao de conhecimento de si (*gnôthi seautón*) de certa forma, o que Foucault (2010) parece concluir é que nessas práticas de si, o sujeito e a verdade não estão vinculados externamente, mas através de um certo tipo de escolha do próprio sujeito desse modo existir. É necessário, ao sujeito, a experiência de uma espécie de ascese, que produzirá uma verdade experiencial. Um sujeito menos sujeitoado e mais subjetivado (GROS, 2010). Isso não quer dizer que haja uma total libertação, o que acontece é o imbricamento da sujeição e da subjetivação. Não há fora - como diz Foucault (1984/2012) as relações de poder estão por toda a parte. Mesmo em uma subjetivação mais autônoma não quer dizer que não se esteja à mercê da sujeição.

Curiosamente, Lecoq (2021, p. 184) escreve que aquele que faz o palhaço deve jogar o jogo da verdade. Foucaultianamente perguntamos: qual verdade? Considerando as contribuições do próprio Foucault, é possível dizer que é um jogo da própria verdade, dessa que foi possível de ser construída entre os fluxos e forças externos e internos que atravessam o sujeito. Isto é, propomos que o palhaço deve jogar com a verdade em sua concepção foucaultiana. O jogo da verdade é composto pelas relações que constituirão, enquanto uma experiência histórica, os modos com os quais as pessoas se identificarão (REVEL, 2005): loucos, doentes, trabalhadores, desejantes ou palhaços.

É através do trabalho sobre si, da construção da prudência na lida com o desejo, que funciona o cuidado de si, é possível pensar que a verdade que joga o palhaço é justamente

aquela que ele é capaz de permitir a construção de uma subjetivação por si próprio sem desconsiderar aquilo que lhe compõe, tanto negativa quanto positivamente: isto é, as sujeições ao hegemônico e aquilo do desejo que ainda pulsa livre. O palhaço se afeta o tempo todo porque está também à mercê das forças que percorrem seu território. Como nos recorda Jesús Jara (2000), o palhaço também é um navegante. Da maneira como lemos Jara (2000), entendemos a sua proposta como uma aposta de desenvolvimento de habilidades teatrais que se focalizam em saber transitar entre os afetos e forças que aparecem durante o trabalho. Habilidades equivalentes às necessárias durante a vida, isto é, habilidades de agenciamento de si.

Durante a oficina “A Menor Máscara do Mundo”, o condutor Ésio Magalhães passou um exercício interessante, que trabalha muito bem com essa questão dos afetos e sua passagem pelo corpo. Durante vários minutos, andávamos pela sala, porém metade da turma andava com uma atitude corporal dita como “exterior”, pés para fora, movimentos mais alargados, peito aberto, nariz para cima, visão de cima para baixo; enquanto a outra metade caminhava com a atitude de “interior”. Ao final do exercício, analisávamos como a atitude corporal influenciava na maneira como nos comportávamos. O palhaço precisa transitar entre essas energias – na expressão de Jesus Jára, “navegar pelas emoções”.

Embora simples, o exercício revela muito bem a necessidade de desenvolver habilidades que permitam analisar a situação para, utilizando a própria percepção de si e do contexto, melhor agenciar-se para continuar vivo e em cena.

Podemos dizer que, em seus últimos anos, Foucault inverte a pergunta que antes fazia, passando a se indagar: “se é verdade que os modos de subjetivação produzem, ao objetivá-los, algo como sujeitos, como esses sujeitos se relacionam consigo mesmos?” (REVEL, 2005, p. 82 - 83). Ou seja, o que o pensador faz, é se perguntar o que, do ponto de vista dos sujeitos, acontece dentro das relações de poder, que constituem essas subjetividades? E mais ainda, o que esses sujeitos constituídos fazem consigo próprios? Isso é condizente com a ideia de que esses sujeitos não são resultados, mas sim meios, que eles não são apenas produzidos, mas produzem também.

Adotando a brincadeira do palhaço como mote, sua maneira de subversão, é possível dizer que essas práticas permitem torções brincantes com o conceito de biopoder, onde há não somente uma produção *sobre* a vida – como no caso das relações de poder – mas também uma produção *pela* vida, como nas constituições dos sujeitos por eles próprios. Isto é, que por mais que haja uma produção incessante das relações de poder sobre os corpos, os corpos também produzem certas parcelas daquilo que os compõe. Essa é a nossa aposta. Por isso talvez

dizer que existe algo *pela* vida, justamente porque não é possível à essa produção não ser contaminada pelo desejo.

Segundo Foucault (2010, p. 8), Sócrates se apresentava como “aquele que incita os outros a se ocuparem consigo mesmos”. De certa forma, Foucault (2010) dirá ter a impressão que é o cuidado de si que produz a necessidade de conhecer a si (*gnôthi seautón*).

O cuidado de si pode ser caracterizado como um primeiro movimento para a existência de um sujeito. Ele é “uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2010, p. 9).

Um princípio de agitação é, talvez, uma expressão com bastante acuidade para definir, também, o palhaço. Justamente porque o palhaço é o inquieto, já que “ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo” (LECOQ, 2021, p. 188). Muda constantemente, altera-se sem expectativas, destrói a ideia do organismo que enreda o sujeito. O que ele acessa são “outros ‘estados de ser’ que deverão constituir uma nova cultura e sociedade” (QUILICI, 2003, p. 49). Um bom palhaço é aquele capaz de “captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e *nos órgãos*, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir” (ARTAUD, 2006, p. 153).

Tanto Lecoq (2021) quanto Ana Wuo (2019) apontam para a progressividade do trabalho, isto é, a importância de uma certa progressão em seu trabalho com seus estudantes. Parte-se de exercícios mais gerais para passar por diversos outros tópicos ao longo do primeiro ano de seu curso, até, apenas no segundo ano, passar pelos gestos, melodrama, *commedia dell'arte*, tragédia e bufões para, enfim, chegar no palhaço. A mesma lógica é percebida nos escritos de Burnier (2009) e Ana Wuo (2019) quando relatam os exercícios que trabalham características e técnicas mais ampliadas para ir afunilando-se até culminar no exercício do picadeiro.

O processo acontece a partir da intervenção sobre cognições teatrais (MAGELA, 2023) que são estimuladas nos atuantes. A partir disso, são ativadas essas formas de atenção em outros momentos em que há uma similaridade. Lentamente e com o avançar das aulas, vão se complexificando os exercícios, demandando deles uma maior utilização das habilidades desenvolvidas para culminar no Picadeiro, um exercício que se apresenta como uma complexificação de tudo aquilo que foi trabalhado anteriormente. É aí que comumente se

entende que o palhaço “aparece” quando na verdade ele foi sendo construído ao longo de todo o processo.

Para além disso, o palhaço concentra-se também no campo da processualidade. Isto é, o entendimento que existem múltiplos processos em curso que constroem uma espessura processual (BARROS; KASTRUP, 2009 p. 58), impedindo ao plano em que se situa o palhaço de ser um espaço representacional ou informacional. Como detalha Ana Wuo (2019, p. 96) é importante pontuar mais “o estado natural e não de representação de personagem ou algo do tipo”. A passagem em que o atuante se transforma é aquilo que possibilita a habitação do território. O palhaço é também um território.

O que Foucault põe em jogo em seu curso é uma maneira mais potente para o surgimento do sujeito, um sujeito que se autoconstitui por meio das técnicas de si (GROS, 2010). Foucault (2010, p. 53) dirá que: “a posição, de certo modo singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos do que dispõe, como também aos outros com os quais se relacionam ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo” parece ser, na verdade, que o cuidado de si é uma proposta de atitude, ou como Foucault (2010, p. 10) a nomeia, uma “atitude filosófica”, justamente porque o cerne do trabalho filosófico não é primeiramente conhecer a si mesmo, mas cuidar de si mesmo. Assim, Judith Revel (2005) também entende que o cuidado de si (*epiméleia heautôu*) corresponde a um ideal ético. Que ele é “o conjunto das experiências e das técnicas que o sujeito elabora e que o ajuda a transformar-se a si mesmo” (REVEL, 2005, p. 33).

É preciso, antes de tudo, retomar dois pontos principais. Sendo eles: 1) o fato de que o cuidado de si não é uma prática narcísica ou até mesmo prazerosa e na presente perspectiva não contribui nem opera em confluência com as correntes hegemônicas neoliberais individualizantes e narcisistas. Isso se dá principalmente porque, pela visão foucaultiana, o cuidado de si trata-se, antes de tudo, de uma ética, “como um estilo de existência e não como normatividade moral” (GROS, 2010, p. 480). Mesmo que durante a Grécia antiga isso fosse privilégio de um pequeno grupo, com a retomada foucaultiana isso se amplia para “todos”. Essa ampliação é um movimento captado por Foucault (2010) ao estudar os estoicos helenísticos e romanos.

Como bem pontua Quilici (2003, p. 34): “Não se confunde, em primeiro lugar, com nenhuma utopia narcísica de aquisição de um corpo invulnerável e preparado para desfrutar os ‘múltiplos prazeres’ oferecidos pelo consumo”.

Dessa forma, não se trata de um cuidado que visa sustentar um bem-estar, um padrão de beleza do corpo e ou beleza moral, pelo contrário, é “não só mais difícil como também mais interessante. É uma ética da imanência, da vigilância e da distância” (GROS, 2010, p. 479). Dessa forma, Frederic Gros (2010, p. 482) continua: “o cuidado de si nunca designou uma autocontemplanção satisfeita e prazerosa”, o cuidado de si pode ser quase entendido, nesses termos, como uma cautela de si próprio, quase como uma prudência consigo mesmo. Essa tópica é importante para entendermos uma característica importante da palhaçaria. É possível dizer que o palhaço pode fazer qualquer coisa. Burnier (2009) nos recorda que importa mais o *como* do que de fato o *quê*.

A proposição do palhaço estabelece que existem certas diretrizes para se entender a prática de um palhaço. Por mais que essas noções não sejam estabelecidas como grandes regras, mas como descobertas realizadas pela própria prática, começa a surgir uma série de precauções que são passadas aos atuantes. Precauções, ou regras, que podem, em alguns momentos, ser ignoradas a fim de alcançar algum objetivo. De toda forma, existe algo posto: existem instruções que são passadas aos palhaços para agirem em cena, sejam sozinhos ou em conjunto. Daí a importância da normatividade, abordada anteriormente, a quantidade de regras existentes para uma prática de palhaço considerada interessante faz com que os atuantes precisem entrar em uma lógica para trabalharem dentro da máscara. Ao invés de limitar e podar o atuante, essas regras, se forem bem aplicadas, poderão estimular mais ainda as soluções para lidar com elas, seja obedecendo-as ou as subvertendo.

Existe um exercício de palhaços utilizado durante uma oficina da Palhaça Karla Concá. Já no final da oficina, quando todos já estão utilizando seus narizes, entram 4 ou 5 palhaços, todos abraçados, coordenando os movimentos, como se fossem uma só pessoa. A tarefa do exercício era entrar coletivamente e pronunciar uma frase. Como não havia ensaio prévio, os atuantes precisavam se articular de um modo que todos falassem a mesma frase ao mesmo tempo. O detalhe é que não poderia haver uma comunicação explícita entre os membros para realizar a tarefa como uma contagem ou algo assim.

Em outros termos, é possível dizer que aos atuantes compete o trabalho de se auto-monitorar e avaliar suas próprias ações em relação àquilo que foi criado coletivamente (TOMASELLO, 2014) e que se entende enquanto regras para uma atuação em palhaço, mesmo que haja o rompimento de certos códigos, ainda assim, eles são necessários para estabelecer a relação entre palhaço e plateia. Um trabalho realizado através de “um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações” (BURNIER, 2009, p. 220).

Justamente por isso, é preciso entender que: 2) o cuidado de si não é uma prática individual, mas sim uma prática coletiva e social. Dessa forma, ainda segundo Frederic Gros (2010), o cuidado de si irá implicar o Outro.

Na verdade, a relação com o outro e com o mundo parece ser parte fundante do próprio cuidado de si, já que não há, como lembra o autor, uma interrupção do contato com o mundo. O que está em jogo não é apenas o sujeito, de forma isolada, solitária, mas justamente aquilo que o conecta com o mundo, o seu lugar e sua atitude.

Segundo Gros (2010, p. 486), o cuidado de si, de maneira coletiva e social, visa “medir mais precisamente o lugar que se ocupa no mundo”. Essa prática é, nada mais, que um treinamento que permitirá a ele responder de forma mais interessante quando confrontado com situações críticas e fora do campo do treino, ele é aquilo que permite ao sujeito manter, em relação de si para consigo como mais do que apenas uma atitude de espírito, mas como um princípio, “uma forma de atividade, atividade vigilante, contínua, aplicada e regrada etc” (FOUCAULT, 2010, p. 77). Mantendo uma relação, não apenas consigo, mas também com as coisas que o cerca, com os acontecimentos e com o mundo (FOUCAULT, 2010).

É possível dizer que não existe teatro sem público. Assim também se dá com o palhaço, mas talvez nesse caso, a situação fique mais acentuada. Isso se dá porque não há uma quarta parede entre o palhaço e o público, entre ele e todo o resto do mundo.

Lecoq (2021) apontava como a particularidade da relação do palhaço com o público era grande. Segundo o autor, era um contato direto e imediato. Segundo Burnier (2009, p. 219) o palhaço se alimenta, também, dos estímulos que vêm do público, em uma lógica de ação e reação. Se Foucault (2010) apontava para a constante relação de si com o mundo, Burnier (2009) nos lembra que o palhaço está sempre em relação com o externo, seja seus parceiros de trabalho em cena, um objeto ou o público. Como dito, o palhaço não se apresenta enquanto uma mirada para si de cunho narcisista, justamente porque se propõe a romper com esse tipo de construção; pelo contrário, parece caminhar no caminho oposto.

Além disso, é preciso ter em mente que se o cuidado de si é uma atitude, uma ética, um princípio, ao mesmo tempo ele não se reduz apenas a isso. É possível ir um pouco mais além. O cuidado de si é “sempre uma atividade real e não simplesmente uma atitude” (FOUCAULT, 1982/1988, p. 4), composta também por exercícios, práticas e um processo de construção etopoiética de uma verdade, como define Gros (2010, p. 478): “uma verdade que pode antes ser lida na trama dos **atos realizados** e das posturas **corporais**”. (Grifo nosso). A

demarcação das palavras é para frisar que se tratam de ações e de uma relação concreta com o corpo.

O termo “postura”, em teatro, não é o mais acurado, mas mesmo assim indica uma atenção ao corpo que é, costumeiramente, negligenciada em algumas leituras que fazem dos textos de Foucault. O foco no termo “postura” possui, como fim, enfatizar o aspecto corporal desse trabalho; mas talvez o termo mais adequado fosse o de “atitude”. Implicando que o mais importante não é a postura do corpo, mas a *atitude* que se assume naquela posição. Isso quer dizer que o cuidado de si, enquanto uma técnica, implica em algumas mudanças materialmente evidentes, “na medida em que se trata não somente, evidentemente, de adquirir certas aptidões, mas também de adquirir certas atitudes” (FOUCAULT, 1982/1988, p. 2). É na confluência de prática real e da atitude, que o cuidado de si é “uma atividade irradiada, uma rede de obrigações e de serviços” (FOUCAULT, 1982/1988, p. 8).

Embora o cuidado de si tenha diversas nuances que são exploradas ao longo de toda a fala de Foucault durante *A hermenêutica do sujeito*, o ponto principal é essa articulação do cuidado de si e daquilo que Foucault (2010, p. 36 – 37) dirá ser a questão que: “não incide sobre a natureza do homem, mas sobre o que nós hoje – pois a palavra não está no texto grego – chamaríamos de questão do sujeito.”

Trata-se de direcionar essas questões para como é possível estabelecer-se enquanto um sujeito. Foucault (2010, p. 37) se perguntará: “O que é esse sujeito, que ponto é esse em cuja direção deve orientar-se a atividade reflexiva, a atividade refletida, essa atividade que retorna no indivíduo para ele mesmo?”. De modo que, se entendemos que estamos, hoje – contemporaneamente – em um momento em que a produção de subjetividade está a serviço de um determinado tipo de relação de poder, no caso, os modos de produção capitalistas, como aprofundarei no próximo capítulo, é necessário pensar quais são os caminhos e estradas que traçarão esses sujeitos em seus modos de se constituir à partir dessa lógica e contra ela, em aspectos de estratégia, luta e resistência.

Entendemos, junto com Foucault (1982/1988, p. 4), que “da mesma forma que existem diferentes formas de cuidado, existem diferentes formas de si”. Através desse excerto, é possível compreender que o traçado aqui proposto de que a palhaçaria pode funcionar como uma técnica de cuidado de si e, conseqüentemente, um meio para produção de subjetividade é plausível.

Como afirma André Magela (2019, p. 54): “Se perspectivamos a teatralidade presente na vida como uma articulação complexa de formas e forças que modulam o tempo, o



espaço e o comportamento (um processo de subjetivação), talvez possamos em aulas de teatro abordar o modo como alunos produzem subjetividade”, é possível pensar que existe uma chance concreta de utilizar-se da palhaçaria como um dispositivo de “criação de condições para a produção de subjetividade” (MAGELA, 2019, p. 55).

Ou seja, que encontramos na palhaçaria uma possibilidade de **invenção**, através de técnicas, de modos de subjetivação. E que é possível, analisar a partir do “que o indivíduo fez, e não daquilo que ele pensou” (FOUCAULT, 1982/1988, p. 9) como ele tem produzido essa subjetivação. A frase de Foucault, embora preciosa, leva a um erro que carece de retificação, a de que há uma dicotomia entre ação e pensamento, não é o caso, se trabalhamos em um eixo que leva em consideração a existência do inconsciente, pode-se entender que toda ação constitui também um pensamento. Também é importante ressaltar que, ao enfocarmos em ação e pensamento, não estamos, necessariamente, apontando para uma questão de interioridade, apenas. Pelo contrário: o que se propõe é a dissolução da separação interior/exterior para a categorização de que tudo é afecção, afeto, pensamento e ação; capazes de se tornarem material de composição concreto. Como aponta Deleuze (p. 55): “estas afecções são imagens ou marcas corporais (II, post. 5; II, 17, esc.; III, post. 2); e as suas *idéias* englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante (II, 16)”. De toda forma, a conclusão é de que é possível, através de uma análise concreta de ações, analisar as produções de subjetividade de determinado sujeito.

## **SUBJETIVAÇÃO**

Em seu livro *Conversações*, Gilles Deleuze (1992) defenderá que na obra foucaultiana é possível encontrar três tópicos principais. De acordo com o autor, Michel Foucault abordou ao longo de sua trajetória, à grosso modo: o Poder, o Saber e, por fim, a temática da Subjetivação. Todavia, o próprio Michel Foucault considerou, em retrospectiva (FOUCAULT, 1984/2012, p. 258), que seu objeto principal era a relação do sujeito com os jogos da verdade, dentro das relações de poder, em suma, a subjetivação.

Concatena-se em nossas reflexões que os processos de subjetivação são um dos pontos possíveis para ler os demais textos de Foucault. De todo modo, o que interessa são os processos, ou seja, os modos com que se estabelece uma vivência, a postura que é adotada pelo sujeito no correr da vida. O que nos é apontado por Foucault nessa entrevista de 1984 é que ao longo de sua obra, mesmo que de maneira não totalmente intencional, ele tratava justamente dessa temática.

Ao longo de toda a sua obra houve diversas mudanças teóricas, o que é bastante comum. Porém, tudo se mantinha com uma certa coerência interna. Justamente por isso, é possível acompanhar Deleuze (1992, p. 105) quando diz que: “seu pensamento procedeu sempre por crise e abalos como condição de criação”.

Hélio Rebello Cardoso Júnior (2005) aponta que Deleuze, em seu livro *Foucault* saiu em defesa do falecido filósofo ao questionar as críticas que eram feitas à mudança dos estudos foucaultianos. As críticas eram, em suma, como o pensador Foucault, que antes havia decretado *a morte do homem* e conseqüentemente negado a existência do sujeito (epistêmico ou psíquico), tomaria o tema novamente como ponto de estudo? Cardoso Júnior (2005, p. 346) responde:

Ora, temos de afirmar a coerência não-sistemática em sua obra, posto que o tema da subjetividade renova e repõe o problema da relação da existência com o tempo, de modo que, nessa última fase da obra foucaultiana, tal problema será tratado sob o ponto de vista de seus modos históricos. Temos, igualmente, de observar essa coerência no sentido da continuidade do traço de anticonformismo presente na obra de Foucault, o qual provém das fases anteriores e é reeditado a partir da ideia de que existe uma ligação extrema entre o corpo, a subjetividade e o tempo.

E por tratar de subjetivação, ele tratava, evidentemente, do sujeito (FOUCAULT, 1995) e da subjetividade. O autor francês dirá: “Eu chamaria de subjetivação o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito” (FOUCAULT, 1984/2006, p. 262). O sujeito é constituído, ou seja, é o resultado dos processos de subjetivação.

Mais precisamente, e segundo Sônia Mansano (2009), o sujeito é o efeito provisório das brincadeiras que os processos (modos) de subjetivação fazem com a matéria-prima que é a subjetividade. Essa noção de subjetividade, extremamente guattariana, é apontada por Mansano (2009, p.112) como “uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e nele agir”.

A fim de melhor discutir a questão da subjetivação, retomaremos um fato que se deu na noite das primeiras apresentações do festival Circovolante. As pessoas se aproximavam lentamente do local onde aconteceriam os espetáculos. Geralmente todas as apresentações que acontecem em praça ficam bastante cheias. Já é um evento tradicional na cidade e dá bastante público. De um dos bancos da praça que dava para a lateral da área de apresentação, uma vista boa o suficiente tanto do público quanto dos artistas. Na frente havia algumas fileiras de cadeiras, acomodadas ali para todos que não quisessem se sentar ao chão. Logo sentou-se um homem com aparência de uns quarenta anos. Ele parecia empolgado de estar ali. Era uma sexta-feira e ele parecia estar voltando do trabalho, talvez sua chegada ao local tenha sido planejada,

ou não. É divertido pensar que não foi, mas que ao ver o movimento e aproveitando a sexta-feira, ele parou ali para assistir.

A rua tem dessas maravilhas em que pessoas inesperadas se tornam público ou até mesmo companheiras de cena. A rua é sempre um inesperado. O que mais chamou a atenção nesse senhor era o fato de ele olhar, antes da apresentação começar, fixamente, para um pedaço de papel. Era visível, muito bisbilhoteiramente, que se tratava de um documento sobre o pagamento do FGTS. Talvez ele tivesse pedido contas de seu serviço, talvez apenas estivesse tentando sacá-lo. Não que esse ponto específico seja tão importante – o mais importante nessa situação é como o evento que acontece ali pode provocar certas mudanças na vida de uma pessoa. O que acontecia ali, naquele momento, era um desvio. Uma resistência, talvez? Uma prática de subjetivação. Isto porque o teatro (o palhaço, o circo) para aquele que assiste pode cumprir uma função clínica, de medicina (SILVA, 2016), justamente porque permite a invenção de novos povos e territórios. Cria novas maneiras de sentir e de pensar (SILVA, 2016, p. 98).

Ao operarmos em um campo de possibilidades (HECKERT, 2014), é possível dizer que o desvio da rotina, das preocupações do FGTS, enquanto uma prática de resistência, quase imperceptível, transforma a potência de vida, produz outros modos de existir, que podem se findar ali mesmo, durante a apresentação.

Para além do treinamento daquele que inventa o palhaço, existe aquele que o assiste. Essa divisão, na verdade, é capciosa, já que segundo Quilici (2003, p. 176) fenômenos como esse (um rito) “não se operam com a divisão palco-plateia, mas com diferentes níveis de participação num acontecimento”. Justamente porque é possível dizer que o teatro é uma prática de agenciamento coletivo. São as forças de resistência que tanto lutam para desmanchar as formas estabelecidas e inventar outras, logo em seguida (HECKERT, 2014, p. 473), não findando sua prática, mas simplesmente seguindo.

Quando se trata da relação com a plateia, aposto que o palhaço está sempre em desvantagem, em termos de poder; porque, por mais que ele conduza a cena, o espetáculo, no fundo, ele precisa da plateia. A plateia, em tese, não precisa tão fundamentalmente dele quanto ele dela. Como recorda o palhaço Chacovachi (2019) existe uma disputa nas apresentações do palhaço, uma espécie de guerra. E ao palhaço convém sempre acreditar na desvantagem, para se colocar em uma atitude de espreita. Aqueles que acham que o jogo está ganho, acabam se deixando levar por fórmulas fáceis. Essa noção de desvantagem é justamente aquilo que provoca o palhaço a inventar outras soluções.

Seguindo as pistas deixadas por Tatiana Motta Lima (2017), é possível dizer que, em desvantagem, o palhaço se encontra em uma espécie de caçada. Essa aposta também pode ser confirmada por aquilo que diz Chacovachi (2019, p. 21): “Na rua, a apresentação é um jogo e também uma guerra”. Caça e guerra não são a mesma coisa, mas demandam um tipo específico de disponibilidade atencional em uma abertura para o contato (MOTTA LIMA, 2017). Não apenas isso, como também estar em desvantagem exige a capacidade de vislumbrar o momento propício para agir, isto é, uma percepção aguda de si e do ambiente que o cerca (MOTTA LIMA, 2017), justamente porque se não o tiver, não consegue sustentar a relação e manter o espetáculo acontecendo. O palhaço é, também, um caçador.

Ainda assim, é importante ressaltar que a subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: ela é “uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento” (DELEUZE, 1992, p. 127-128). Seria muita prepotência dizer que aquele homem não percebe a malha e o jogo de forças em que está envolvido. Ele percebe, mesmo que dentro de outros regimes de percepção, conscientes ou não. Mas a prática de resistência que ali vislumbrei talvez não seja tão importante para ele. Ele apenas vive. E naquela noite, durante a apresentação, ele ri e algo aconteceu. É aqui que percebemos que o palhaço, para além do atuante, possui seus efeitos naqueles que o assistem. Justamente porque não se trata apenas de comédia, de fazer rir, mas da criação de outros regimes de percepção estética, essa que compõe a própria experiência da vida.

É possível entender que a subjetivação permite a construção, ou invenção, “em que a verdade é concebida como uma ferramenta que deve ser construída no presente por meio de um leque de práticas elaboradas e de experiências vividas” (SILVA; VERÍSSIMO, 2022, p. 4). isto se aproxima da subjetivação no modo com que Deleuze (1992, p. 114) a define: “esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida”, ou seja, a grande questão da subjetivação, segundo Deleuze (1992), é um processo de criação/invenção, seguindo regras que podem ser facultativas, que resistam ao poder e se furem ao saber. Modos de existir que não cessam de se recriar e se refazem o tempo todo, e que, Deleuze (1992, p. 123) deixa claro, “trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas”.

Existem, também, certas regras para o palhaço. Não pretendo listá-las, até porque isso varia de cada condutor de oficina; alguns inventam muitas, outros se resumem a algumas poucas. A verdade é que mesmo assim algumas delas parecem facultativas, como a “o palhaço deve provocar o riso”. Nem sempre, ele pode ser um bom bufão e provocar incômodo, pode

comover ou provocar diversas outras sensações, atingindo o seu objetivo sem, necessariamente, retirar uma risada do público, como nos lembra André Ferreira (2013) em seu trabalho sobre as relações entre o palhaço e a transgressão. São aspectos e práticas que não se separam, mas existem coextensivamente nas tantas práticas feitas por tantos palhaços.

A única regra que se repete em quase todos os ensinamentos de palhaçaria é a de que o palhaço deve ir em busca de sua autenticidade, ou de sua verdade. Encontramos isso tanto em Jacques Lecoq (2021, p. 184): “o ator deve jogar o jogo da verdade”; quanto em Jesús Jara (2000, p. 73): “o clown é e sempre deve ser autêntico<sup>20</sup>” e em Luís Otávio Burnier (2009, p. 209): “o palhaço não representa, ele é”. Existe um grande problema com a questão de autenticidade e com a ideia de verdade, já que elas parecem partir do pressuposto de que existe algo que é inerente ao sujeito, como uma espécie de essência.

A primeira questão é que essa perspectiva, nesse trabalho, não nos interessa. Em segundo ponto é preciso lembrar que autenticidade e verdade não são a mesma coisa: a autenticidade que problematizamos é a que foi capturada pela forma de produção neoliberal atual. Justamente porque, quando falamos em autenticidade, caminhamos para um entendimento de que existe algo interno ao sujeito, portanto algo essencial, que precisa ser trabalhada para se exteriorizar. Não apenas isso, como também compete ao próprio sujeito se manter “fiel” a essa construção e não se deixar “influenciar” por outras forças.

O que isso gera enquanto produção? É preciso afirmar que essa lógica “desloca a pergunta da identidade da sociedade para a pessoal singular” (HAN, 2021, p. 33) e transforma o trabalho do sujeito sobre si não em uma prática de cuidado, mas em uma prática de exploração, fazendo com que o sujeito, quando em sociedade, seja um produto no mercado. Ainda segundo Byung Chul Han, a autenticidade leva a uma introspecção narcísica que mais afasta o sujeito da realidade do que o aproxima, justamente porque dificulta o entendimento do mundo para além de si.

Assim sendo, é preciso ajustar (retificar, talvez) as afirmações de Lecoq, Jara e Burnier de modo que possamos continuar. A verdade com a qual trabalhamos, se a entendemos enquanto essa ferramenta (SILVA; VERÍSSIMO, 2022) que pode ser inventada para promover uma subjetivação mais autônoma, é que, então o palhaço não deve *buscar*, mas *inventar* a sua verdade. O mesmo vale para a noção de autenticidade. Autenticidade, nesse caso, como propomos, pouco tem a ver com ser aquilo que se localiza enquanto algo unicamente “próprio”,

---

<sup>20</sup> Tradução livre

ou com a noção de se manter fiel a algo que lhe constitui essencialmente. A autenticidade que propomos é se manter-se fiel à mobilidade do próprio desejo, que pulsa vivo, e se altera a todo instante.

Assim, acreditamos que, talvez, seja melhor não apenas comentar as afirmações axiomáticas; talvez possamos desenvolver uma que abarque todas essas questões. O palhaço coloca em evidência uma ética que propõe a mobilidade das configurações estáveis (territórios) em voga. Em palavras mais diretas, **o palhaço aposta que não se deve levar a si mesmo tão a sério**. Porque “ser levado/a a sério significa perder a chance de ser frívolo/a, promíscuo/a e irrelevante” (HALBERSTAM, 2011, p. 6)<sup>21</sup>. Pois, ao permitir que as estabilidades sejam quebradas, fomenta-se novas configurações que podem sabotar, mesmo que por pouco tempo, os efeitos do poder hegemônico. Essa desestabilização das configurações existenciais, sobre o exercício estagnante e reterritorializante das formas hegemônicas de poder, é o que permite ao sujeito alcançar a sua efetiva potência enquanto criatura capaz de desejar. Promovendo, assim, uma subjetivação minimamente mais autônoma.

Se o palhaço é também uma multidão excitada, isso só é possível porque existem essas certas regras que balizarão a sua atuação. A lógica do palhaço é outro ponto levantado pela maioria dos autores e condutores de palhaçaria. É essa lógica que provoca um certo estranhamento e, simultaneamente, uma certa empatia. É um ponto nodal para a construção coletiva dessa prática. Isto é, é através desse campo comum (TOMASELLO, 2014), que é possível àqueles que praticam a palhaçaria, criar tantas coisas diversas. As regras, mesmo que facultativas, estabelecem-se enquanto pontos de partida para a invenção, compondo com elas seja em confluência ou transgressão.

A subjetivação é, ainda segundo Deleuze (1992, p. 141), “dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma”. É uma força criadora inventiva que faz com que o sujeito assuma para si uma parte da sua construção, é aquilo que permite ao sujeito achar uma brecha dentro de sua própria subjetividade, ou, como diz Cardoso Júnior (2005) a subjetivação é um rio minoritário dentro de um maior e que, com seus movimentos próprios, cria remansos, invertem os sentidos e, sobretudo, dobram a corrente, fazendo pequenos redemoinhos e turbilhões. Essa é a potência criativa e caótica da subjetivação. O palhaço é também um rio.

---

<sup>21</sup> Tradução minha da frase: “Being taken seriously means missing out on the chance to be frivolous, promiscuous, and irrelevant” (HALBERSTAM, 2011, p. 6).

Contudo, há um outro ponto importante, segundo Castro (2009): o sujeito também era fruto dos processos de objetivação, que permeiam os modos de subjetivação. “Foucault fala dos modos de subjetivação como modos de objetivação do sujeito, isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de saber e de poder” (CASTRO, 2009, p. 408).

Dessa forma, Revel (2005, p. 82) define a subjetivação também como: “um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade”. Seguindo com a autora, é possível dizer que se trata, na verdade, de pensar a subjetivação por dois eixos, que estão diretamente ligados aos momentos de Foucault ao longo de sua obra (CARDOSO JÚNIOR, 2005).

1) Os modos de subjetivação são compostos também pela objetivação. Segundo Castro (2009), os jogos da verdade e as relações de poder moldam e formatam os seres humanos nos ditos sujeitos, fazem deles corpos dóceis, disciplinados e servis. Por modo de objetivação entendemos que eles são “modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder” (CASTRO, 2009, p. 408).

Em sua obra, Foucault tratará justamente dos processos, que também podem ser chamados de jogos da verdade, que têm como alvos o sujeito e os objetos. Sujeito do conhecimento e objetos do conhecimento. Esses processos acontecem simultaneamente, como lembra Castro (2009).

É a partir dessas mudanças entre subjetivação e objetificação que Foucault encontrará alguns exemplos de modos de subjetivação (CASTRO, 2009). O primeiro sendo “os modos de investigação que pretendem aceder ao estatuto de ciências” (CASTRO, 2009, p. 408), ou seja: como o sujeito pode se tornar objeto de conhecimento como em *As palavras e as coisas*. Em um segundo momento ele encontrará os modos de objetivação que dividem os sujeitos. Isso fica mais evidente nas obras d’*O Nascimento da Clínica, História da Loucura e Vigiar e Punir*, onde os sujeitos são dicotomizados entre saudáveis e doentes, loucos e sãos, criminosos e bons.

2) Muito influenciado pelo encontro com o conceito do Cuidado de Si, Foucault passa a entender que existe nesse modo de subjetivação uma questão ética em jogo. O que está em voga nesse momento é “a maneira que o ser humano se transforma em sujeito” (CASTRO, 2009, p. 408), mas mais do que isso, como ele se reconhece enquanto sujeito, como por exemplo em *A História da Sexualidade*, mas também a maneira com que o sujeito se relaciona consigo mesmo, por meio de certas técnicas que permitem que ele constitua, parcialmente ou não, sua própria existência (REVEL, 2005). Nesse último momento, o que se acentua é o que Castro

(2009) chama de *elemento dinâmico* dos modos de subjetivação, ele diz que os modos de subjetivação são “as formas da relação consigo mesmo, as técnicas e os procedimentos mediante os quais se elabora essa relação, os exercícios pelos quais o sujeito se constitui como objeto de conhecimento, as práticas que permitem ao sujeito transformar seu próprio ser” (CASTRO, 2009, p. 409).

Em todo caso, a abordagem do fenômeno descrito até aqui entende que ele também acolhe os componentes de um processo de sujeição. Dessa forma, a sujeição, inevitavelmente compõe os processos de subjetivação.

Os processos de sujeição podem ser entendidos como “processos contínuos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos etc” (FOUCAULT, 2017, p. 283). Isso se evidencia pelos escritos de Judith Revel (2005, p. 82) quando aponta que os processos de subjetivação são: “os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos”.

André Magela (2019) comenta que é possível perceber que ambos, subjetivação e sujeição, se misturam e se imbricam, ou seja, acontecem simultaneamente, revelando a ambiguidade e o estatuto paradoxal das relações de poder. Porém, ainda aponta Magela (2019, p. 53): “podemos tentar articular o caráter ‘assujeitador’ dos processos de subjetivação com uma desejável singularização presente em produções criativas de subjetividade”. Em suma, fazer aquilo que Deleuze (2008) apontou, de criar *regras facultativas* que o sujeito seguirá por sua conta e risco.

Durante o encontro do Circovolante, assistiu-se ao espetáculo “Tomate, Puro Tomate” do Palhaço Tomate<sup>22</sup> duas vezes, no primeiro e no segundo dia. As apresentações foram praticamente iguais, com algumas variações relacionadas a certas situações como problemas de som. Tomate é um palhaço com o típico humor argentino; não se priva de fazer piadas de cunho político, nem deixa de abordar qualquer tipo de tema, de órgãos genitais ao uso de drogas. O seu espetáculo consiste na criação de diversas imagens e situações envolvendo balões, que ele manuseia com maestria.

O jogo de resignificação de objetos é um recurso muito utilizado por diversos palhaços. Nesse jogo, o que o palhaço faz é acolher a ordem vigente, entender as suas regras e subvertê-la. Isto é, o palhaço sabe que aquilo é um balão, mas lidar com um balão não interessa, não produz nada. É preciso inventar os modos de uso daquele objeto. Ideia semelhante a da

---

<sup>22</sup> Mais conhecido como Victor Ávalos, é um palhaço argentino. Que utiliza em seu espetáculo de palhaçaria diversos truques de balões.



subjetivação. Não é como se o palhaço ignorasse o fato fundante do balão ser aquilo que é, mas para ele é melhor que o balão possa ser outras coisas. “Trata-se de ‘duplicar’ a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder” (DELEUZE, 1992, p.127).

Ainda dentro da tópica da sujeição, Judith Butler (2017, p. 10), em seu livro *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*, entende que a sujeição consiste “nessa dependência fundamental de um discurso que nunca escolhemos, mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta nossa ação”, ou seja o poder não apenas se impõe, advindo de um campo externo, ele também forma os sujeitos, produz subjetividade, porque ele também determina a nossa condição de existência, visto que depende-se dele para existir e para preservar aquilo que se é (BUTLER, 2010). Nas palavras do próprio Foucault (2017, p. 279): “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade”.

Todavia, aponta Butler (2010), é possível fazer algumas inflexões em busca de explicações. A ambivalência do sujeito, sua constituição e prática estão dadas. Ela escreve: “Consideremos que o sujeito não seja apenas formado na subordinação, mas também que a subordinação forneça a condição de possibilidade contínua do sujeito” (BUTLER, 2010, p. 16).

É possível dizer, então, que o sujeito existe em ato, ele atua o poder que o constituiu, porém com uma leve torção, como também diz Foucault (2017, p. 284): “o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles”. Segundo a autora, “o poder considerado como condição do sujeito não é necessariamente o mesmo poder que se diz ser exercido pelo sujeito. O poder que inicia o sujeito perde a continuidade com o poder que é a ação do sujeito” (BUTLER, 2010, p. 21). O que fica evidente é que para que o sujeito exista, ele precisa não apenas ser moldado pelo poder, mas também repeti-lo, restabelecê-lo. De certo modo, é entender como o poder é exercido sobre o sujeito, mas também é assumido pelo sujeito (BUTLER, 2010).

Esse apontamento feito pela autora é importante para entendermos que: 1) “A ação excede o poder que o possibilita. [...] os propósitos do poder nem sempre são os propósitos da ação” (BUTLER, 2010, p. 24). Analisando a partir daquilo que foi feito, daquilo posto em atuação (FOUCAULT, 1982/1988), é possível perceber que existe uma brecha, um pequeno espaço que possibilita uma mudança na direção do poder, visto que ele pode ser exercido com outros objetivos pelo sujeito, aquém dos propósitos iniciais. Segundo Butler (2010, p. 24): “uma repetição que nunca é meramente mecânica”. 2) “O poder é externo ao sujeito e simultaneamente seu âmbito de ação” (BUTLER, 2010, p. 24).

Assim, é preciso entender que a ambiguidade da sujeição, em consonância com a subjetivação mostra que o sujeito não é totalmente determinado pelo poder e muito menos é determinante do poder (BUTLER, 2010). Ainda segundo a autora, o sujeito ultrapassa essa dicotomia, a excede. “Exceder não é escapar, e o sujeito excede precisamente aquilo a que está vinculado. [...] essa vacilação entre o ‘já existente’ e o ‘ainda por vir’ é uma encruzilhada que religa cada passo que a atravessa, uma reiterada ambivalência bem no cerne da ação” (BUTLER, 2010, p. 27).

O modo de funcionamento da sujeição apontado por Butler permite, também, perceber que mesmo que exista a construção de uma subjetividade capitalística enquanto um modo de manter o *status quo* do sistema capitalista de produção, que faz o sujeito agir em prol dessa lógica, há, no próprio mecanismo de formação do sujeito uma brecha, uma possibilidade de desvio.

O palhaço é também um desvio. Tanto o é que podemos – ao assumir que o palhaço se configura como uma das diversas formas que o arquétipo de *trickster* toma na humanidade – pensar um pouco naquilo que escreve Hyde (2017). Existe uma certa percepção sobre essa figura (que também chamarei de palhaço) de que ele é uma criatura vagante que está sempre entre um caminho e outro (HYDE, 2017) e não é orientado da mesma maneira que os demais.

Mas essa desorientação do palhaço, ou a sua falta de métodos, na verdade se apresenta enquanto uma potência. Comumente o palhaço (no livro, o autor fala do *trickster* Coiote) é conhecido pela sua habilidade de imitação. Em uma história em que ele é mal-sucedido em imitar um Martim-Pescador, o Coiote ouve a seguinte frase: Esse é o meu método, não o seu. Hyde (2017) nos aponta que essa falta é transfigurada em potência porque a imitação permite criar um certo banco de dados dos diversos métodos de existir.

É preciso apostar, a partir disso, que é possível construir outros modos de subjetivação, onde o sujeito encontra maneiras mais interessantes de se sujeitar, por assim dizer. Podemos dizer que as questões existenciais, de modos de vida, dizem respeito às possíveis articulações entre sujeição e possibilidade de criação a partir da ação do sujeito. Entre o que é instituído e o que pode vir a ser instituinte.

Ora, há uma clara aproximação entre os processos de subjetivação e as práticas de si, justamente porque há uma aproximação entre a ética e a estética, como aponta Deleuze (2008), no que tange o assunto. Segundo Cardoso Júnior (2005, p. 344): “os modos de *subjetivação*, aparecem e se desenvolvem historicamente como *práticas de si*”. Mesmo que esses modos estejam inseridos dentro de práticas de saber e práticas de poder, é interessante

perceber como a “subjetivação é um excesso pelo qual a subjetividade mantém uma reserva de resistência ou de fuga à captação de sua forma” (CARDOSO JÚNIOR, 2005, p. 344).

Dessa forma, esse processo, como um todo, pode ser aproximado do conceito de resistência, cunhado também por Foucault. Com as devidas ressalvas, é possível afirmar que, para criar um modo de subjetivação mais interessante, por meio de práticas como o cuidado de si, precisamos que as resistências sejam também (re)invenções de si.

**CAPÍTULO 2**  
**BAÚ DE PALHAÇO**

## PODER E RESISTÊNCIA

No fundo, é como se Foucault nos segredasse: - perceba essa violência, essa artimanha, essa crueldade meticulosamente urdida... bem, apesar disso, se pode ir adiante, algo resiste por nós. (CARDOSO JÚNIOR, 2005, p. 347)

O ponto mais crucial para se entender o conceito da resistência cunhado por Foucault é a partir de uma de suas principais características: a imanência às relações de poder. Daí a importância de compreender também esse outro conceito: o poder. Eles estão completamente agarrados um ao outro, e tendo em si a característica dinâmica de constante atualização, é bem capaz que se misturem, se devorem e componham pares em configurações diferentes das anteriores. Isto é, o poder se modifica de acordo com as resistências e outras dinâmicas que encontra e vice-versa. Mais do que apenas isso, um implica ao outro a mudança para que haja, também, sua constante atualização; ambos seguem em uma espiral de composição e decomposição (FERREIRA, 2013, p. 24).

Para Foucault, interessa mais pensar em “uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (FOUCAULT, 2011, p. 231). Como dito anteriormente, a esse interesse o autor situa os planos em que o sujeito está envolvido, sejam eles as relações de poder ou os jogos da verdade. O tema do poder é complementar não somente à questão da resistência, mas também à questão do próprio sujeito (CASTRO, 2009). De acordo com Judith Revel (2005), essas relações pressupõem condições históricas emergentes complexas e que possuem múltiplos efeitos. E embora o próprio Foucault (2011) aponte seu interesse na questão do sujeito, Revel (2005) nos recorda que parece ser indissociável uma genealogia do poder de uma história da subjetividade.

Dessa forma, é importante entender que as relações de poder não são meras abstrações, mas sim constituições que fabricam e incitam corpos, produzem realidades e resistências. Portanto, existe uma maneira específica de se pensar as relações de poder, que pode ser descrita da seguinte forma: “As relações de poder não são etéreas, não são um fantasma que nos ronde, uma vez que elas se materializam nas práticas dos sujeitos” (HECKERT, 2014, p. 471). É nas práticas, portanto, que se efetuam as relações, os poderes, os discursos de verdade e a resistência.

De certa maneira, o que se apresenta é que o que se torna mais aproveitável pelas relações de poder é que haja a produção de corpos e resistências, justamente porque, como nos lembra Heckert (2014), para Foucault, as relações de poder têm pouco a ver com repressão e

submissão. As relações de poder, quase sempre, nada tem a ver com a violência. Pelo contrário, é provável que isso não lhes seja tão aproveitável.

Durante a apresentação da peça intitulada “O Pintor”, o palhaço Zabobrim<sup>23</sup> deve realizar uma tarefa muito simples: pintar uma bandeira branca que está em cena. Caracterizado como um pintor, o palhaço lembra a todos os momentos que é um “profissional” e que lidará muito bem com a situação. Há, porém, um elemento muito interessante na cena, a “Cadeira do Poder”. Para receber as instruções do que deve fazer, o próprio palhaço convoca alguém da plateia e pede que ela se sente na cadeira e experimente o poder: ao levantar as mãos, a plateia aplaude. Após o teste, a pessoa lê um papel que contém as instruções para o pintor e sai de cena. A sagacidade dessa cena está no fato de que assim como Foucault descreve, o Poder não está em cena materializado. A cadeira não é o poder, mas o seu dispositivo. Justamente porque essas relações se apresentam de maneira disfarçada, quase que timidamente.

Partindo do pensamento foucaultiano – que estabelece a lógica de uma luta, um confronto – nas relações de poder interessa mais sustentar um embate constante e infindável do que terminar a luta logo. Assim como nos espetáculos de luta, ou até mesmo nos de futebol, quando a disputa não se concatena de maneira minimamente desafiadora, poucos considerarão aquilo divertido. Tal qual para esse público, as relações têm sua dinâmica beneficiada quando o mínimo de conflito se estabelece. Isso ocorre porque esse conflito é o que permite e sustenta a mutabilidade que as relações demandam para se atualizar e continuar existindo. Não se trata de uma grande instância, um poder coerente e unitário (REVEL, 2005) que planeja destruir e acabar com toda a resistência:

Mas um poder que tem a tarefa de se encarregar da vida terá necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade. Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero; não tem que traçar a linha que separa os súditos obedientes dos inimigos do soberano, opera distribuições em torno da norma. [...] a lei funciona cada vez mais como uma norma, e que a instituição judiciária se integra cada vez mais num contínuo de aparelhos (médicos, administrativos, etc) cujas funções são sobretudo reguladoras. Uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida. (FOUCAULT, 2010, p. 157)

A relação estabelecida com o Poder no espetáculo assistido funciona de um modo que permite uma análise direta com conceitos foucaultianos. O palhaço tenta, o tempo todo, seguir as instruções do Poder, que não está realmente presente, mas representado pela cadeira; ao mesmo tempo não destrói as instruções: há uma complementaridade da atuação

---

<sup>23</sup> Ésio Magalhães

resistente do palhaço e das instruções dadas. Esse é o poder foucaultiano que dá instruções para a vida e faz com que elas sejam seguidas. O Poder diz: “cada bandeira pintada, é mais um território conquistado e você é o agente dessa conquista”. Introduzindo no sujeito a responsabilidade pela condução das instruções dadas. O palhaço repete as instruções várias vezes, “pinte a bandeira e não suje nada”, enquanto tenta abrir a lata de tinta. Por estar muito concentrado, acaba colocando o pincel ao contrário e faz uma grande sujeira. O palhaço, por sua natureza inadequada, transgride e revela a sua condição desviante em relação à totalidade moral e social representada pela comunidade (FERREIRA, 2013, p. 22). O vácuo deixado pelo poder, a sua característica indireta e velada, é justamente o que abre a brecha para que o palhaço subverta as ordens, mesmo sem perceber.

Ou seja, o que entende Heckert (2014), é que não se trata de uma constituição de relações de poder sem liberdade, não é o caso de uma total dominação. Pelo contrário, como ressalta Foucault (1984/2012, p. 270): “um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro. [...] há necessariamente possibilidade de resistência”. É por isso que Foucault opta por falar em relações e não em uma instância específica, que impõe e oprime totalmente. Só é possível a Zabobrim confundir as informações, ou até mesmo errar as instruções, porque não há alguém materializado ali para vigiar cada uma de suas ações. E ele, enquanto sujeito, resiste em seguir alienadamente às ordens que são dadas a eles, porque insiste em permanecer vivo. O palhaço se distrai com a lata de tinta que o persegue, com o jornal que coloca no chão para não fazer mais sujeiras. Cria, conscientemente ou não, uma série de subterfúgios, de práticas de resistência, para fazer aquilo que o Poder lhe convoca a fazer.

Como se vê, a ideia de liberdade é necessária. Revel (2005) recorda que as relações de poder só acontecem sobre sujeitos, individuais ou coletivos, que têm diante de si a possibilidade de respostas diversas. Em suma, marca Revel (2005), as relações de poder para Foucault são menos repressivas, ainda que exerçam esse tipo de força. Porém, são também produtivas na medida que produzem discursos de verdade, de produção de subjetividade e de luta. Isso se reforça mais ainda quando observamos o que diz Castro (2009) quando aponta que Foucault propõe uma visão do poder enquanto algo que se exerce, em oposição a ideia de que ele é algo que se possui. Foucault vai mais longe ainda, visto que ele propõe uma visão ascendente do poder, ou seja, visto de suas extremidades, da parte de baixo: o sujeito. Isto é, a Cadeira do Poder que pode ser ocupada por qualquer um. Interessa ao autor entender como as

peças se comportam nessa relação, na construção de sua subjetividade, do que enxergar o poder a partir desse local de superioridade onde ele estaria, supostamente, alocado e fixado.

Segundo Heckert (2014, p. 472): “O poder não é algo de que nos apropriemos em dadas circunstâncias, nem está restrito ao aparelho de Estado, pois o próprio aparelho de Estado é efeito das práticas políticas, das relações de poder.” Tais relações não são dadas a partir da intenção de um sujeito consciente (HECKERT, 2014), mas sim através desse jogo de forças que se impõe e se produz. As relações de poder se operam não enquanto uma concepção absoluta, mas “como exercício que opera num campo de possibilidades” (HECKERT, 2014, p. 472). Por isso deve-se atentar e enfatizar as declarações de Foucault em que essas formas de luta, chamadas também de resistência, escapam de alguma forma das situações limitantes, muitas vezes o fazem em uma relação de coextensividade com os vários exercícios assimétricos de poder ou de manutenção da hegemonia: a “resistência nunca está em uma posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT 1976, p. 125-126). Em outros termos, a resistência se situa nos mesmos espaços e modos em que são exercidos os poderes que enfrenta (REVEL, 2005). Essa promiscuidade é capciosa, e acarreta numa ambiguidade nessas situações de resistência, que muitas vezes têm características semelhantes ao exercício do poder instituído.

Ora, se é do interesse das relações de poder que haja resistência, então não há resistência genuína? Há resistência, Foucault deixa isso bem claro. A questão é que a resistência compõe, enquanto parte integrante junto com as relações de dominação, aquilo que chamaremos de relações de poder. Por estarem ligadas diretamente, elas se retroalimentam. O ponto principal é que existe algo de novo na resistência que permite algum tipo de mudança. A resistência é sempre acompanhada de uma inventividade. Essas práticas, ou seja, ações de resistência: “são aquelas que não atendem ao prescrito, ao designado, ao já esperado, mas esboçam outros modos de ação coletiva” (HECKERT, 2014, p. 470). Por mais que haja esse caráter de dualidade, a aposta que se apresenta, ou melhor, que propomos aqui, é de apostar no caráter inovativo da resistência e da sua proposição de mudança. Em essência, aposta-se que a potência do palhaço em transitar pelo espaço da diferença (FERREIRA, 2013, p. 26), com a sua prática de resistência, é capaz de produzir alguma mudança. Como lembra Foucault (1984) o que vale de uma revolução são mais seus efeitos que o seu resultado. Ou seja, como essas relações se alteram a partir das resistências que as geram, mas que também as conduzem.

É isso que fica mais evidente pela prática do palhaço proposta por Zabobrim em “O Pintor”. A cada nova instrução, que não cessa de categorizar e estabelecer as regras, surge



uma nova maneira para que o palhaço perverta a relação. Ele tenta obedecer, na tentativa de garantir seu “emprego”, mas ao mesmo tempo produz tantas quantas resistências que lhe sejam possíveis. Em um determinado momento da peça, o palhaço recebe uma advertência do poder de que ele não deve se distrair com os jornais e com a informação, mas que deve fazer apenas o que lhe é permitido: trabalhar. Assustado, o palhaço pega sua escada para subir o mastro e pintar a bandeira. Porém, ele trata a escada como se fosse um ser ciente e pede ajuda a ela para que possam trabalhar juntos. A escada<sup>24</sup> é manejada pelo palhaço de forma que não se abra, não criando condições de segurança aparente para que o ator suba. Discutindo com a escada, em sua lógica, o palhaço começa um embate, sobe diversas vezes se equilibrando e até mesmo chega a fazer piruetas, caindo no chão sentado com a escada presa ao seu tronco.

É curioso que, ao mesmo tempo em que tenta seguir as instruções, o palhaço invente essas artimanhas que parecem espontâneas, mas são, na verdade, a forma criada para continuar jogando, continuar existindo com a plateia e, sobretudo, continuar se divertindo. O palhaço existe porque se diverte em estar vivo, porque carrega consigo a potência de transformar tudo em uma possibilidade de jogo. O palhaço expõe a sua fraqueza e inadequação de modo que consegue relativizar as regras rígidas dos padrões, lembrando da imensa liberdade que o seu ridículo (sua inadequação) proporciona (FERREIRA, 2013, p. 27). Isso não quer dizer que seja um personagem hedonista, que olha para tudo como fonte de prazer, mas sim como alguém que consegue navegar por tudo que lhe atravessa e tirar algo daquilo, mesmo que o que ele tire não lhe agrade totalmente, ele se permite brincar. Por mais que lhe seja dada uma ordem, ele dará um jeito de brincar.

Contextualizando-se as relações de poder, suas formas e maneiras com a visão estabelecida por Foucault, é possível avançarmos na questão específica da resistência. Castro (2009) dirá que a resistência é interna, visto que não existe lado de fora. O que existe são as relações de poder. E mais do que isso, é a resistência que implica o poder à mudança. Foucault (1995) propõe que uma forma de analisar as relações de poder é: “usar as *formas* de resistência contra as diferentes formas de poder como um ponto de partida” (FOUCAULT, 1995, p. 234). O que o autor faz é aproximar as relações de poder de uma lógica de luta, isso se destaca quando ele diz: “Mais do que analisar o poder do ponto de vista de sua racionalidade interna, ela consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias” (FOUCAULT, 1995, p. 234).

---

<sup>24</sup> Foto da escada em ANEXO III

Em seu texto *O Sujeito e o Poder*, Foucault definirá de forma mais clara o que ele considera como os pontos importantes para entender o conceito de luta. Esse conceito é complementar ao binômio Poder/Resistência porque aponta como é possível entender um pouco melhor essa relação: ela está, de certa forma, em uma posição de ordem estratégica.

Por luta, entende-se que existem três tipos e podemos melhor defini-las da seguinte forma: 1<sup>a</sup>) Lutas contra a dominação, que se relacionam com questões étnicas, sociais e/ou religiosas. 2<sup>a</sup>) Lutas contra as formas de exploração, que apartam o sujeito daquilo que por ele é produzido. 3<sup>a</sup>) Lutas contra as formas de sujeição (FOUCAULT, 1995). Esse último tipo é descrito por Castro (2009, p. 288) como uma luta “contra as formas de sujeição que vinculam o sujeito consigo mesmo e, desse modo, asseguram sua sujeição aos outros” – em que se pode encontrar o que Revel (2005) descreve como os três modos principais de subjetivação.

Esse terceiro tipo de luta trata justamente daquilo que são “as ‘práticas divisoras’, que dividem o sujeito no interior dele mesmo para classificá-lo e fazer dele um objeto” (REVEL, 2005, p. 82). O próprio Foucault (1995) explica que as lutas acontecem simultaneamente, ora com a predominância de um tipo, ora com a predominância de outro. Sendo o último tipo, o que mais se encontra em evidência atualmente. Cada uma dessas instâncias cria e envolve-se em uma espécie de jogo e é a partir desses jogos que se encontram também as resistências.

As lutas visam atingir os efeitos do poder, ou seja, não atacam diretamente aquilo que faz funcionar o poder, mas a maneira pela qual aquele tipo de poder se exerce. Não se ataca o algoz, mas sim a sua prática. Não são lutas que esperam encontrar um grande inimigo, mas sim o inimigo imediato (FOUCAULT, 1995, p. 234), ou seja, fica claro que se trata de uma questão de condições e contexto. Não se luta contra algo porque aquilo representa, necessariamente, o mal. Luta-se contra algo que está produzindo o mal, mas que logo, logo, pode ser um aliado. “Em suma, o principal objetivo destas lutas é atacar, não tanto ‘tal e tal’ instituição de poder ou grupo ou elite ou classe, mas, antes, uma técnica, uma forma de poder” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

O palhaço é também um lutador, mas um lutador brincante. A sua prática consiste em lidar com seu inimigo imediato, mas sem ressentimentos. Essa prática estabelecida em cena é o que compõe a luta, uma luta lúdica. Que trata da luta do sujeito, dividido dentro de si mesmo, com seus múltiplos corpos criados pelo poder. O palhaço se coloca em uma posição em que ele constrói a própria autorização para jogar, ele sabe as regras, utiliza delas quando lhe convém e sarrupia do jogo quando é preciso. Consegue trabalhar contra ou inerente ao poder,

se preciso for, para ficar vivo; mas tendo sempre no horizonte a fuga da relação que lhe mortifica.

É um jogo de papéis em que é possível uma troca de posições. Foucault (1995, p. 235) completa que as lutas são contra os efeitos do poder relacionados ao saber, ao *régime du savoir*, aos modos com que a verdade é construída e verificada. Dentro de nossa perspectiva, é uma luta travada contra a sujeição que determinados sujeitos sofrem e que implica em possibilidades concretas de uma outra construção de verdade sobre si, justamente porque “todas estas lutas contemporâneas giram em torno da questão: quem somos nós?” (FOUCAULT, 1995, p. 235).

E não é uma luta que tenha um fim, como lembra Agamben (2000/2020). É uma prática constante, não um princípio. É no fazer e no se desfazer de si que é possível alcançar algum tipo de desestabilização dos mecanismos de poder, que dentro em pouco retornarão para sua homeostase. Como nos lembra Heckert (2014) ao falar sobre Foucault, talvez o que seja mais importante não seja a revolução em si, mas o que ela provoca. A visão que se apresenta é a de um Zabobrim equilibrista em sua escada, que pende ora para um lado, ora para outro, mas permanece dinamicamente ali.

Não existe saída das relações de poder, reforça Agamben (2000/2020, p. 20) quando indica que é uma “fuga que não tem um fora”. Um adendo importante, Agamben (2000/2020, p. 20) continua: “pensar uma fuga não implica uma evasão”, ou seja, fugir ainda é uma maneira de agir em resistência ao contrário de se evadir, não se haver com aquilo, permanecer em corpo dócil. De certa forma, o que está em jogo é mais a ação que se faz para se criar alguma brecha para poder agir. “Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: - ... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo” (ROSA, 2019, p. 373). É buscar, mesmo que em ações de recuo, uma possibilidade de ação, fazer valer as possibilidades para jogar os jogos das relações de poder.

Heckert (2014, p. 472) dirá: “não é a partir das relações de poder que será possível acompanhar os exercícios de resistência, mas o inverso, uma vez que as resistências têm como foco as formas de exercício do poder”. De uma certa forma, a torção teórica aqui é de que não que existem resistências que causem a destruição das relações de poder. É na natureza delas que se encontra esse princípio e que, paradoxalmente, as resistências só se embrenham pelas brechas abertas pelo poder. Assim, ainda com Heckert (2014) essas resistências também não se apresentam de maneira única, pelo contrário, são extremamente plurais e constitutivas daquilo que Foucault chamará de modos de invenção de si.

Não se trata de uma mera oposição, que se coloca diante do poder para impedi-lo ou acabar com ele, mas de “linhas desobedientes” (HECKERT, 2014, p. 473), que buscam se estabelecer enquanto pontos singulares e dispersos, causando a desestabilização nas formas vigentes de poder para provocar a emergência de tantas outras formas. Como lembra Revel (2005, p. 74) a resistência é: “a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação”. A questão é justamente esse dinamismo que a noção de resistência põe em jogo no que tange ao poder. É como se, em uma dinâmica de cena, um utilizasse o outro de escada, para efetuar alguma ação. É o que exemplifica Revel (2005) ao apontar que as duas instâncias se utilizam como ponto de apoio para seu próximo movimento.

Nos parece equivocado associar os processos de resistência somente à grandes mudanças, colocando marcos nos estágios específicos da história. Heckert (2014), a partir de Foucault, que essas instâncias de luta ao poder não eram ações de heróis, personagens específicos, mas sim movimentos que emergiam dos contextos que as teciam, de uma certa maneira, ao acaso. Como já exemplificamos aqui, são as pequenas ações de Zabobrim que o distraem do trabalho que constituem a sua prática como um todo, que sustentam o espetáculo.

Todavia, “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, escreveu Mallarmé (2017), de modo que essas linhas resistenciais são forças que se inscrevem e fazem incisões no corpo daquilo que se estabelece enquanto poder. Revel (2005) nos situa que além da coextensividade ao poder, as resistências não somente apresentam as mesmas características que ele, como também podem, elas mesmas, fundar novas relações de poder. A resistência é justamente um processo insurgente a que se deve estar sempre atento, pois nem sempre essas mudanças grandes de força serão necessariamente benéficas, alerta Heckert (2014, p. 475):

Embora nosso interesse seja destacar aqueles processos de resistência que ampliam os espaços de liberdade e o desbaratamento dos processos de sujeição efetuados pela ordem capitalista que se hegemonizou, não é demais acentuar que nem sempre as mutações mais amplas e as rupturas moleculares estão entrelaçadas a princípios ético-políticos que forjem espaços de liberdade. Esta ressalva é importante para que não nos perfilemos ao lado de uma ode equivocada às resistências locais e descontínuas ou da exclusiva validade das ações programáticas que postulam mudanças amplas e globais, sem atenção ao autoritarismo e às cristalizações que podem atravessá-las.

Em essência, aquilo que está em jogo é muito menos as mudanças, como já citamos antes, mas sim as possibilidades que existem para que elas aconteçam. Trata-se de entender o que a imprevisibilidade e a variabilidade da vida permitem que se efetue das práticas de resistência. É necessário, então, captar quais são as brechas dentro do corpo do poder, que esses exercícios de resistência abrem, o que eles inauguram (HECKERT, 2014). Característica já dada, de estabelecer-se sempre enquanto um movimento instituinte. Ou seja, o que fazem

elas, enquanto movimentos singulares, particulares, contingentes, imprevisíveis e descontínuos que produzem torções e dobras?

É importante ter em mente que embora não tomemos a ideia de que toda resistência significa algum avanço, como, por exemplo, o crescimento da extrema-direita no mundo nos últimos anos, partimos de uma análise que focará na ideia, também explorada por Heckert (2014) que a resistência possui algo de invenção. Em nosso foco, da invenção positiva, que produz modos de ferir a hegemonia capitalística. De certo modo, é um pouco disso que Revel (2005) aponta em seu vocabulário: em seus últimos anos, Foucault começa a perceber a necessidade de entender as relações de poder não a partir de seu funcionamento, mas sim das resistências que se imbricam e se interpõem transversalmente a ele. Assumimos aquilo que Heckert (2014) chamará de reexistência, modos resistentes de que criam outras maneiras de agir.

No trecho final de “O Pintor”, Zabobrim se rebela contra os desmandos do poder, retira parte de sua indumentária, pinta o próprio corpo de vermelho e diz estar cansado dessa coisa de seguir o modelo. Ele repete que o modelo não serve mais, que quer, ele próprio, inventar o presente ao invés de ficar se preocupando com um futuro que não acontece nunca. Em suas últimas ações, derruba a Cadeira do Poder e balança a bandeira branca que deveria ter sido pintada enquanto canta “Bandeira Branca”, conhecida na voz de Dalva de Oliveira. Mais do que apostar na efetividade da revolta, a cena composta por Ésio aponta para as diversas formas de existência e suas relações com o poder, a revolta sendo uma delas. De certa forma há uma gradatividade das ações que não é, necessariamente coincidente com a realidade, mas que produz na peça a afirmação de que ainda é possível se rebelar.

Os processos de resistência “produzem rastros, os roncos e vestígios das lutas em sua potência disruptiva e produtora de singularização” (HECKERT, 2014, p. 478). É através da perspectiva de que é possível criar outros modos de existência que, em certa medida, desafiam os modos hegemônicos que nos interessa entender a resistência. Pensando que ela permite um certo deslizar dentro dos engendramentos dos processos de subjetivação, como Foucault (1984/2012) lembra: talvez seja interessante pensar em como fazer da vida uma obra de arte. Porque trata-se também, não apenas de oposição, mas de invenção (HECKERT, 2014).

Tal qual propõe Manoel de Barros (2010, p. 374): “Eu penso renovar o homem usando borboletas”, as reexistências cumprem um tipo de renovação que foge das hegemonias impostas pelas linhas molares. São inventivas e mudam de forma (HECKERT, 2014) justamente porque se enlarvam, se encasulam e voam de outras maneiras. Mas têm meia-vida

curta, porque o processo é, como diz Foucault (1995) sobre a relação das lutas, circular. Como a borboleta, são diversas as vozes que nos atraem, convocam, nos inquietam e nos fazem pensar em outras coisas além do que é imposto. Uma borboleta voando em uma rua de tráfego intenso, que outra coisa, senão o presságio de que a vida é muito mais do que poluição e asfalto?

Os processos de subjetivação através da ideia conceitual de resistência, permitem que, na contemporaneidade, com todos os modos e possibilidades existentes, seja possível traçar novas rotas a partir dos caminhos que são impostos ao sujeito, que embora seja produzido, também produz. “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução” (BARROS, 2010, p. 385). Saber fazer com os restos daquilo que construíram para nós, visto que não escapamos de suas marcas. Todavia, se articularmos esses movimentos simulados, talvez, do sujeito com sua subjetividade à resistência, naturalmente chegaremos no ponto de uma luta feita sobre as ruínas e com elas.

É a partir dessa possibilidade de abertura que encontramos nas teorizações foucaultianas é que podemos pensar os processos de subjetivação como maneiras com as quais o sujeito é capaz de atravessar as brechas abertas por meio da resistência dentro das relações de poder, produzindo subjetividade. É possível pensar que existirão sempre novas e diversas formas de se fazer, uma delas sendo a aposta em um trabalho de si, que entenda todas as potencialidades que encontramos em torno dos trabalhos de arte. Enxergar na arte uma possibilidade para a subjetivação, na arte uma resistência. Fazer da própria vida uma obra de arte através da arte. Entender que existe, acima de tudo, não apenas uma ética da existência, mas também uma est[ética] da existência.

É preciso urgentemente entender que existem outros modos de se utilizar uma bandeira. Que há na fragilidade e na vulnerabilidade uma potência que produz a força e a liberdade necessárias à experimentação da diferença (FERREIRA, 2013, p. 28) e à perpetuação da resistência. Zabobrim insiste em nos lembrar que até mesmo quando queremos derrubar os modelos e bandeiras que nos assolam, podemos fazer isso cantando.

## **ESTRATÉGIAS E TÁTICAS**

“É preciso estudá-lo com base em técnicas e táticas de dominação”, disse Foucault (2017, p. 289) sobre o poder. Podemos entender que um prisma possível, também confirmado por Revel (2005), para enxergar as relações de poder é o da guerra, do jogo ou como o próprio Foucault concluirá no fim, da governamentalidade. Façamos uma extensão e analisemos os processos de subjetivação também a partir dessa ótica.

Nesse caso, o conceito de estratégia e o conceito de tática são, talvez, pontos fundamentais para compreendermos a importância da resistência e também para entendermos que nas relações de poder existe uma subjetividade **em jogo** que se altera à medida que os atuantes fazem seus movimentos táticos. Dessa forma, nos pautamos em dois pensadores, Michel Foucault e Michel de Certeau. Ao mesmo tempo em que as definições para os conceitos dos autores se diferem, elas se complementam, contribuindo de maneira mais diversa para a discussão. Segundo José Ricardo Costa de Mendonça (2022) é possível trabalhar com os dois autores considerando suas aproximações e distanciamentos. Não pretendemos esmiuçar as dissidências, explicando apenas o necessário para evitar algumas confusões.

Foucault (1995, p. 247) aponta que existem alguns modos correntes de se entender o termo “estratégia”. São eles: 1) a escolha dos meios para se chegar a um fim. O que está em jogo é um *objetivo*. 2) a maneira pela qual um parceiro age em função daquilo que ele supõe que será a ação dos outros e daquilo que ele supõe que pensarão dele, em suma, objetiva-se aqui *criar uma vantagem*, prever algo sobre o outro. 3) O conjunto de procedimentos que são utilizados para reduzir as possibilidades de ação de um adversário, fazendo renunciar à luta ou perdê-la, em essência, é *um jeito de ganhar* (FOUCAULT, 1995, p. 247). Michel de Certeau (1998, p. 99) chama de estratégia “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”. Assim, Certeau aproxima a estratégia de um lugar, uma instituição que exerce poder.

Não se trata, necessariamente, do sujeito foucaultiano, que se constitui e é constituído pelas relações de poder. Encontra-se um primeiro problema: a ideia de que existe um lugar do qual emana o poder, é contrária àquilo que propõe Foucault, de relações difusas e, quase, invisíveis. Para o palhaço, não existe uma distinção entre pessoas e objetos. Um dos exercícios mais comuns é a de resignificação e personificação, que atribui sentidos “inusitados” e características humanizadas para objetos de cena. De uma certa forma, o palhaço mantém as relações que estabelece ao modo foucaultiano, pois ele se relaciona com aquilo que se apresenta para ele e não com uma instância fixa. Como já citei anteriormente, é essa difusão que promove Zabobrim em suas relações com a escada, assim como quando ele é perseguido pela lata de tinta, que está amarrada em sua cintura. O ponto principal que gostaria de focar não é, necessariamente, a relação estabelecida, mas a transitoriedade com que ela se estabelece. Logicamente, durante a peça, existe o enfoque da “Cadeira do Poder”, mas quando ela não está sendo utilizada, as relações vão sempre se conduzindo para outras partes.

Maria Carolina de Freitas (2016, p. 134) ressalta, porém, que é possível aproximar os dois autores quando escreve que: “Tomar a dimensão das forças como exercício, como jogo, como movimento, possibilita entender que para cada forma de poder, produzem-se outros poderes; [...] uma trama de poder político microscópico, capilar, situa-se em um nível mais baixo”. A trama tecida pelo poder propõe exercícios, ou seja, estabelece um movimento e coloca a subjetividade em jogo.

A ideia de cálculo ou manipulação coaduna com alguns pontos importantes daquilo que Foucault entende por poder. Se entendemos que, a partir da análise de Certeau (1998), é possível mostrar que “a estratégia encontrar-se-ia no campo das relações de forças circunscritas como um próprio, capaz de servir de base a uma gestão” (FREITAS, 2016, p. 134) é também possível dizer que não é uma questão de local, mas de papel, ou melhor, de função. Que naquele momento o poder se apresenta a partir daquela determinada situação/local, mas que não emana, necessariamente, dali. É como se o poder, um excelente enganador, utilizasse-se de diversas roupagens, fazendo parecer que é algo, mas na verdade é, também, muitas outras.

Ao mesmo tempo, se “toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta” (FOUCAULT, 1995, p. 248), isso quer dizer que há uma tentativa de toda estratégia de confronto em se tornar uma relação de poder, justamente porque há sempre a possibilidade de se chegar em uma situação de homeostase, em que o poder não controla, mas conduz aos elementos de resistência para manter o estado vigente de coisas, como se o poder absorvesse aquilo que ele não consegue expurgar, transformando aquilo em mais uma parte de sua estrutura. “Este conjunto de pequenos poderes pode, por um lado, ser cooptado pelo controle maior, mas também produzir resistência e luta” (FREITAS, 2016, p. 134).

É um jogo sempre duplo. O próprio Foucault (1995, p. 248) lembrará que “entre relação de poder e estratégia de luta, existe atração recíproca, encadeamento indefinido e inversão perpétua”, o que implica, nessa relação, na aparição da dominação, estrutura que penetra lenta, mas constantemente, até o ponto mais ramificado da sociedade, ampliando a noção de que o poder é uma instância que trabalha em campos mínimos e obscuros também, não estando, necessariamente, apenas em instituições e pontos focais exclusivos.

Se avançamos na análise sobre a complementaridade e transitoriedade das características da relação, talvez seja importante lembrar as duas figuras que comumente tratam também do palhaço: o branco e o augusto. Burnier (2009) os define como tipos clássicos, enquanto o branco se relaciona mais à ordem, ao patrão, a dominação; o palhaço augusto está



mais para o caos (mesmo que inocente) ao subalterno, à resistência. Embora apareçam enquanto tipos clássicos, com o avançar das práticas de palhaço, e até com minha própria experiência enquanto palhaço, percebe-se que essas funções não são fixas, pelo contrário, se ajustam o tempo todo, não apenas entre palhaços diferentes, mas até mesmo dentro de um espetáculo solo pode haver uma alteração, uma virada. É o movimento de transição entre estados/emoções do palhaço (JARA, 2000) é o que lhe constitui.

Mas em que essa dupla contribui quando pensamos no binômio poder/resistência? Poderíamos analisá-los a partir de uma lógica representacional, em que o Branco representa o Poder e o Augusto representa a Resistência. Por mais que isso pareça fazer bastante sentido, entende-se que o mesmo sujeito carrega em si aquilo que diz da dominação e aquilo que diz da resistência e dividir essas funções, por mais pedagógico que pareça, seria cometer um equívoco grave. O fato é que pouco interessa o agente, mas sim a dinâmica que há por trás das relações. A relação Branco e Augusto, além de trazer à tona a complementaridade do poder e as lógicas que acompanham o palhaço (branca e augusta), produz também algumas percepções da relação do sujeito com o poder.

Se entendemos que se trata de funções, como propomos, isso não apenas coaduna com a percepção da prática do palhaço enquanto algo que promove transições de estado (energético, emocional ou de personalidade). No que tange à Resistência, o palhaço propõe “novas lógicas e maneiras surpreendentes de olhar para a realidade, sendo capaz de construir junto com o outro, de formas instáveis e efêmeras [...] pequenas zonas de desestabilização nas relações estruturadas de poder” (FERREIRA, 2013, p. 12).

Quando Foucault (1995) propõe que analisemos as formas das relações de poder a partir das formas propostas pelas resistências, não apenas entendemos a partir do que é necessário se pautar para pensar o Poder. Isto é, Foucault aponta diretamente para o sujeito, como também, no que tange o Poder, é possível se aprofundar um pouco mais na questão apontada por Deleuze (2021) de pensar o Poder a partir da estrutura das chamadas “sociedades de controle” daquilo que é, justamente, uma modulação que se apresenta, inclusive e principalmente, no palhaço quando em encontro com essa característica reestruturadora do Branco e com as características de fuga do Augusto.

A mobilidade, que condena o sujeito, é também aquilo que pode lhe fiar algumas horas de sobrevivência, evidenciando mais ainda o caráter de interdependência do Poder e da Resistência. Se o Palhaço foge, sua dupla tornará a trazê-lo; se erra, tratará de corrigi-lo e assim

por diante. As duas funções utilizam-se do mesmo instrumento, ora como arma, ora como defesa.

Se, como discutimos anteriormente, “é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma ‘insubmissão’ e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência” (FOUCAULT, 1995, p. 248). É preciso entender também que o campo das estratégias de confronto, que se “opõe” de certa forma ao poder, é também, como escreve Foucault (1995), uma espécie de limite. Uma vez que os pontos de insubmissão são fronteiras para até onde é possível do poder alcançar. Sempre haverá um ponto de onde não se é possível passar. “Podemos também falar de estratégia própria às relações de poder na medida em que estas constituem modos de ação sobre a ação possível, eventual, suposta dos outros” (FOUCAULT, 1995, p. 248), ou seja, as estratégias são o planejamento da ação do sujeito dentro do campo do poder.

É por essa via que ele é capaz de solucionar uma dificuldade que se apresenta, por mais que essa solução não seja, necessariamente, a mais eficiente, a mais prática ou até a melhor possível. Isso pouca diferença faz. O que importa é justamente esse modo de ação, que fará com que o sujeito se ponha em atuação, tendo que, conseqüentemente, lidar com aquilo do seu modo de agir que fracassa e o obriga a refazê-lo, trocar de tática. Em essência, a tática é o cálculo tomado pelo sujeito para resistir, os modos daquilo que Foucault (1995) denominou estratégia de confronto, ou seja, a tática compõe a prática estratégica que o sujeito inventa para resistir ao poder. Por estratégia de confronto, é possível também pensar na resistência, conceito já explorado e que dialoga diretamente com esses outros. A resistência se aproxima do conceito de tática de Certeau e é a partir dessa aproximação que trabalharemos.

A palhaça Brisa<sup>25</sup>, em seu espetáculo “Brisa’s Beach”, precisa lidar com diversas situações complicadas que envolvem a experiência de ir à praia. Porém, há um elemento curioso, que coloca a palhaça em relação com um poder que não “existe”: há um narrador que descreve previamente certas ações da palhaça. Esse mote promove diversas situações cômicas, mas o mais interessante é a comicidade produzida pela atitude da palhaça em relação ao narrador. Em um certo momento o narrador diz que ela irá para o mar. A palhaça, um tanto quanto amedrontada, olha para a plateia e coloca um par de boias. Pouco depois, ela retira um conta-gotas e começa a pingar em cima de si mesma, falando que é um mar em conta-gotas. As duas ações que Brisa toma são reativas, dependem do estímulo do narrador para que aconteçam,

---

<sup>25</sup> A palhaça Brisa é Janaína Morse, atriz que atua na Minha Companhia, com atuação na região metropolitana de Belo Horizonte e Minas Gerais.

mas ao mesmo tempo revelam a singularidade e autonomia na criação das respostas que ela dá, funcionando como uma jogada estratégica de confronto, que coloca em cena não apenas a palhaça, mas também as suas táticas para resistir àquilo que vem de fora.

A partir da atual perspectiva, a luta sempre se dará em desvantagem para aqueles que se interessam por “escapar” minimamente das hegemonias criadas pelo poder, tanto externa quanto internamente. Ao ler Michel de Certeau (1998) e seu comentário sobre as diversas práticas, táticas e estratégias, é possível concluir que a resistência consiste em uma prática de dissimulação. Isso quer dizer que a luta posta em xeque, que coloca a subjetividade em jogo, é um campo de atuação, em que é preciso enganar, escapar, fugir de certas determinações, sem necessariamente, demonstrar que isso está sendo feito. É uma arte da trapaça, como fingir ser falso sendo, em realidade, verdadeiro. Em suma, o que está em jogo não é a atuação, mas sim as regras que regem o jogo. Trapacear e mentir não quer dizer não ser verdadeiro, quer dizer fugir das regras para se fazer aquilo que é preciso de ser feito. “Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua *obra* um saber-fazer pessoal [...] ele realiza ‘golpes’ no terreno da ordem estabelecida” (CERTEAU, 1998, p. 88).

Além das táticas descritas anteriormente nas ações de Brisa, o exercício também previamente citado, da ressignificação, parece, neste momento, ser mais importante ainda. Segundo Burnier (2009) o treinamento com objetos é importante porque trabalha o desenvolvimento de uma “relação passiva do ator com o objeto” (BURNIER, 2009, p. 212). É uma tática que trapaceia, em que é preciso “ouvir” o objeto (BURNIER, 2009), para, a partir dele, agir de acordo com o que exigem as condições. É saber-fazer com a subversão daquilo que lhe é apresentado, ou seja, transformar uma peça nova em sucata.

O trabalho com “sucata” citado por Certeau (1998) é, como o próprio autor aponta, somente um exemplo de tantas táticas e práticas possíveis. São, todavia, táticas interessantes porque se infiltram e ganham, mesmo que lentamente, terreno (CERTEAU, 1998). Abrem brechas que produzem as condições necessárias para um processo de subjetivação mais articulante. Não só isso, como a própria imagem da sucata traz à baila uma caracterização comum ao palhaço, que é aquele que inventa coisas da sucata, usa roupas que não é dele, em suma, se encontra nesse espaço de margem que é também o espaço das resistências.

“Tratar assim as táticas cotidianas seria praticar uma arte ‘ordinária’, achar-se na situação comum e fazer da escritura uma maneira de fazer ‘sucata’” (CERTEAU, 1998, p. 90). A tática é uma questão de astúcia, aponta o autor. Embora a filiação da tática ao adjetivo

de “fraco” possa nos levar a entender que há uma divisão dentro do jogo do poder, entre “fortes” e “fracos”, isso contraria a noção foucaultiana de poder, que é capilarizado, pulverizado. Por isso, opto por entender o poder como um jogo, uma luta ou uma guerra. Isso torna possível entender esses conceitos mais como estados temporários do que como qualidades. Em termos de luta: vantagem e desvantagem. As resistências sempre jogarão em desvantagem em relação às estratégias do poder. É exatamente por isso que a astúcia compõe a tática, é preciso ser hábil, astucioso e, porque não, malandro para tentar virar o jogo, mesmo que isso seja, no caso das relações de poder, virtualmente impossível.

É exatamente isso que está em jogo quando levamos essas avaliações para o teatro, quando o entendemos enquanto um dispositivo de subjetivação, quando tentamos captar o acontecimento que coloca a subjetividade em jogo, a coloca em cena e como se produz algo novo, qual o recurso utilizado? Porque “não tem sentido perguntar se o teatro é verdadeiro, se ele é real, ilusório ou mentiroso [...] Aceitar a não diferença entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o ilusório é a condição de seu funcionamento” (FOUCAULT, 1978/2011, p. 222).

Segundo Certeau (1998), é preciso tentar captar melhormente as trajetórias táticas que selecionam, minuciosamente, os restos tomados dos vastos conjuntos da produção, para produzir histórias verdadeiramente originais. O que está em jogo é também um velho ensinamento da arte do palhaço, deve se importar mais o *como* se faz do que o *que* se faz (BURNIER, 2009). Em outras palavras, não podemos cair no erro de contabilizar *aquilo* que é usado, ao invés de levar em conta as *maneiras* de utilizá-lo (CERTEAU, 1998, p. 98).

Quando realizei meu primeiro exercício de iniciação de palhaço, em 2019, com o Grupo Maria Cutia, sob a condução de Mariana Arruda<sup>26</sup> aprendi uma das grandes lições da palhaçaria, mantra que eu ouviria e repetiria nos anos seguintes: *o palhaço sempre quer estar em cena*. A lógica do palhaço é assim, pragmática em certo sentido. Ele fará de tudo para continuar mantendo a situação que permite a ele continuar existindo. O palhaço consegue transformar a desvantagem em vantagem de permanecer vivo. E essa é a grande questão: o que faz com que o palhaço esteja vivo? De uma certa maneira, é possível dizer que são os imprevistos, a intempestividade do espetáculo (e da vida) que mais provocam no palhaço a ação necessária para permanecer na luta. Mais diretamente, o espetáculo de palhaçaria fica mais engraçado e divertido quando as coisas dão errado e aquele que o conduz precisa “improvisar”

---

<sup>26</sup> Mariana Arruda é atriz, cantora e palhaça. Fundadora do Grupo Maria Cutia de Teatro, é conhecida como palhaça Begônia. Naquele ano, ministrou a oficina Bota esse nariz vermelho pra fora.

e resolver a situação. Percebemos em cada um dos diversos atores as táticas criadas nos momentos ou as já testadas para resolver as coisas. Isso faz rir, isso mostra que ali existe vida.

Certa vez, durante a apresentação do espetáculo *Circo do Só Eu*, o palhaço Zabobrim percebe a invasão do espaço que utilizava para a cena. O invasor: uma criança pequena, que mal se sustentava em pé, que deveria ter por volta de três anos. Era algo completamente inesperado e extremamente perigoso. A criança olhava fixamente para o palhaço, assombrada com aquela figura, lentamente se encaminhando em sua direção. Zabobrim dirigiu-se para o fundo da cena, sendo seguido de longe pela criança. No mesmo instante, outras crianças, incentivadas pelo audacioso companheiro infantil, apareceram e começaram a rodear a figura palhacesca. Despretensiosamente, o palhaço abriu uma garrafa de água e começou a beber. Enquanto dava pausas para engolir, cantarolava e conversava com a plateia, gesticulando os braços de forma que a água era projetada para fora em semicírculos. As crianças, ao perceberem o risco de se molhar, foram se afastando e voltaram para seu lugar.

As táticas “circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida” (CERTEAU, 1998, p. 97). Elas entram em cena justamente porque carregam consigo o cerne dos jogos de poder: o dinamismo. O mundo foucaultiano é o constante movimentar-se das coisas, da vida. Segundo o próprio Foucault: “é o fato de eu não me interessar pelo eterno, não me interesse pelo que não se mexe, pelo que permanece estável sob o furta-cor das aparências; interesse-me pelo acontecimento” (FOUCAULT, 1978/2011, p. 224) que podemos caminhar de encontro para essa visão de jogo de forças que acontecem dentro das relações de poder, que não demarcam, necessariamente, as essências, mas as funções que são sempre alternadas de acordo com as circunstâncias, já que “somos atravessados por processos, movimentos, forças” (FOUCAULT, 1978/2011, p. 225).

Não há, ao que parece, escapatória disso, ao mesmo tempo em que isso implica o surgimento de algum conflito ou luta. Sempre haverá algum tipo de clivagem, ao que persiste e insiste em contestar as formas vigentes de poder. Basta saber como é possível se utilizar desse *modus operandi* para com a resistência criar um jeito de continuar radicalmente vivo (KRENAK, 2020).

**CAPÍTULO 3**  
**VISLUMBRE TEATRAL**

*No fundo, é tudo uma questão de cu.*

Professora de Psicologia Social,  
em uma conversa de bar

*Havia ali um aumento das conexões, os exercícios nos conectam, como se estivéssemos mais abertos, dispostos e espertos. Eu ia porque você foi, era como se houvesse uma **resposta de corpo**.*<sup>27</sup>

O teatro pode ser considerado como uma arte do corpo. “Toda técnica é “técnica do corpo”” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 282). Segundo Magela (2017), muitos exercícios trabalham o teatro por meio de um constante fomentar da transformação do pensamento corporal.

Aquilo que é conscientemente entendido pelos pedagogos do teatro é compreendido de forma corporal por aqueles que são atuantes. Conseguir realizar um trabalho somático por meio das oficinas de Educação Teatral é “entranhar-se em experiências que são conduzidas para tocarem algo qualitativamente teatral: a percepção do que ocorre teatralmente” (MAGELA, 2017, p. 28). É possível dizer que a lógica somática estabelece que o corpo nunca sairá impune daquilo que ele é submetido, ele se torna marcado e os efeitos daquilo que lhe acontece se marcam em sua carne - “Teoricamente a cultura de si é orientada em direção à alma, mas tudo que se relaciona ao corpo tem uma importância considerável” (FOUCAULT, 1988, p. 9).

Mas qual é, de fato, a importância de entender a perspectiva somática para a educação teatral e por que utilizar isso como parâmetro? Em outras palavras, por que falar do corpo? Isso se faz necessário se levarmos em conta a constatação de David Lapoujade (2002): o corpo não aguenta mais. O autor diz: “Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado” (LAPOUJADE, 2002, s/n).

Isso importa porque, se entendemos que isso é a condição para a existência do corpo, entendemos que o corpo é sempre uma construção de resistência. Ele está sempre suportando, visto que já não aguenta mais. Esse é “um aspecto profundo do corpo: sua potência de resistir, sua resistência ao cansaço e ao sofrimento” (LAPOUJADE, 2002, s/n). Os corpos

---

<sup>27</sup> Trecho de uma fala de uma das participantes das oficinas realizadas durante o ano de 2022, por meio do projeto de extensão *Rotas de Sobrevivência em Arte, Subjetividades e Cartografia: Perseguindo Vagalumes*.

doentes, trancafiados, dissecados e docilizados de Foucault comprovam isso. Os corpos já nem mesmo se formam, aponta Lapoujade (2002), apenas se deformam, se entortam, se arrastam lentamente.

Isso é, fazer perceber que o corpo que já não aguenta mais, não o aguenta porque está em constante agonia, é entender que o sofrimento é causado pelo contato com o mundo de fora (LAPOUJADE, 2002, s/n). Se o corpo sempre resiste, é sinal de que, conclui o autor, é possível achar saúde onde só há sofrimento:

O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável [...] A apropriação vem do fato de que o corpo não suporta a ferida, de que ele não aguenta mais. A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas. [...] O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para perseverar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora. (LAPOUJADE, 2002, s/n)

A aposta em uma abordagem somática, como a Educação Teatral é considerar que é possível um trabalho que lembre ao corpo que ele pode outras coisas. Não que o corpo deixe de sofrer, mas que ele possa, ao menos, existir de uma forma interessante. “Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (LAPOUJADE, 2002, s/n). Construir essa noção de si se daria através de uma percepção teatral mais aguçada, que faz com que seja possível perceber “a teatralidade imbricada à vida é também a percepção mais complexa do espaço, do tempo e de relações humanas ou a capacidade de invenção colaborativa de outros mundos de experiência e novas formas de viver” (MAGELA, 2017, p. 28).

Dessa forma, pode-se dizer que exercer atividades como a da educação teatral, e da palhaçaria, é permitir que a construção de um outro corpo não apenas leve em conta o fato de que há também a percepção de que já existem corpos em jogo, já construídos e que seguem por aí, despertos e cansados, que tem a sua potência quase sempre roubada, mas também que “se as páginas consagradas ao sofrimento dos corpos parecem atravessadas por uma força cômica, é porque, talvez, façam sentir a discreta alegria de um corpo que possui, pelo menos, esta potência de resistir” (LAPOUJADE, 2002, s/n). Em essência, encontrar a potência do corpo, suportar tanto o suportável quanto o insuportável é se aproximar, o máximo quanto conseguimos, de vislumbrar de uma certa linha de fuga do palhaço.

Por meio da execução de oficinas de Educação Teatral, realizada em diálogo com o *Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Subjetividade* (NEPECS-UEMG) e com o projeto de extensão *Rotas de Sobrevivência em Arte, Subjetividades e Cartografia: Perseguindo Vagalumes*. As oficinas aconteceram durante os meses de junho a novembro de 2022, totalizando 14 encontros. Para ilustrar certos pontos aqui levantados, optamos por trazer



momentos pontuais dos trabalhos. Embora os exercícios sejam considerados de educação teatral, isso não os torna diferentes dos demais em sua execução, a questão que retiramos deles é que eles são homólogos àquilo que acreditamos ser possível de alcançar na palhaçaria.

A maioria dos atuantes da oficina não possuía (ou possuía pouca experiência) com teatro e/ou palhaçaria. Reitera-se que o foco desta análise não é a produção de comicidade, característica supostamente comum ao campo da palhaçaria, o que predomina em cena nas oficinas é a lógica do acontecimento. O que interessa são as práticas de resistência, as estratégias e táticas utilizadas para continuar na luta. Interessa-nos saber como os corpos em jogo reagirão e como a subjetividade pode ser vislumbrada, como é que, em cena, é possível visualizar a criação, a subjetivação, transfigurada em ato. Juntamente com essas análises cotejaremos falas e impressões emitidas pelos participantes em reuniões de conversa sobre a atividade, a fim de ilustrar também, como são possíveis diversos efeitos naqueles que se propõem a uma atividade como a do teatro.

### **PERIGO: TEATRO - UMA QUESTÃO DE VIDA OU MORTE**

Naquele dia, começamos com uma brincadeira. Era preciso pregar algo no vidro da porta, para preservar e dar mais conforto aos atuantes durante a aula, dessa forma, sugeri que fizéssemos um cartaz com os dizeres: “PERIGO: TEATRO!”. A sugestão havia sido feita por mero gracejo, uma ideia engraçada: a de atribuir a uma atividade como o teatro um risco de morte. Para minha surpresa a ideia foi acolhida por todos.

Dessa forma, pegamos um pedaço grande de papel pardo, todos se sentaram no chão e começaram a escrever as palavras sugeridas. Não satisfeitos, alguns começaram a contribuir com outros desenhos e ou escritos. Quando o cartaz estava pronto, o colocamos na porta. É possível dizer que “são frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas” (CERTEAU, 1998, p. 97) como a que foi feita em conjunto por todos que demonstram que o teatro não é capaz de fornecer um risco de morte, mas um risco de vida.

Se entendemos que as aulas de educação teatral são dirigidas à vida cotidiana, que pretendem um deslizamento do teatro para a vida (MAGELA, 2017), é possível dizer que ela é um risco para os corpos mortificados e esgotados. Mas o que é esse fenômeno que coloca a vida em risco, faz com que a potência viceje, salte, mostre o caráter alegre do desejo? É possível supor que seja a construção de uma cognição teatral (MAGELA, 2015), uma atenção conjunta (KASTRUP, 2019) ou até mesmo aquele processo identificado por Foucault (2010) que proporciona através de exercícios e práticas (no caso de teatro) um processo de cuidado de si, que permite ao sujeito a construção de uma verdade. Em termos gerais, o trabalho realizado ali,

de forma coletiva, seja na construção da placa, ou dos próprios exercícios, é a construção de uma superfície que faz com que os corpos se friccionem. “Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível” nos aponta Jacques Rancière (2009, p. 21).

Se supomos que “estas práticas atuem de maneira metabólica, somática, no sentido de que elas transbordem para a vida não como temas, mas como modos de operar cognitivamente – um corpo pensando teatralmente na vida cotidiana” (MAGELA, 2017, p. 35), então o que está em jogo é uma retomada do sensível. Se tudo está dentro de um regime estético, como aponta Rancière (2009), o que a atividade aqui analisada faz é considerar que essa educação teatral funciona “como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 67).

Um dos exercícios feitos, nomeado de *Manipulação 3/1*, há uma certa entrega ao coletivo. Nele um dos atuantes ficava deitado sobre dois tatames de borracha, com os olhos fechados e o corpo relaxado. Os outros atuantes (naquele dia eram quatro pessoas por grupo, um deitado e os outros três manipulando) eram responsáveis por mexer com aquele corpo da forma como bem entendessem, colocando-o em posições diferentes, fazendo dobras e torções. Logicamente respeitando as limitações do colega de trabalho e evitando possíveis lesões e ferimentos.

É possível dizer que nesse exercício há um processo de construção de partilha, de campo comum em jogo. Como é possível trabalhar com toque, manipulação de corpo sem ser invasivo? Algo do dispositivo se anunciava ali, mas há alguma outra coisa que pairava o trabalho. Segundo as participantes, *é um não-saber que se sabe*, dizem elas. *Comum e silenciosamente se chegou num acordo de permissão do uso do corpo do outro*. Talvez esse seja o maior indício de que através desse exercício se chegou em uma construção de plano comum, segundo Kastrup e Passos (2013) a consistência experiencial do comum se produz por meio de procedimentos, que acompanham práticas concretas que comunam os seus participantes. É exatamente isso que está em jogo nessa experiência, é isso que faz com que mesmo sem “falar”, todos os participantes cheguem a um acordo.

O teatro proporciona e joga com eles um movimento não planejado, nos dizem as participantes; *é como se a cada momento surgisse uma realidade, as reações e interações são sempre enigmáticas porque aquele com quem você “contracena” não tem a mesma visão que você e é preciso estar aberto para aquilo que vai acontecer. É saltar no mundo e ter que continuar*. Havia, através do dispositivo de aula teatral, do plano comum construído, uma

possibilidade de abertura para aquilo que seria pedido pelo corpo e seus impulsos. É estar completamente aberto e disposto, *como uma criança no supermercado*. Quando realizamos uma aula, há sempre uma tentativa de ir, gradativamente, complexificando os exercícios propostos.

Como escreve Magela (2017), por meio de tarefas fisicamente concretas e conexas de maneira somática e teatral ao trabalho, ir construindo um processo de atenção que, quando atingir seu auge, dispensará as tarefas e acontecerá um engajamento automático naquilo que foi sendo organizado em segundo plano.

*As coisas vão dar errado, mas a gente precisa continuar, porque não podemos ficar à mercê disso. Aproveitar isso então, para a vida cotidiana, lembrar das regras nos momentos de desespero.* “Lidar com a diversidade das ocorrências, colocando-o em modos de atenção para perceber (inventar) novos problemas, sustentando as angústias destes ‘desconhecidos’” (MAGELA, 2017, p. 31).

Inventar novos problemas dentro de um plano comum, deslizar isso para a vida, perceber por meio de exercícios e técnicas corporais a si mesmo, construir, a partir dos novos problemas, que, intempestivamente, se irrompem, desconstroem e colonizam o corpo é justamente produzir um processo de subjetivação com efeitos singulares em cada sujeito em trabalho.

É uma questão de saber abrir o olho na hora certa. Uma porta estreita, uma brecha. Ver para além do que aquilo que é: teatro. Mas teatro é todo o resto. Vagalumes: acontecimentos vislumbrados de relance. Estar de olhos fechados para o acontecimento, mas abri-los no momento exato. No que isso implica nos outros sentidos? Não ver, não quer dizer não testemunhar. Vê-se de diferentes modos, sempre. A brecha que o teatro abre, a linha de fuga que se irrompe é um átimo, um pequeno pedaço de vida que, potentemente, fulgura como um vagalume. É essa brecha de fuga, apelidada de teatro, que separa o sujeito da vida e da morte.

## **RELAÇÃO ASSENTADA**

Dentro dos exercícios da prática de educação teatral, bem como na filosofia de Foucault, existe um grande ponto, que recebe um olhar mais atento: a relação é um ponto-chave para se produzir qualquer coisa. Para se relacionar com o mundo, machucar o corpo. É disso que fala Lapoujade (2002) em seu texto. Promover encontros.

É isso que se propõe no exercício adaptado por André Magela de Augusto Boal, denominado *Hipnotismo Colombiano*. Segundo Magela (2017, p. 25): “Este exercício é uma maneira interessante de promover que alguém vá, gradativa e consistentemente, percebendo seu

corpo como significativo, expressivo, capaz de alterar o espaço e as pessoas à sua volta”. Por meio dessa retomada da percepção do corpo enquanto uma possibilidade expressiva, criadora, é possível entender o encontro com o outro, já que “um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (LAPOUJADE, 2002, s/n).

A percepção, de que por meio de um exercício que amplia a relação entre atuantes utilizando-se do corpo, fica mais clara quando é praticado o exercício de Improvisação A e B. O exercício de Improvisação A e B foi um dos mais utilizados durante as aulas. Ele consiste basicamente em dois atuantes e uma cadeira.

A instrução é a seguinte: *A quer sentar-se; B não quer que A se sente. Vocês fazem, vocês não são. Começa quando for sinalizado e termina quando for sinalizado.* Nesse momento se repete a percepção dos atuantes, de não saber exatamente o que fazer, mas por possuir instruções consideravelmente claras, eles conseguem se articular para jogar. Foi possível observar, durante as primeiras vezes, que existia uma dificuldade, durante o jogo, em articular as relações entre os atuantes, no *Improvisação A e B*, bem como com as relações corporais do *Hipnotismo Colombiano*.

Todavia, quando feitos um seguido do outro. O *Hipnotismo*, logo seguido do *A e B*, produziu relações em cena mais facilmente construídas, mesmo quando feitas com pessoas que não eram sua dupla no exercício anterior. O foco proporcionado pelo *Hipnotismo Colombiano* na relação rosto/mão, bem como toda a sua progressividade, de trabalhar mão/peitoral, peitoral/peitoral e tronco/tronco parece facilitar as relações em termos mais complexos.

Vai surgindo ali, por entre os corpos e movimentos, um pacto que permite uma troca mais sincera. Em comparação com a primeira vez que o grupo realizou A e B, o foco das cenas ficou mais na relação e menos na cadeira, percepção que tanto eu quanto eles tiveram. Houve um consenso no grupo que a conexão em cena ficou, de certa forma, facilitada. Afirmção emitida por eles sem haver comunicação da mesma percepção por minha parte.

O que se percebe durante a prática das oficinas é aquilo que se aposta na educação teatral, a importância da atividade somática para um trabalho efetivo no que tange a produção de subjetividade. A ativação do corpo através do exercício do *Hipnotismo Colombiano* promove também um aprimoramento das cognições teatrais (MAGELA, 2023).

Quando essas cognições teatrais estão mais ativadas pelo *Hipnotismo* ao passarmos para a *Improvisação A e B*, o que se percebe é a permanência das habilidades trabalhadas em um exercício para o outro. Isso se dá porque as relações são, efetivamente, pautadas no corpo. De uma certa forma, ao ativar a lógica somática no primeiro exercício, o corpo se mantém como

uma chave de interpretação mais acentuada durante o segundo. Deixa-se de se basear apenas na comunicação racional e verbal – até mesmo porque os atuantes quase não falam durante o jogo, mesmo não sendo proibido – e passa-se a utilizar predominantemente, mas não exclusivamente, a lógica de comunicação somática. O que poderia ser apenas uma relação de disputa, quando possui as cognições certas ativadas, se torna “um acontecimento, uma dança, um evento onde todos constroem um espaço-tempo através de percepções ativas de temporalidade, movimento, intenções, qualidades dos corpos, articulações entre normas e dinamismos” (MAGELA, 2023, p. 133).

É possível citar outros exemplos de situações que se deram durante as oficinas. Algumas coisas que aconteceram em cena demonstram como foi possível conseguir, por meio do contato, estabelecer uma relação. Por contato, entendemos que seria “a ação de um atuante de se relacionar com outro ‘alguém’” (MAGELA, 2017, p. 32), conforme a interpretação dada pelo autor a partir da leitura das obras de Jerzy Grotowski.

Houve um determinado momento em que uma das atuantes batia na cadeira, como se tirasse o pé do assento. Logo em seguida, ela olhava para a outra atuante. Naquele momento, se estabelecia um jogo interessante de relação entre as atuantes, mas que incluía a cadeira também **entre** a relação. Isso sem excluir completamente o outro. Era uma demonstração de afetação, de uma ação transformada em afetação (MAGELA, 2017). Essa relação ficava ainda mais evidente quando havia mais contato visual e interação entre os atuantes, mesmo que ainda mantendo a cadeira na equação. As afecções e afetos estavam em campo nesse momento. Isso quer dizer que havia um estado em que o corpo era afetado e implicava, necessariamente, na presença de um corpo afetante (afecção) e que havia também transições de estados que aumentavam ou diminuía a potência de agir (afetos) de determinados atuantes (DELEUZE, 2002, p. 56).

Em cena encontram-se diferentes modos de existir que, na fricção do encontro, produzem alguma composição. “Um modo existente define-se por certo poder de ser afetado (III, post. 1 e 2). Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro modo seja ‘bom’ para ele, isto é, se componha com ele, ou, ao inverso, seja ‘mau’, para ele e o decomponha” (DELEUZE, 2002, p. 56). Utilizando-se da cadeira como um intermédio para criar a relação, isto é, dar passagem aos afetos que conectam os atuantes uns com os outros. O interesse na cadeira continuava lá, mas se intercalava com o interesse na relação, o que compunha, positivamente, uma maneira diferente das duas construírem a situação.

Em um terceiro momento uma das atuantes se levantou da cadeira para impedir que a outra atuante se sentasse. Ela finalizava sua ação batendo na calça, como que tirando o pó da roupa. É um gesto mínimo, mas que aponta um “comportamento” relacional interessante. Essa batida na calça aponta algum tipo de percepção sobre a relação.

Naquele contexto, funcionou quase como um ponto final da ação e o estabelecimento de uma hierarquia. Algum comunicado de *estamos decididos* ou melhor, de *já finalizei a minha parte e espero que você tenha entendido o recado*. Esse tipo de mensagem, de percepção de relação, coloca o atuante em direta consideração da existência do outro. Permite a ela desenvolver certos aspectos de composição coletiva e engajamento.

Aquilo que se apresenta como um desafio para o outro compor é também um tipo de relação. Isso acontece porque há um retorno do afetado, que entrega ao afetante alguma resposta diferente. Isto é, permitindo que as diversas séries de afecções e de afetos preencham os corpos em cena (DELEUZE, 2002, p. 57).

Em um outro momento das oficinas, no mesmo exercício, se estabeleceu entre duas atuantes uma relação bastante curiosa. Admito que em alguns momentos elas foram conduzidas por mim, mesmo que eu não soubesse se mais ajudava ou atrapalhava. Segundo Magela (2017, p. 33): “Por muitas vezes o condutor nem sabe o que está ocorrendo em termos de significados, mas sim em termos de intensidades que estão colocando o educando em potência, uma vez que ele está em contato, vivo”. Porém, era visível que nessa relação havia um claro tom de provocação uma com outra. O que, se a princípio não faz nenhuma diferença para uma análise intensiva da ação, ao mesmo tempo pontua e demarca como a relação se desenvolverá para ambos os lados. Por exemplo, uma delas se situava frente a cadeira, olhava para a outra e sentava-se lentamente. Em determinados momentos, ela apenas fingia estar se sentando, apenas flertava com a possibilidade. Afinal, *A* sabe que *B* não quer que ele se sente. Essa informação é dada. O ponto principal é que havia ali uma relação bem escancarada em jogo que revelava toda a série de agenciamentos sendo compostos pelas atuantes, revelando repertório de jeitos, gestos e procedimentos que são utilizados por elas (ROLNIK, 2011, p. 33).

O mais interessante foi a sustentação de uma conexão que era intermediada pelo pretexto da cadeira, mas que era extremamente profícua nos termos da conexão entre as atuantes. Ainda nessa mesma cena, uma atuante que fazia (naquele momento) *A*, jogou-se na cadeira, ficando de maneira horizontal na cadeira, com a barriga encostando no assento, a cabeça e os braços para um lado e as pernas para o outro. Nesse momento entrou em jogo as

diversas formas de usar o corpo, maneiras diversas de criar usos para o corpo, modos diferentes de seguir as instruções.

É uma maneira de trabalhar “na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõe ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria” (LAPOUJADE, 2002). É inevitável que “o corpo se organize e se subjetive sob a autoridade do sistema do juízo” (LAPOUJADE, 2002). Esse salto em cima da cadeira é uma maneira de mostrar não só o quanto a mobilização estava pujante, mas também como são as relações intensivas, que permitem outras formas de ocupação.

Em um terceiro momento, com outros dois atuantes, um deles bateu na cadeira, como que testando a madeira. A ação provocou no outro atuante uma curiosidade para verificar a cadeira em que estava sentado. Dessa forma, ele se levantou para olhar a cadeira. O primeiro, prontamente repetiu a ação de bater para averiguar, só que ao invés de bater com os nós dos dedos na cadeira, ele realizou a mesma ação no outro atuante, batendo em suas costas.

Segundo Magela (2015, p. 151): “Os atuantes são convocados a realizar adaptações, ao acoplar seus impulsos (desejos?) aos movimentos-impulsos do outro corpo”. Se a subjetivação consiste, como aponta Deleuze (1992, p. 116) de: “inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber”, de estabelecer-se de outra forma dentro do regime estético vigente, utilizar o corpo de outras formas é uma possibilidade levantada pela ação desenvolvida durante esse exercício.

## RESPOSTA DE CORPO

*E de repente o céu pode troar. Cair a chuva. Pode chegar a primavera. Lá você vai se acostumar aos “de repente”, meu filho.*

Juan Rulfo, em **Pedro Páramo**<sup>28</sup>

Eis que surge um de repente: existe um corpo. Era o que parecia acontecer durante as oficinas de teatro. Os exercícios proporcionavam aos atuantes a percepção de que existem outras dimensões possíveis de se ocupar, que é possível perceber o poder de afetação que os corpos produzem. Eles geram seus efeitos, misturam afetos. Afetos eróticos, estéticos, de percepção, de cognição e sentimentais (ROLNIK, 2011). É em cena que se percebe, também, a movimentação dos afetos e seus jogos de simulação. São eles que implicam os corpos a

---

<sup>28</sup> RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

contracenarem. É isso, de certa forma, que tento captar. É como se fosse feita uma pergunta e é através daquilo que o corpo sensível produz, sob o efeito do encontro com os outros corpos, que é dada uma resposta. Quais são as atrações, repulsas e afetos que se manifestam ali (ROLNIK, 2011)? A resposta de corpo.

*Meu corpo acompanhava, impunha e cedia e o mesmo acontecia com o da outra pessoa. Porém, em alguns momentos, ficava difícil separar qual movimento era só meu e o dela era só uma resposta de um movimento nosso.* Como relata Rolnik (2011, p. 32) as intensidades do encontro, quando experienciadas, compõem um plano de consistência, permitem que os afetos tomem corpo. É aí que se encontra a importância de uma prática somática. Ela faz com que o atuante esteja não simplesmente atento, mas envolto em um campo atencional comum, participando da composição de um território.

Usar o corpo faz com que estejam mais abertos, dispostos e espertos para responder ao que o outro propunha. Mas essa forma de usar o corpo está para além do superficial, o treinamento do ator, lembra Tatiana Motta Lima (2012) serve justamente para o ator esquecer, ou melhor, superar o treinamento. Tendo o corpo domesticado, ele poderia, de maneira clara, deixá-lo falar. Uma alfabetização do corpo.

O atuante “sabe sem saber, que estão se operando silenciosos movimentos de simulação em novas matérias de expressão” (ROLNIK, 2011, p. 32). *A resposta de corpo*, expressão usada por uma das participantes coloca em jogo aquilo do *não-saber que se sabe*. É a construção de um campo atencional, de um plano comum que permite uma criação coletiva. “O ator devia treinar seu corpo, controlá-lo, superar seus bloqueios etapa a etapa, para, no momento da realização, utilizá-lo de maneira inconsciente” (MOTTA LIMA, 2012, p. 96). Aconteciam em pequenos momentos, subitamente algo acontecia e logo depois sumia. Acompanhamos os processos sempre de relance, as coisas se compõem de súbito e se desfazem. Era assim que a percepção do corpo se dá. É assim que compreendemos suas respostas: por pistas, rastros.

Aquilo que é feito em cena logo mingua, é um trabalho de acontecimentos, ações que irrompem, se apresentam e esvanecem. A cena, em subjetividade, é sempre uma neblina. Se compõe coletivamente e naturalmente vai sendo diluído, até se tornar outra coisa e assim por diante. Os territórios não cessam de acontecer. *Independente (sic) do que aconteça e as respostas que as pessoas apresentam aos outros, ceder, se impor, aproximar, conversar, brincar, brigar, ajudar, confiar, são o que dão liga a vida, a cena.* O que surgem são mundos



diferentes daqueles tradicionalmente normatizados, aparecem ações que podem compor uma outra maneira de pensar, sentir, perceber e agir (MOTTA LIMA et al, 2021).

O exercício de Improvisação A e B se mostra:

como gerador de transformações no atuante em cena, mais precisamente em seu “querer” (o “querer” da proposta). Paradoxalmente, por ser extremamente nuclear, sintético, minimalista, e até por ser mantido por toda a improvisação, o “quer sentar-se” de A, e o “não quer que A se sente” de B podem assumir qualquer configuração, qualitativamente e em nível. (MAGELA, 2015, p. 152).

Justiça seja feita, o exercício é a complexificação de todas as práticas e habilidades trabalhadas ao longo das oficinas, porém mantém a instrução o mais simples possível, isso permite que se perceba que “é que toda via é já uma forma de expansão e contenção de forças; toda vida precisa de certo contorno e limite ou ela própria se esvai” (SCHOPKE, 2017, p. 288).

E, justamente por essa mudança de percepção, é possível perceber que o exercício promove a criação de estratégias para sair de si (MOTTA LIMA et al, 2021), que convidam o sujeito a agir sem, necessariamente, racionalizar a sua ação. Agir, nesse caso, era “suspender determinados modos de presença voluntarista, hiperativa e excessivamente autorreferente (que projeta, como sombra, experiências de cansaço, impotência e culpabilização)” (MOTTA LIMA et al, 2021, p. 8).

O trabalho desenvolvido permite aos atuantes encontrar maneiras de estranhar a si mesmos, não reconhecer aquilo que se apresenta como “eu” a princípio, mas entender que a sua noção de si pode ser ampliada e revista (MOTTA LIMA et al, 2021). Ainda mais, que o “eu” é a noção de eu deve ser colocada à baila, esgarçada, transformada em fiapos. Porque “o que não se percebe muitas vezes é que é preciso experimentar-se ultrapassando limites, de acordo com determinado grau de plasticidade, para que alguma singularidade possa advir da capacidade de mutação própria ao devir” (PEIXOTO JÚNIOR, 2010, p. 183). De certa forma, é possível dizer que quando está em cena um corpo que experimenta os próprios limites, é possível obter dele alguma resposta.

## UMA QUESTÃO DE VENTILADORES

*Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera.  
É astúcia.<sup>29</sup>*

Em um certo período das oficinas, por motivos concernentes ao funcionamento da Universidade, tivemos que mudar de sala. Saímos de uma sala voltada para atividades corporais

---

<sup>29</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer, v. 1. Vozes: Petrópolis, 1998.

e fomos para uma sala de aula habitual. Isso, por si só, provocou um estranhamento em todos, mas principalmente nos atuantes, o que ficou claro não apenas pela confirmação verbal que obtive deles, mas também em alguns exercícios que envolviam a utilização do espaço com os olhos fechados. O *Witness* foi o que mais evidenciou o estranhamento.

É possível dizer que essa mudança provocou um certo retrocesso no desenvolvimento da familiaridade dos atuantes com o exercício. Se antes já lhes era possível prestar mais atenção aos impulsos, agora, por não conhecerem a sala, estavam mais preocupados em lidar com as diferenças do espaço do que em ouvir os próprios impulsos. É algo justificável: afinal, se preocupavam em não colidir com os novos elementos da sala. Inclusive, esse aspecto é importante pedagogicamente; nem sempre o desenvolvimento é linear, as vezes dá voltas, salta, vai pra frente, retorna, engana, tangencia o começo e segue para outras direções.

Apesar disso, seguimos com a oficina quando percebemos que os atuantes já estavam mais confiantes no uso do espaço. Naquele dia em específico, praticaríamos o exercício *Caça e Caçador*, que consiste em dois atuantes no centro da sala com o seguinte objetivo: um atuante tem que fugir do outro, o outro tem de caçá-lo; porém, os dois permanecem o tempo todo de olhos fechados; os demais participantes se localizam nos cantos da sala, formando um cordão de proteção, para evitar que os atuantes que estão no meio se machuquem trombando com paredes ou coisas parecidas. O exercício se repete, invertendo as funções e trocando as duplas.

Logo no começo, todos os membros que não estão de olhos fechados fazem muito barulho, batendo palmas, gritando e batendo os pés. Durante esse tempo de barulho, é concedido ao atuante que faz a “caça” o tempo para “fugir”. Na primeira sessão deste exercício, realizamos todos os procedimentos e o jogo parecia correr normalmente. Porém, de modo muito curioso, caça e caçador não se achavam, o que fez com que a sessão durasse mais do que imaginávamos. Eis que, ao conversarmos sobre o ocorrido, percebemos que os ventiladores da sala estavam todos ligados, gerando um barulho de fundo que acobertava pequenos ruídos. Assim, com os ventiladores desligados, partimos para mais uma sessão.

Nessa segunda sessão, sem os ventiladores, evidenciou-se o quanto o ruído de fundo acobertava as pequenas nuances que envolviam o jogo às cegas. A partir do desligamento dos ventiladores foi que mais se efetivou um processo de espreita por parte dos atuantes. A partir das novas atenções criadas a partir da limitação do sentido da visão, ficou evidente que o exercício trabalhava o campo atencional de uma maneira bastante aguçada. Segundo Motta

Lima (2017, p. 38), “*espreitar* aparece na relação com o momento presente, na relação com o ambiente no qual se está”. De repente, o jogo havia adquirido uma sutileza que não havíamos experimentado antes. O problema do ruído nos fez apurar a atenção.

E é justamente sobre a questão da espreita que aparecem algumas situações que são interessantes para pensarmos as diferentes estratégias e táticas que se apresentam no sujeito, e bem como cada um possui seus modos peculiares de desenvolvê-la. Em uma das sessões, a atuante que fazia o “Caçador” percebeu que um dos motivos que a impedia de localizar a caça era o barulho que seus calçados emitiam quando ela se movimentava. Intuitivamente, ela associou que ao fazer esses barulhos, a “caça” poderia localizá-la melhor e se evadir para a direção contrária ao barulho.

A tática inventada pela atuante coaduna com as percepções desenvolvidas por Certeau (1998, p. 100) da natureza das táticas, que operam “golpe por golpe, lance por lance” porque entendem que é a partir da singularidade da situação, da oportunidade específica, que se pode agir para se beneficiar. Ainda segundo o autor, a tática é feita para se jogar com o terreno que está posto. Muitas vezes, durante as oficinas de palhaço que participei, ouvi que *o palhaço trabalha com o que tem*. Hoje entendo que isso acontece, também, porque se trata de uma criatura de táticas.

Durante a prática do *Caça e Caçador*, nos ficou claro que, em um lance subjetivador, a atuante soube aproveitar de modo atento a situação. E, pela brecha das instruções do exercício, que não impedem o sujeito de inventar pois apenas limitam estrategicamente sua atuação, soube abrir uma oportunidade e ali realizar uma efetiva caça.

Durante as sessões com os ventiladores desligados, ficou evidente a mudança na atitude daqueles que jogavam. Se tornaram muito mais cautelosos, porque poderiam ser percebidos e a qualquer momento, ser pegos. Ao mesmo tempo em que agiam com mais cautela, aumentavam também ações fora do previsto, a limitação, nesse caso, fazia com que a inventividade desse um salto. Ainda segundo Certeau (1998) é possível dizer que, quanto mais limitada se torna uma força, quanto mais fraca, mais astuciosas tendem a ser suas ações, mais ela criará táticas para sobreviver e mais o poder será vítima dessa astúcia.

Tendo isso em vista, um outro momento bastante curioso, durante esse jogo, foi quando um dos atuantes, ocupando a função de “caça”, começou a medir a sala, mesmo de olhos fechados, através de seus passos. Ele atravessou a sala horizontal e verticalmente, tentando ter uma dimensão melhor do espaço. O detalhe é que fez isso enquanto o jogo acontecia. Embora nunca tenha ficado claro qual era a sua real intenção, havia em sua atitude,

um certo tom de precaução tática, muito diferente de receio. Aposto que houve uma tentativa de reconhecer o espaço para poder se localizar de forma mais eficiente e assim, obter uma vantagem sobre o “Caçador”.

A questão da vantagem nos remete diretamente à questão das funções efetuadas ao longo do exercício. Cada uma delas imprime no corpo do atuante uma certa atitude e, conseqüentemente, uma lógica. E isto ocorre justamente por esse corpo que pensa que adere à lógica de jogo, que se adapta às regras e cria a partir delas. Certeau (1998) aponta que as limitações provocam as invenções, mas que estas não são ilimitadas; pelo contrário, dependem de um certo conhecimento adquirido e da aplicação de códigos, que são praticados e aprendidos a partir da experiência da lógica do jogo. Em suma, é preciso pensar a prática dessa educação teatral, em palhaçaria ou não, a partir da noção de repertório, isto é, um construto básico que serve de recurso para, a partir dele, inventar outras táticas para se lidar com as situações em suas intensidades teatrais.

O que se busca é urgentemente “um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição” (DELEUZE, 2006, p. 17). A prática teatral permite um acesso a um campo intensivo que garante a possibilidade de uma repetição que “muda algo no espírito que a contempla” (DELEUZE, 2006, p. 75). É isso que os exercícios, em seu aspecto mais fundamental, produzem: a ampliação de um repertório enquanto “caça” ou “caçador” que serve, não apenas para o treinamento, mas para toda a existência, justamente porque, em uma perspectiva intensiva, é a própria vida que está em jogo.

**CAPÍTULO 4**  
**O FRACASSO COMO ÉTICA**

*Sem dúvida, substancializar-se no inequívoco é o sonho do homem.  
Mas é também o seu pesadelo.  
Santiago Kovadloff<sup>30</sup>*

Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2015), Vladimir e Estragon aguardam a chegada de Godot aos pés de uma árvore seca. São dois personagens bufônicos e palhacescos que possuem como característica mais marcante a falta de memória. Segundo Deleuze (2010, p. 74): “o cansaço afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz respeito à testemunha amnésica”. Embora eu não tenha intenção de discutir esse tópico de maneira pormenorizada, basta saber que é por isso que esperam Godot, dia após dia: Didi e Gogo são dois palhaços esgotados. Isto é, mais do que apenas o cansaço, para eles estão esgotadas todas as possibilidades. Tanto o é, que dizem algumas vezes que não há nada a fazer (BECKETT, 2015). Essa impossibilidade de ação, traduzida por essa frase, aponta para a situação em que hoje nos encontramos face ao neoliberalismo e a suas produções fascistas - não nos resta nada, porque as possibilidades já foram esgotadas. Os corpos que resistem ao neoliberalismo já fracassaram e isso precisa ser levado em conta. Isso não quer dizer que não há nada a ser feito, pelo contrário, ainda nos resta o impossível.

*Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo,  
é só empurrá-lo e respirar.  
(KRENAK, 2020, p. 28).*

O esgotamento, nesse caso, implica em agir frente ao impossível; estar esgotado não é estar inerte, pelo contrário, é um modo de inventar aquilo que não existe para fazer resistência.

Existem duas questões principais que pretendo trabalhar ao longo deste capítulo. A primeira delas é o fato que o neoliberalismo inventa corpos que lutam para manter a forma de vida que ele impõe. A estratégia que o neoliberalismo se utiliza para produzir um certo discurso que tem como objetivo homogeneizar a vida, tem como tendência estabelecer uma primazia do inequívoco: não é permitido ao sujeito cometer erros. Isso se atrela, não apenas a um certo trabalho narcísico que é realizado sobre o sujeito, mas também em uma certa ideia de empreendedorismo de si, de transformação de tudo em mercadoria. Uma verdadeira crise da subjetividade, como aponta Suely Rolnik (2011), que imprime nas relações a marca da vitória; é preciso vencer o tempo todo, é preciso ser vitorioso e não permitir que os outros ganhem de você. A segunda é que o exercício do impossível que se apresenta, nesse âmbito, aos que

---

<sup>30</sup> KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

resistem é o fracasso. Estabelecendo o fracasso enquanto uma ética, incluo nessa lógica aquilo que identifico no palhaço.

É preciso pensar formas urgentes de fracassar.

Não é por acaso que optei por falar de neoliberalismo, sua produção de subjetividade e sua relação com a palhaçaria. Não tentarei entrelaçar tudo, mas apontar como se dão alguns alastramentos do neoliberalismo e aquilo que ele constrói no que concerne ao que intitulei como um discurso sem erros. Em essência, o clima criado pelas construções do neoliberalismo instaura uma percepção de competição da vida, que age como “gestor” da vida e do desejo, instalando e gerenciando uma forma de vida que captura e transforma tudo em produção (SAFATLE, 2022), não abrindo brechas para os erros e equívocos, que se cometidos, podem destruir o próprio sujeito, o “tirando de circulação”. Daí vêm grande parte das angústias modernas, da dificuldade em se encaixar no jogo estabelecido pelo neoliberalismo (ROLNIK, 2011); (SAFATLE, 2021). É preciso lembrar que o caminhar da sociedade neoliberal só pode levar a um ponto: o exaurimento de ambientes saudáveis, da água e tantas outras coisas importantes para a vida.

De uma certa forma é possível dizer que o neoliberalismo coloca em nosso horizonte um fim de mundo. Porém, a existência da Terra não está atrelada à existência humana. Por mais que haja um fim do mundo eminente, o planeta continuará existindo após nosso fim. Diante disso, talvez seja possível, e até mais interessante, adiar o fim do mundo, ao invés de anunciá-lo (KRENAK, 2020). Mas o que adiar o fim do mundo efetivamente quer dizer? O fim do mundo a que Ailton Krenak se refere não é ao mundo em sua forma concreta, mas aos mundos inventados pelas cognições, as configurações coletivas de mundo. Adiar o fim do mundo não é necessariamente se agarrar em fixação neurótica a um certo território, mas sustentar um certo modo de vida, uma atitude perante o mundo que permite a desterritorialização que percorre a existência – a força motriz que é a vida – ao mesmo tempo que promove a construção de novos territórios. Como o autor aponta, diversos povos estão lutando, já há muito tempo, contra o fim dos seus mundos, seus modos de vida, com o propósito de adiar seus fins (KRENAK, 2020, p. 29), não cedendo às pressões da sociedade ocidental.

Personagens beckettianos se deparam com uma grande vastidão de vazio, a acolhem e, por serem desmemoriados, se propõem a esperar, se esquecendo sempre dos resultados anteriores e dispendo-se a repeti-los. Mas a sociedade atual tenta, incessantemente “entulhar tudo de imagem até que o próprio gesto criador fique soterrado e não possa mais se lançar” (ROLNIK, 2011, p. 107). Talvez seja possível pensar o teatro e o palhaço como

ferramentas para adiar o fim do mundo, ou melhor dizendo, tornar a desconstrução de um mundo e a construção de um outro em uma experiência que envolva cantar, dançar e viver (KRENAK, 2020); sustentar um outro modo de vida mais autônomo. Se pregam o fim do mundo como uma forma de fazer com que desistamos de sonhar (KRENAK, 2020), talvez apostar na palhaçaria como uma prática emancipadora, se trabalhada de maneira direcionada, seja algo a ser levado em conta. Porque não nos restando outra opção, melhor fazer alguma coisa, mesmo que nada - um nada significativo.

Mas até mesmo esse nada deve ser bem calculado. Isto é, existe uma certa percepção atual envolvendo o neoliberalismo que parece convocar o teatro para um ponto central. O fato que a existência é relacional (SANTOS, 2021) indica que queiramos ou não, nos esbarraremos com a questão neoliberal que nos coloca na competição. Ninguém pediu para entrar nisso, mas cá estamos. Sempre ouvi dos mestres da palhaçaria durante meus trabalhos o mote do “*palhaço trabalha com o que tem*”; logo trabalhemos com o que temos sem perder de vista a construção de algo futuro. A pergunta mais importante, todavia, é: como perder sem sair do jogo? É a partir dessa pergunta, e da ideia de que é preciso pensar – muito urgentemente – sobre um posicionamento ético (SANTOS, 2021), que talvez seja possível ao ator entrar em atrito com o modo hegemônico de vida atual.

Em uma entrevista do programa *Provocações*, a atriz Laura Cardoso comenta que o ator tem a obrigação de ser culto, acompanhar o seu tempo em todos os sentidos<sup>31</sup>. O palhaço, por extensão, precisa ir por uma senda parecida, mas mais ainda. Deve ser contemporâneo ao próprio tempo, no sentido agambeniano da coisa; isto é, na sua relação com o tempo é necessário estar um tanto que deslocado. O palhaço é também um contemporâneo. Ele se situa meio à frente, meio atrás do seu tempo, olhando para a escuridão (AGAMBEN, 2009), entre o deslocamento e o anacronismo.

Pensar a questão da ética não é ir muito longe do Cuidado de Si, nem do Corpo sem Órgãos, como já discuti anteriormente. E é nesse momento que a questão do fracasso entra. Todavia, não é apenas em termos filosóficos que essa lógica é aplicável. Quando se trata da formação do palhaço, o encontro com essa experiência também é importante. Estabelecer o fracasso enquanto uma diretriz para a formação e para a ética do palhaço parece importante porque: “Não são as grandes descobertas ou experiências bem-sucedidas que constituem a

---

<sup>31</sup> TV CULTURA. “O ator esquece que tem a obrigação de ser culto, diz Laura Cardoso no *Provocações*. Youtube, 27 de julho de 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RRM2b5ss2Rg&ab\\_channel=TVCultura](https://www.youtube.com/watch?v=RRM2b5ss2Rg&ab_channel=TVCultura) Acesso em: 03 set de 2023.



condição do ator em formação, mas os fracassos, esta escuridão ou limbo onde qualquer experiência parece impossível” (FORTES, 2020, p. 15).

Como é possível pensar, mais detidamente, no processo de formação daquele que se propõe ao palhaço, mas cotejando isso com suas implicações éticas diante do cenário atual? Como é possível entender que cometer erros, apostar no fracasso enquanto norteador ético parece uma saída interessante? Por isso me voltei para as figuras arquetípicas do palhaço, encaixadas no *Trickster*: são figuras que morrem, mas permanecem vivas; não se preocupam em perder; são movidas pelo corpo em seus eixos mais viscerais, como o estômago, os intestinos e os órgãos sexuais. Tudo isso pode ser uma pista para pensar como, nos tempos de hoje em que o “discurso-que-não-permite-erros” impera, seja preciso apostar no fracasso enquanto um modo de vida.

### **NEOLIBERALISMO: UM DISCURSO SEM ERROS**

Um dos vários engodos que o neoliberalismo nos provoca é o de fazer pensar que a discussão sobre o pensamento neoliberal está atrelada apenas a uma discussão econômica. Pelo contrário, ela não está presa apenas a questões financeiras, mas majoritariamente a questões de cunhos sociais e éticos. Como aponta Foucault (2008, p. 366), o maior problema parece ser a “identificação do objeto da análise econômica a toda conduta, qualquer que seja, que implique, claro, uma alocação ótima de recursos raros a fins alternativos [...]”.

Existe uma tentativa clara de aplicar o modelo econômico liberal em todos os aspectos da vida. O que se percebe é que esse regime “é um modo de intervenção social profunda nas dimensões produtoras de conflito” (SAFATLE, 2022, p. 25), algo que pretende atingir o coração e a alma<sup>32</sup> do sujeito. Isto é, defende Safatle (2022), que a grande ideia de liberdade liberal defendida por esse tipo de pensamento, na verdade, se pauta na noção de que ela não é “naturalmente” possível, e por isso precisa ser construída lentamente até, aí sim, ser naturalizada.

O neoliberalismo é um regime de gestão e produção de fôrmas de vida, de moldes de vida. É possível dizer que se encontram em jogo mais do que apenas trocas econômicas; há trocas de todas as formas. Mas se nos referimos à vida, diz-se mais especificadamente de libido e afeto – há nesse jogo neoliberal um controle e uma expropriação da economia libidinal do sujeito. A partir dessa lógica, é preciso mais do que apenas incitar as pessoas à produção, é

---

<sup>32</sup> Como dito por Safatle (2022), é possível encontrar a fala de Margareth Thatcher aqui <https://www.margareththatcher.org/document/104475>

preciso fazer, perversamente, com que elas desejem ser produtivas (FOUCAULT, 1979, p. 128).

O que Foucault (2008) percebe ao desvelar a biopolítica, relacionando-a diretamente ao pensamento liberal, é, não apenas, a relação entre o liberalismo e a biopolítica, mas a existência de uma evolução que vem imbricada nesse acontecimento. É isto que Deleuze (1992) aponta em seu *post-scriptum* sobre as sociedades de controle: que Foucault não apenas mapeou as sociedades disciplinares, como também vislumbrou a mudança que viria depois. A biopolítica se apresenta como um poder que se exerce sobre o corpo múltiplo do sujeito – ou a população com seus corpos modeláveis (CASTRO, 2009, p. 59) –, isto é, sua saúde, higiene, alimentação, sexualidade e etc, na medida que se transformam em preocupações políticas (REVEL, 2005).

Deleuze (1992) escreve que o controle se apresenta, então, como um molde; uma modulação de característica dinâmica, isto é, que se adapta, muda a todo instante para formatar modelos mais produtivos. Todavia, essa característica móvel só faz com que aconteça um “processo de fragilização em espiral ascendente: quanto maior a desorientação, maior a vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem” (ROLNIK, 2011, p. 101). De uma certa maneira, é possível dizer que o que existe é uma acentuação premeditada do vazio, cria-se um campo cada vez mais evidente, para a desterritorialização, mas pouco se faz para a composição de novos territórios. Safatle (2021) aponta que o desamparo é um dos tantos afetos que pode reger, de certa forma, nossa sociedade: é a partir da percepção da impossibilidade de preencher o vazio que se funda uma “civilização”. O afeto de origem é que ditará os diversos modos de funcionamento da sociedade.

Mas por que retomar as questões relacionadas aos afetos? O autor dirá que nossa sujeição é: “afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente” (SAFATLE, 2021, p. 38). Ou seja, a discussão pela relação entre os afetos e a sociedade não é apenas importante para entender a construção de um regime de funcionamento neoliberal, como parece ser também um caminho que aponta para uma possível saída. O entendimento de que os afetos envolvem o funcionamento político de uma sociedade também aponta que há uma construção, a partir dessas formas hegemônicas, que não apenas disciplina o sujeito, mas o seduz, o cria e o molda como lhes bem interessa.

É partindo dessa mesma análise que Vladimir Safatle (2016, p. 9) em seu livro *O circuito dos afetos*, apontará que: “Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir afetos que

nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras”. Porém, além de criar a doença, o que o neoliberalismo parece fazer é prometer uma certa segurança e solidez, uma falsa cura, mentindo sobre a característica fundante da sociedade, o desamparo (SAFATLE, 2021), ao apontar para uma possibilidade de preencher o vazio. Isso é o que retoma a espiral ascendente, e transforma o desejo, para que ele invista na centralização dos valores e, conseqüentemente, na padronização subjetiva (ROLNIK, 2011, p. 106).

As formas de vida que passam a ser produzidas são as “ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado” (DELEUZE, 2021, p. 224). O embuste criado é que dizem: *não há mais regras, agora é cada um por si, em sua inventividade*. Na verdade, o que se cria é uma demanda por “ofertas de ‘pessoas-exemplo’ e ‘vidas-exemplo’” (DORNELES, 2003, p. 77).

É possível dizer que “há uma **fartura de matéria de expressão como nunca se conheceu**: ofertas e mais ofertas ao alcance de todas as mãos que querem dar língua para as intensidades cada vez mais desterritorializadas” (ROLNIK, 2011, p. 88). Ao tornar o sujeito livre, sem fornecer os parâmetros necessários, criam-se as condições perfeitas para manipulá-lo discretamente, oferecendo diversos modos de vida que, em essência, têm o mesmo objetivo: mantê-lo assujeitado. Os controles são, lembra Deleuze (2021), modulações que se deformam continuamente para continuar existindo. O sujeito passa a ser ondulatório, instável. Tudo é instável, as paisagens se desmancham, os processos de desterritorialização acontecem de forma galopante (ROLNIK, 2011).

Abre-se um espaço para a indeterminação do sujeito, uma brecha, onde não existe a determinação exterior se impondo. Dorneles (2003, p. 74) dirá que: “Assim, o sujeito estava mais ‘livre’ para construir-se socialmente a partir de seus próprios esforços e maquinações”. O que, a princípio, parece algo positivo, se mostra, na verdade, como um problema muito grande; os jovens que, estranhamente, parecem insistir em ser motivados, solicitam sempre mais e mais acabarão por descobrir a que estão sendo levados a servir (DELEUZE, 2021, p. 230). O jogo imposto não somente tira as regras, mas tira as condições para uma inventividade genuína. Mais do que livres, as pessoas estão completamente perdidas (ROLNIK, 2011).

A maior, e talvez mais perversa, questão de toda essa prática é o que constata Rolnik (2011): as pessoas – dentro dessa sequência desnorteante de movimentos de subjetividade – estão cheias de esperança (ROLNIK, 2011, p. 88). Isto se dá pela captura do desejo promovido pelo neoliberalismo. Ao abrir mão de disciplinarizar o sujeito, passa-se a controlar o modo como ele vive, pensa e produz a si mesmo, visto que: “que é fundamentalmente das forças

subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta” (ROLNIK 2011, p. 13).

A tomada de posse dos modos hegemônicos de vida, que passam a ser não apenas impostos, mas criados, produz um aumento na construção de imagens de paraísos na terra, mentalidades de sucesso que dizem que, para acessá-lo, “basta” investir toda a energia vital disponível. Tentando desesperadamente se assegurar no novo ambiente que é enérgico, acelerado, desterritorializante, as pessoas se apegam àquilo que lhes parece ser o mais seguro dos territórios, mas só fazem essa análise porque seu equipamento sensível está em pane com o excesso de informação (ROLNIK, 2011, p. 96).

A instabilidade provoca a tentativa de resolver a situação, mas o que o poder faz é se apropriar dessa “potência de criação” (ROLNIK, 2011, p. 18) para assumir, de maneira mais eficiente, o controle. Ao retirar os parâmetros, promover o caos esperançoso da crise da subjetividade, começam as pessoas a testar e tentar todas as fórmulas possíveis, em uma tentativa desesperada de sobreviver. O poder não apenas “acolhe o princípio de produção de subjetividade” (ROLNIK, 2011, p. 19), como também faz com que esse exercício se transforme em uma espécie de salvador. Não se trata, evidentemente, do processo de desterritorialização e composição de novos territórios, mas de um exercício desenfreado desse processo.

A partir de uma resposta aos movimentos da contracultura e da militância, já pelos idos anos de 1980 (ROLNIK, 2011), o neoliberalismo só se perpetua quando inventa, dentro da equação, a questão do sujeito como uma questão empresarial. Esse discurso permitiu, destaca Safatle (2021) que houvesse uma precarização das relações trabalhistas, a princípio com a terceirização e atualmente a uberização, através desse discurso de que cada sujeito é sua própria empresa. Safatle (2021, p. 139) aponta:

o risco de insegurança social produzido pela desregulamentação do trabalho foi suplantado pela promessa de plasticidade absoluta das formas de vida, ou seja, tal desregulamentação se traduziu em liberação da potencialidade de constituir projetos conscientes de formas de vida, da mesma maneira que a intensificação do desempenho e das performances exigida pelo ritmo econômico neoliberal se transformou em um peculiar modo subjetivo de gozo.

Os pensamentos de Safatle (2021) de que esse fundamento normativo internaliza o trabalho de vigilância e controle, pautando-se na ideia de autoavaliação eterna, empreendedor de si mesmo, seguem em consonância com o que aponta também Deleuze (1992), de que há uma transição vívida da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. Assim, é possível pensar que: “[...] normatividades sociais fundamentam-se em fantasias capazes de reatualizar continuamente os mesmos afetos em situações materialmente distintas umas das outras”

(SAFATLE, 2021, p. 16). Essa narrativa sobre o sucesso mantém a máquina (de guerra) capitalística girando; é disso que ela se alimenta, do movimento proporcionado por essas ideias.

O que se estabelece é, de uma certa maneira, um pensamento industrial, focado em produção e construção da própria vida humana – hoje a mercadoria com maior valor de cotação. Jonathan Crary (2014), em seu livro *24/7 capitalismo tardio e o fim do sono* exemplifica a lógica que chamamos de “sem erros”, e constrói importantes reflexões para pensarmos o que, afinal, o capitalismo tardio quer de nós? Em seu escrito, o autor recorda que o sono é, por enquanto, o último bastião não tomado totalmente pela lógica produtivista. Se as demais necessidades humanas já foram transformadas em mercadoria ou investimento, como a sede, a fome, o desejo sexual e até a necessidade de amizade, o sono continua sendo um certo empecilho. Embora existam tentativas e estudos que tentam tornar possível diminuir a necessidade humana de dormir, o sono ainda resiste.

Assim, é possível pensar que o funcionamento contínuo da vida produtiva em turnos não termináveis de 24/7 do trabalho implica, ressalta Crary (2014, p. 13), em “uma interrupção da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia”. Obviamente esse não é um movimento novo, muito menos sem certo respaldo filosófico. Com a primazia da consciência e da vontade, com as noções de utilidade e objetividade preferidas pelos filósofos a partir do *Iluminismo*, ressalta Crary, há uma certa noção de que o sono não é necessário para o desenvolvimento da sociedade. Esse tempo necessário para o descanso é extremamente custoso para o capitalismo tardio, não vale a pena. “No paradigma neoliberal globalista, dormir é, acima de tudo, para os fracos” (CRARY, 2014, p. 17). O que estabelecemos a partir das contribuições de Crary é que esse mundo 24/7 como ele aponta: “produz uma equivalência aparente entre o que está imediatamente disponível, acessível ou utilizável e o que realmente existe” (CRARY, 2014, p. 21) é amplificado pelos novos meios de comunicação, mas também retrata e exemplifica uma maneira de produzir subjetividade.

Aqueles que dormem silenciosamente na noite escura são os que resistem à inserção de uma lógica que cerceia, cada vez mais, modos de viver diferentes. Quando o que existe é apenas competição, dormir é uma falta grave. “Trabalhe enquanto eles dormem” é um lugar-comum das frases motivacionais que bem traduz esse sentimento. Se não aproveitar os momentos de “vantagens” sob seus competidores, você não será capaz de vencer. Nesse mundo, dormir ou aproveitar um descanso, é cometer um grave erro e permanecer em desvantagem.

Como aponta Foucault (2010, p. 222) há: “a formalização da sociedade com base no modelo da empresa”. Mais do que isso, como sugere Dorneles (2003) há a formalização do

“sujeito” enquanto uma empresa, enquanto um empreendedor de si. O sujeito é assombrado pela nova obrigação do construir-se a si mesmo. Isso é feito, segundo Safatle (2021) a partir da construção de subjetividades, que o autor chama de *design psicológico*, realizado através da produção de “um tipo de relação a si, aos outros e ao mundo guiada através da generalização de princípios empresariais de performance, de investimento, de rentabilidade, de posicionamento, para todos os meandros da vida” (SAFATLE, 2021, p. 23).

Isso obriga o sujeito a exercer um trabalho de autocontrole e autoavaliação baseado em critérios do mundo administrativo (SAFATLE, 2021). Cria-se um contexto em que não existem mais iguais, apenas competidores. Se antes a ideia de competição econômica estava inserida apenas nos campos do trabalho, entre as grandes instituições, isso passa a individualizar a responsabilidade, tornando o sujeito um ente competitivo. Se as relações de trabalho foram psicologizadas, como aponta Safatle (2021), as relações pessoais se tornaram empresariais. Não existiria, então, uma relação comunitária, apenas uma relação competitiva.

Esse movimento de empresa intensifica a percepção, já discutida anteriormente, de que errar é o equivalente a morrer e, portanto, configura um grande fracasso naquele que é mais um competidor da vida. É importante salientar que “a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos” (DELEUZE, 2021, p. 225). Não há fim, apenas os corpos vociferantes sedentos por algum espaço que garanta algum tipo de solidez e vida. Isso reduz a experiência humana e rege o ser humano rumo à vitória. A questão é se a vitória vale realmente a pena (se for real...).

O principal problema dessa caminhada rumo ao sucesso é que ela não garante a vitória da sociedade, mas apenas do indivíduo. Pierre Dardot e Christian Laval (2016, p. 378) dirão que “é imensa a tentação de nos refugiarmos entre as muralhas do Estado nacional, de nos fecharmos no reduto da *nossa* cidadania, da *nossa* identidade, da *nossa* religião ou do *nosso* gênero”. E isto é, essencialmente, um grande engodo, visto que as questões com que lidamos não são exclusivamente de cunho individual, mas sim do campo comum.

Como Safatle (2021) aponta, existe um flerte muito forte nas teorias neoliberais com o fascismo, que tende a, de modo ilusório, reduzir e acabar com o espaço comum, mesmo que para conseguir isso, utilize-se de todos os subterfúgios possíveis para atuar nesse mesmo espaço, a fim de extingui-lo posteriormente. Safatle ainda aponta que é a partir do momento que se “humaniza” o mercado de trabalho que se torna possível convergir os motes motivacionais empresariais com as linguagens ditas de autoconhecimento. Essas “virtudes”

empresariais, que todo sujeito deveria ter em si, na verdade apenas o afastam de qualquer experiência que o coloque em contato com um outro, e estabelecem as formas hegemônicas de violência da empresa no âmago das relações sociais e das relações consigo. E a vida, que antes era uma enorme torrente de potência, transforma-se “em uma vida social na qual toda figura da solidariedade genérica seja destruída, na qual o medo do outro como invasor potencial seja elevado a afeto central, na qual a exploração colonial seja a regra” (SAFATLE, 2021, p. 32).

Esse movimento realizado pelas forças hegemônicas não apenas acentua as contradições do atual sistema, como nos afasta do único mundo humano desejável, que “é o que se funda explícita e conscientemente no agir comum, fonte dos direitos e das obrigações, intimamente ligado ao que, [...], denominamos justiça e amizade” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 377). Entender que essa política do comum é aquilo que está em toda a parte, em que todos agem em conjunto e devem participar das regras que os afetam é propor, em última instância, um rompimento com a noção de indivíduo-empresa-de-si. Apostar no comum é resistir ao empreendedorismo de si, negando a competição. Apostar no comum é se tornar um ser errante.

### **PALHAÇO: UMA FIGURA ERRANTE**

O palhaço é, antes de mais nada, ou ao menos também, um errante. Errante aqui se estabelece a partir da etimologia da palavra: errar vem do latim *errare* que se traduz essencialmente como vagar (NASCENTES, 1955). Isto é, aquele que erra é aquele que vaga, deslocado de um caminho inicial que foi perdido.

Segundo Lewis Hyde (2017), a figura do *trickster*<sup>33</sup>, à qual o palhaço se filia, está sempre ligada com a ideia de viagem, de “pé na estrada” e por isso é considerado um senhor dos intermédios. A característica que ressaltamos, a partir disso, é a de possuir a capacidade de desterritorializar e de compor novos territórios com o seu modo de “idiota criativo” ou “tolo sábio”, justamente porque não apenas subverte, mas também “traz à superfície uma distinção antes oculta” (HYDE, 2017, p. 17) e que passa a ser inventada à medida que ele a realiza. Ele não apenas atravessa as fronteiras, como também é aquele capaz de criá-las (HYDE, 2017).

É importante fazer notar que o palhaço com o qual trabalhamos aqui tem uma figura múltipla, diversa e, em alguns momentos, paradoxal. Não se trata de generalizar as diversas figuras e práticas possíveis do palhaço, mas encontrar algumas de suas pistas - sinais que

---

<sup>33</sup> Usarei a referência de Hyde para me referir ao palhaço enquanto sinônimo de *trickster*. Os dois não são, necessariamente, a mesma coisa, mas para o presente texto, toda vez que utilizar-me do autor para falar do palhaço, ele provavelmente estará usando o termo original em seu livro.

decidimos acentuar para fins do desenvolvimento do trabalho. Na verdade, o palhaço é muito mais, sempre muito mais. O palhaço é uma figura não-unificada.

É preciso, contudo, fazer uma outra ressalva, já que não pretendo me utilizar do *trickster* e do palhaço enquanto exemplos ou, necessariamente, como “arquétipos”, no sentido estrito. Pretendo utilizá-los como figuras produtoras de pensamento. Essa escolha se baseia na utilização desse formato tomado por autores como Walter Benjamin com as figuras dos anjos. Também é inspirada na maneira como Deleuze (2003) se utiliza das figuras do traidor e do intrujão para exemplificar as diferenças nas atitudes entre aquele que trai o mundo das significações dominantes, e aquele que apenas pretende se apropriar das formas dominantes e sustentá-las (o intrujão).

O intrujão quer sobreviver, possui pouco devir e muito futuro. Nesse sentido, a aposta aqui está ligada àquilo que “é aprendido na linha, ao mesmo tempo que ela é traçada” (DELEUZE; PARNET, 2003, p. 54), mas também àquilo que o palhaço apresenta, como traidor: o próprio devir e pouco futuro. O palhaço não se importa tanto se morrer, desde que ele seja capaz de realizar a sua potência e agir, de uma certa maneira, com a sua efetiva potência.

A decisão que tomamos, nessa parte da jornada, se baseia na preocupação em não pensar a atual questão do palhaço enquanto modo de subjetivação, a partir de um futuro majoritário, mas entendê-lo enquanto um problema de devir-minoritário (DELEUZE, 2003, p. 13). Isto é, utilizar-se da figura do palhaço que, em si, carrega tantos outros devires para “tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas” (DELEUZE, 2003, p. 13).

Dessa forma, utilizar essas figuras não busca encontrar o palhaço, assim como um processo de palhaçaria não deveria visar encontrar o seu palhaço essencial, mas sim inventá-lo. Praticar palhaçaria é uma maneira de se perder, de se trair: “É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 58).

O palhaço que vaga pelas estradas é aquele que também as constrói, rompe as barreiras e, através de suas astúcias, inverte o jogo, produz vida e fuga. Deleuze e Parnet (1998, p. 49), ao se referirem à literatura anglo-saxônica, dão também uma boa descrição dessas figuras que são os palhaços quando dizem que “tudo neles é partida, devir, passagem, salto, demônio, relação com o de fora”.

É justamente por errar (vagar) entre fronteiras e significados, de ser devir e partida, que o palhaço é capaz de mentir. O palhaço não hesita em mentir quando necessário. A mentira nada mais é do que um uso e uma alteração da verdade; pode-se dizer que “a primeira mentira



é um ato de imaginação particularmente ponderado. É uma ficção motivada, e uma investigação sobre esse artifício” (HYDE, 2017, p. 87). Essa mentira é o que torna possível a invenção de outra realidade por meio da contestação da realidade vigente; não se trata de duvidar da realidade, mas de pô-la à prova em “[...] uma espécie de experimentação de sua solidez, um mundo artificial enviado para ver se consegue se integrar e sobreviver” (HYDE, 2017, p. 97).

A mentira do palhaço cria uma linha de fuga que produz o movimento, de não apenas colocar a verdade em dúvida, mas de colocá-la para jogo (Hyde, 2017, p. 105). Isto é, no sentido mais lúdico, participar de um jogo em que é a mentira que inventa e altera as regras. Hyde nos alerta que esse movimento não é o de mera oposição, trocar A por B sem que ninguém perceba; mas sim o de criar uma mentira que “cancele a oposição e, assim, contenha a possibilidade de novos mundos” (HYDE, 2017, p. 105). O mover que o palhaço promove, quando mente, é o de questionar as redes de significação. Ele produz um agenciamento com a mentira, utiliza-a como ferramenta. O que é a mentira se não o uso da verdade foucaultiana? Assim, o palhaço, através de seu jogo, desarranja as significações, desarranja a própria rede e inventa alguma outra coisa.

Atenção: o palhaço não toma as atitudes que toma sem cálculo. Há, e sempre reafirmaremos isso, muita prudência naquilo que faz. A questão é que, ao palhaço, não importa permanecer sobrevivendo a qualquer custo, mas sim *viver* a qualquer custo. É morrendo que o palhaço escapa da morte.

A partir disso, é preciso voltar-se um pouco mais para alguns elementos que fazem parte da composição do palhaço, e que são utilizados por ele como uma espécie de ferramenta para jogar. Elencamos dois: a fome e a morte. Ambos parecem ser fundamentais para pensarmos não apenas nas práticas e táticas de sobrevivência reais que atualmente são exigidas do sujeito, principalmente enquanto práticas de resistência, mas também para pensarmos nos aspectos éticos que são exigidos do sujeito nos tempos atuais.

## **O PALHAÇO TEM FOME**

É justamente na fome que encontraremos as primeiras pistas preciosas para pensar a linha de fuga do palhaço, que insistentemente tentamos cartografar. Pois é nesse elemento que encontramos a ação do palhaço sendo realizada de fato, sendo reinventada.

Se voltarmos na trilha do palhaço, encontraremos um de seus antecessores, o *Zanni*; a partir dessa figura, encontramos um relato bastante curioso sobre a fome. Em *O Manual Mínimo do Ator*, Dario Fo (2011) encena e discute a cena *A fome do Zanni*. Esse trecho narra a figura principal se lamentando por estar com tanta fome, cena típica e representativa de certo

período da história na Itália, que começa a devanear sobre alimentar-se de si mesmo, comer os próprios dedos, as mãos, os braços e até os próprios intestinos.

Bem, mas como isso se concatena com o que discutiremos aqui? Basta entender que aquilo que faz o *Zanni* se mover em devaneio é também o que faz o palhaço ser astuto, assim como seu antepassado. A fome é o que coloca o personagem em movimento, é ela que, de uma certa forma, gera a sua astúcia. Há também outro elemento relevante a ser apontado: o *Zanni* é um personagem também estrangeiro, como tantas outras caracterizações dos palhaços. Sua origem, segundo Dario Fo (2011), remete às pessoas que, por falta de dinheiro, se viram obrigadas ao êxodo rural acontecido na Itália durante os períodos de invasão de outras terras, convencido a chamar-se colonização.

A intenção, aqui, não é romantizar a fome real – mas entendê-la enquanto proposição ética, em outra instância. É preciso apontar que a inteligência do palhaço nos lembra que “somos pensadores dotados de um corpo. Se o cérebro tem astúcia, ele a tem como consequência do apetite; o sangue que alimenta a mente obtém seu açúcar das vísceras” (HYDE, 2017, p. 87). Isto é: entender que existe, na fome, o motor para mover o palhaço. Dessa maneira, o apetite nada mais é do que o esforço, ou potência, que existe em cada coisa que se encoraja a perseverar-se no seu ser, o corpo na extensão e a alma ou a ideia no pensamento (DELEUZE, 2002, p. 27). De uma certa forma, é possível dizer que a fome produz a capacidade de enxergar o momento propício de agir, tal qual um caçador (MOTTA LIMA, 2017).

Deleuze (1974) dirá que a primeira grande dualidade é aquela entre as coisas corporais e acontecimentos incorporais. Ainda segundo o autor, comer e ser comido é o modelo da operação dos corpos, a mistura em profundidade de sua ação e paixão, que resume seu modo de coexistência. Em segundo lugar, está a dualidade corpo-linguagem; com a qual podemos melhor produzir. Ainda assim, é preciso ressaltar, precisamos fugir das dualidades. Na verdade, não é com elas que realmente trabalhamos. Deleuze (1974, p. 26) diz que: “as coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido”.

Entendemos, a partir de Deleuze (1974, p. 26), a astúcia enquanto um modo da linguagem, visto que ela acontece na articulação com a fome (corpo): “O acontecimento subsiste na linguagem, mas acontece às coisas”. A astúcia é aquilo que surge na articulação da diferença corpo/linguagem. Há nela uma certa impenetrabilidade, provocada pela diferença, que só é possível de ser percebida por aquele que se encontra sobre a fronteira (DELEUZE,

1974). A impenetrabilidade entre as fronteiras é a fome; comer e ser comido é também uma questão de linguagem.

Há uma dupla questão na fome, que precisamos levar em conta. Embora ela promova a astúcia, e isso é a parte que mais evidenciamos, ela também pode promover o seu oposto. Isto é, não são poucas as histórias em que o palhaço cai em alguma enrascada (e geralmente se dá mal) por conta de sua fome. Ao mesmo tempo em que a fome produz a agilidade e astúcia necessária, pode também produzir uma certa cegueira.

A voracidade é aquilo que faz com que o palhaço, às vezes, seja capturado. A questão é que ser capturado, estar aberto a sofrer essas feridas, é o que faz com que haja a necessidade de ser especialista em armadilhas. O palhaço inventa armadilhas e as reconhece em alguns momentos, porque também cai nelas. “Nada faz frente à astúcia do que mais astúcia” (HYDE, 2017, p. 36): exatamente por isso, em alguns momentos, o palhaço não consegue escapar; como sujeito, está condenado a não escapar de todas as armadilhas da sujeição. Mas mesmo assim, é possível construir uma cognição para reconhecer, pelo menos, algumas. É isso que o palhaço propõe.

O palhaço, enquanto um especialista em armadilhas (HYDE, 2017), se evade de algumas delas. De certo modo, quando se deixa levar pela fome, o sujeito acaba caindo nas armadilhas do mundo. Mas quando controla o próprio apetite, é capaz de ser mais astucioso e conseguir fazer algo em relação a isso, resultando, comumente, em algum furto. Eis aí mais uma pista que nos retorna ao processo de subjetivação e ao cuidado de si. Mais do que apenas reconhecer as armadilhas (na maior parte do tempo), o palhaço consegue roubar a isca que elas contêm e usá-la para si. Em outras palavras, o palhaço sobrevive porque sabe agenciar. Ele se alimenta quando engana os enganadores – é a simbiose de que falam Deleuze e Parnet (1998), que produz traição **com** o mundo. Estando no meio do encontro do interior com o exterior (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66), ele agencia a sua sobrevivência.

O agenciamento é “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9). Quando o palhaço segue o pressuposto de que é preciso comer, ou seja, reconhece essa regra, ele ao mesmo tempo a subverte para conseguir a comida, visto que sempre consegue sua comida por astúcia. Nesse caso, é possível dizer que o palhaço vai se adaptando em termos existenciais segundo os códigos que vigoram, mas produz ali a sua estranheza, alguma coisa que é feita de um jeito singular, seja isso feito voluntariamente ou não. Ele produz uma fuga (ZOURABICHVILI, 2004).

No caso do palhaço e sua fome, percebe-se o uso diverso do estômago. Ali, o palhaço concentra o seu devir para, com ele, produzir alguma outra coisa. Não se trata apenas de saciar a vontade de comer, mas sim de alcançar aquilo que apenas a fome é capaz de produzir. Retomando os escritos de Lewis Hyde:

Alguns “meros” porém famintos estômagos enxergam através do artifício e dizem, se não a verdade, ao menos uma falsidade suficientemente astuta para mudar a maneira como a comida é distribuída. Ou então perpetram roubos e contam mentiras que não apenas alimentam o estômago (essa é a parte fácil), mas também perturbam os marcos fronteiros por meio dos quais o verdadeiro e o falso se diferenciam” (HYDE, 2017, p. 104).

É por ter fome que o palhaço mente. É por ter fome que o palhaço sobrevive. E é a partir dela que cria sua linha de fuga. O palhaço inventa a linha de fuga quando produz um corpo sem órgãos que tem fome, porque a fome é a sua intensidade, seu agenciamento. Ainda assim, a fome também é aquele pequeno pedaço do organismo que se guarda para recompô-lo depois (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 21).

Mas é também pela fome que pode morrer o palhaço. Morte, nesse caso, sem escape – destruição, extinção. Isto é o que acontece quando, pela fome, intensidade e potência, ele se precipita numa fuga sem saída, que o tira do jogo e da cena. Não! Com a morte de si, o palhaço toma cuidado. Ele brinca, mas apenas com aquilo que sabe que, mesmo morrendo, é capaz de sobreviver.

## FRACASSAR É PRECISO

*Nem todos chegam a fracassar,  
porque fracassar é trabalhoso*

Clarice Lispector<sup>34</sup>

Em muitas das oficinas de palhaçaria que fiz, não foi nem uma ou duas vezes que ouvi os condutores falarem sobre a inadequação do palhaço; que ele é um ser que não se encaixa e que é a representação máxima do fracassado. Essa percepção é bem comum e se procurarmos na literatura sobre esta temática encontraremos vários exemplos.

Talvez, um dos livros que mais retorne a isso é a obra intitulada *Elogio da Bobagem*, de Alice Viveiros de Castro (2005), em que é possível perceber que o palhaço, por diversos modos e em diversas culturas, está sempre a margem da sociedade; e é aquele que, em alguns momentos, aponta as contradições da maioria; e que, quando tenta se encaixar, não consegue,

---

<sup>34</sup> LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

por não ser, para ele, possível se adular de tal modo. Há sempre uma estranheza particular que lhe permanece: ele continua sendo, até quando luta contra isso, um fracasso.

Por um lado, existe um caminho histórico dessas figuras e das romantizações sobre o que é o fazer do palhaço: um caminho de autodescoberta, aceitação de si e do próprio ridículo, que não é necessariamente equivocado, mas que pode ser capturado muito facilmente pelo discurso hegemônico de autocuidado narcisista. Por outro lado, é possível entender o palhaço, enquanto um fracassado em um sentido diverso do senso comum, inclusive daquele estabelecido dentro do próprio teatro, justamente porque o “senso comum subsume faculdades diversas da alma ou órgãos diferenciados do corpo e os refere a uma unicidade capaz de dizer Eu: é um só e mesmo eu que percebe, imagina, lembra-se, sabe etc.” (DELEUZE, 1974, p. 80). O fracasso do palhaço revela que existe algo para além dessa instância, que o acontecimento não cessa com o não sucesso. Pelo contrário, é a partir desse momento que algo pode acontecer.

A insistência no fracasso do palhaço, na realidade, talvez aponte mais para a dificuldade de se adequar ao modelo vigente, e por isso fale mais do modelo, do que da própria essência do palhaço. Não é, também, da essência do fracasso que isso se trata. Pelo contrário, é justamente a partir das discussões sobre as práticas efetuadas que podemos entender mais detidamente sobre aquilo que se instaura, enquanto um código de conduta vigente.

Se retomarmos a etimologia da palavra “fracasso” encontraremos que “fracasso” advém do latim, e possui, como parte de sua composição, o termo *quassare*. Isto é, quebrar ou operar uma quebradura no meio de algo (NASCENTES, 1955, p. 224). Sempre que algo se quebra, surgem coisas novas: as múltiplas partes do que antes era único. Fracassar é minar a unicidade, produzir o múltiplo.

Deleuze e Guattari (1995, p. 13) porém, nos alertam: “na verdade não basta dizer ‘Viva o múltiplo!’, grito de resto difícil de emitir. [...] É preciso *fazer* o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre o n-1”. Nesse sentido, não é qualquer exercício, muito menos qualquer prática ou qualquer fracasso que produz uma quebra.

Apostar no fracasso, em um certo sentido, parece se apresentar enquanto um paradoxo, mas apostamos em um paradoxo que não se revela em seu sentido tradicional. Segundo Deleuze (1974, p. 79), a potência do paradoxo “não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo”. Se somos bem-sucedidos no fracasso, então não efetivamente fracassamos e vice-versa? Se fracassamos em fracassar, como seguiremos?

É a partir disso, que entendemos que o paradoxo “é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir louco, imprevisível; de outro lado com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 1974, p. 81). Ou seja, o fracasso como paradoxo se apresenta enquanto impossível. O que interessa não é conseguir ou não: isso é manter a dualidade. O que realmente interessa é promover a quebra suceder/fracassar simultaneamente, externar-se a esta dualidade. Suceder o fracasso, fracassar o bem-sucedido e os demais sentidos. Assim, entendemos que o fracasso não é um resultado – visto que é não apenas uma quebra, mas também a realização dos dois sentidos ao mesmo tempo – ele é, pelo menos aqui, uma prática ética e estética.

Com isso em mente, retomemos Jack Halberstam (2011), que aponta a necessidade de nos voltarmos para uma crítica saudável dos modelos de sucesso e fracasso que se estratificaram em nossa sociedade. Se o sucesso é aquele programa de vida estabelecido no mundo neoliberal que discutimos anteriormente, para Halberstam (2011, p. 2-3) é possível pensar que “sob certas circunstâncias, falhar, perder, esquecer, desfazer, desconstruir, desmanchar-se, não saber pode oferecer, de fato, jeitos de ser no mundo que sejam mais criativos, mais cooperativos e mais surpreendentes”<sup>35</sup>.

É a partir disso que se abre a principal brecha para pensarmos o fracasso. Se entendemos a ética, a partir de Foucault (2004, p. 211-212) que afirma que: “dado um código de condutas e para um determinado tipo de ações [...] há diferentes maneiras de o indivíduo ‘se conduzir’ moralmente, diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação”. Mais adiante, o autor ainda define como a maneira pela qual o sujeito constitui determinado aspecto de sua conduta moral (FOUCAULT, 2004), isto é, as decisões que toma diante o código estabelecido.

Em nossas discussões sobre os modos de vida, fica evidente a importância da lida do sujeito consigo mesmo. A ética, isto é, o modo de ser, que propomos, é aquela que encontra no agenciamento as maneiras possíveis para efetuar e aumentar sua potência:

a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existências imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentos. [...] Mas a Ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau) (DELEUZE, 2002, p. 29).

---

<sup>35</sup>Tradução minha do original: “Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (HALBERSTAM, 2011, p. 2-3).

Ela é, necessariamente, uma ética da alegria; não a narcísica, mas a do desejo: aquela que “permanece e nos aproxima da ação e da beatitude da ação” (DELEUZE, 2002, p. 34). Dessa maneira, quando retomamos o texto de Jack Halberstam (2011) e tendo em vista não apenas a questão da ética, mas também a particularidade paradoxal do fracasso, é possível dizer que:

Fracassar nos permite escapar das normas punitivas que a disciplinam o comportamento e gerenciam o desenvolvimento humano com o objetivo de nos retirar de uma infância indisciplinada e nos transformar em adultos previsíveis e ordeiros. Fracassar preserva algumas das maravilhas da anarquia típica da infância e perturba as supostas, e evidentes, barreiras entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. (HALBERSTAM, 2011, p. 3)<sup>36</sup>

O sistema capitalista produz um sujeito que entende o sucesso e o lucro como algo positivo e necessário, e posiciona fracassar e a inabilidade de ser bem-sucedido no lado oposto. A história é feita assim, este regime se rege dessa forma (HALBERSTAM, 2011). O fracasso caminha ao lado do impossível e do improvável. Mais objetivamente, ele perde; e ao fazer isso, abre novos (genuinamente novos) caminhos para os modos de si - o fracasso se apresenta como uma possibilidade ética ao sujeito.

Ainda na trilha estabelecida por Halberstam (2011) e tendo também em vista os conceitos já trabalhados de resistência e tática, o fracasso pode ser entendido como uma prática e uma ferramenta utilizada por aqueles que se encontram em desvantagem. No caso do palhaço, ser, em alguns momentos, incompetente cria uma vantagem dentro da própria desvantagem. Na realidade, a prática da palhaçaria mostra que para realizar suas atividades é fundamental e necessário que se tenha muita habilidade, justamente porque fracassar estrategicamente demanda prudência, cautela e treinamento. Esse ponto nos remete a algo fundamental: o palhaço não fracassa apenas porque não consegue ser bem sucedido, ele fracassa porque quer.

Ao fracassar, o palhaço deixa escapar vivo o desejo. É aqui que o livro *A arte queer do Fracasso*, de Jack Halberstam (2011) mais nos auxilia, porque nos mostra o ponto principal: o fracasso pode ser uma atitude, uma prática, uma estratégia. Fracassar pode ser um modo de viver, porque é promover uma linha de fuga.

Retomemos, então, a pergunta que fizemos no início destas indagações: como é possível acessar essa linha de fuga que o palhaço constrói, sem correr o risco de promover um movimento que, no fundo, não promove nada, apenas uma aventura tresloucada que termina no

---

<sup>36</sup> Tradução minha do original: “failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods. Failure preserves some of the wondrous anarchy of childhood and disturbs the supposedly clean boundaries between adults and children, winners and losers” (HALBERSTAM, 2011, p. 3).

mesmo lugar? De fato, não parece possível chegar-se a nenhuma resposta direta: o que se apresentou a nós, e nós com elas produzimos, foram pistas. As pistas que o palhaço parece deixar apenas revelam que existe, bem como existe na prática do cuidado de si, uma assinatura muito peculiar que cada um é capaz de criar, quando se dispõe a esse movimento.

Em um espetáculo da banda *Cordel do Fogo Encantado*, o vocalista Lirinha declama a história de um jovem, filho de um palhaço de circo. Sempre com vergonha da figura paterna, o jovem em questão escondia a origem circense de sua família. Após muitos anos, o pai, adoecido, está à beira da morte. O filho, arrependido de suas escolhas clama ao pai: *pai, me ensina a ser palhaço; pai, me ensina a ser palhaço; pai, me ensina a ser palhaço*. Após ouvir as súplicas do filho, o pai responde: *isso não se ensina, seu bosta*.

O palhaço Chacovachi (2019), em seu livro, diz que o palhaço de rua é palhaço a partir do momento em que ele começa a trabalhar com aquilo, isto é, ser palhaço na rua. Embora possa parecer que não há, a partir dessa definição, muitos critérios para definir um palhaço, Chacovachi revela que o mais essencial do palhaço não é, necessariamente, o apego a si mesmo ou à sua essência, mas a efetiva prática, e experimentação, de sua arte (*tekhné*).

Seria preciso mais aprofundamentos para cartografar todos os recursos e estratégias que os palhaços inventam para existir, tanto dentro quanto fora de cena. A sua relação com a figura do *trickster*, sua fome e sua habilidade de sobreviver são potencialidades. Em outros sentidos, que mais se relacionam às técnicas do palhaço, suas pedagogias e experimentações, também seria necessário que se produzissem técnicas que desbancassem o discurso essencialista e encontrassem a real capacidade e potência efetiva do sujeito em narrar suas próprias ficções. E a partir das próprias ficções, trabalhar as dissoluções ou ampliações, que a elas fossem necessárias; despachar alguns órgãos para substituir outros.

Em termos mais ligados às pedagogias em palhaçaria, compete ao condutor dos processos ter em mente que, quando um aluno não consegue fracassar, quando não consegue atingir, em alguma medida, o nível de desprendimento necessário, é preciso enfatizar a experiência por meio da prática e da execução cênica. É nesse sentido que se desenvolverá a cognição necessária para o palhaço ser praticado, mesmo que o que atuante faça não seja “palhaço” em nenhuma definição conhecida. É preciso praticar o nada até que algo surja. Serão essas horas de voo praticando que construirão alguma trajetória que saberá explorar o impossível. Às vezes é isso que é preciso: horas e horas de um grande não-resultado, onde



lentamente vão se esvaindo as possibilidades, até restar o impossível. É preciso, efetivamente, praticar e transmitir a palhaçaria enquanto uma arte menor (CHACOVACHI, 2019).

O pepino do mar, quando ameaçado, se divide e deixa uma parte para morrer enquanto se salva com a outra. Ao sujeito também há essa possibilidade, é o que aponta a poeta Wisława Szymborska, em seu poema intitulado *Autotomia*.

*Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.  
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservo.  
Nós também sabemos nos dividir, é verdade.  
Mas apenas em corpo e sussurros partidos  
Em corpo e poesia.  
Aqui a garganta, do outro lado, o riso,  
leve, logo abafado.*

Wisława Szymborska<sup>37</sup>

É disso que trata a aposta no fracasso, é disso que trata o agenciamento. Não é sobre ganhar das forças hegemônicas, não é sobre dominar as linhas molares; é sobre como fazer uma linha, tão pequena, mas tão minúscula, que talvez não percebam que ela é fugitiva.

Existem vários meios de fazer isso: um deles é desaparecer, sair do jogo; outro é trapacear no jogo, fingir que se faz o que querem, mas fazer errado, fracassando. Enfim, o palhaço, diante da morte, pode muito bem morrer, para fazer pensar que finge de morto. É nesse momento que ele fracassa e é nesse momento que sobrevive.

Por fim, é importante frisar que não se trata de ser palhaço o tempo todo, mas de entender a sua prática nos diferentes momentos que existem – dentro ou fora do palco sempre haverá a demanda por prudência. Não se trata de efetuar a lógica do palhaço em todos os instantes, mas capturar o seu devir-palhaço, sua lógica para aplicá-la – quando necessário for.

---

<sup>37</sup> SZYMBORSKA, Wisława. **Um amor feliz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

*90% do que escrevo é invenção, só 10% é mentira.*

*- Manoel de Barros*

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Uma biopolítica menor**. [2000], São Paulo: n-1 edições, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ALCÂNTARA, Celina Nunes. **Formação teatral como criação**: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS, Porto Alegre, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Manoel de. **Obra Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Org. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1, São Paulo: Brasiliense, 3 ed, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BUARQUE, Chico. **Tantas Palavras**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CANTUÁRIA, Vinícius. **Chegou no vento**. Nova Iorque: RCA Records, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/11335tduDI7aRQR11v2K4O>
- CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 343 – 349, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/mgDJP8Myg7ZgxnnWGq8fcSQ/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 08 de nov de 2022.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CASTRO, Lili. **Palhaços. Multiplicidade, Performance e Hibridismo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

CAZUZA. O nosso amor a gente inventa (estória romântica). In: **Só se for a Dois**. Rio de Janeiro: Universal Music Group, 1987.

CÉSAR, Chico. Deus me proteja. In: **francisco, forró y frevo**. Rio de Janeiro: EMI Records, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**, v. 1. Vozes: Petrópolis, 1998.

CHACOVACHI, Payaso. **Manual e guia do palhaço de rua**. La Plata: Contramar, 2019.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRUZ, Artur Ribeiro. A cartografia da canção de Siruiz. **Revista Olho d'água**, São José do Rio Preto. v. 11, n. 2, p. 47 – 72, 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/591> Acesso em: 08 de nov de 2022.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista a Claire Parnet, em vídeo, 1988. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sNkhf7GDvDA&t=91s&ab\\_channel=PhilosophicalSolution](https://www.youtube.com/watch?v=sNkhf7GDvDA&t=91s&ab_channel=PhilosophicalSolution) Acesso em: 30 dez de 2022.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: ed. 34, 3ª ed, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Porto Alegre: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto do menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: ed. Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. São Paulo: ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol 3. São Paulo: ed. 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade**. Dissertação. Mestrado em Psicologia Social. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, UFRGS, Porto Alegre/RS; s,n., 2003.

DO VALE, João. **Ouricuri** (Segredo do Sertanejo). Nova Iorque: CBS Records, 1985. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0WXKHKmnpRw8iDro8XG6PG?si=20605dadcd0ad4bb3> Acesso em: 16 nov de 2022.

FALABELLA, Gustavo; THÜRLER, Djalma. A cartografia como possibilidade de pesquisa em artes. R. Inter Interdisc. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 315-330, 2021. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/4067> Acesso em: 20 fev de 2022.

FERREIRA, André Luiz Rodrigues. **Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UNIRIO, Rio de Janeiro, p. 208, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11229> Acesso em: 16 mai de 2023.

FO, Dario. **O manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FORTES, Tiago. **A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate**. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I – A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In: LUTHER, Martin H.; GUTMAN, Huck; HUTTON, Patrick H. **Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault**. Tradução de Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento. Londres: Tavistock Publications, 1988. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf> Acesso em: 26 dez de 2022.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: Dreyfus, Hupert; Rabinow, Paul, **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. Soberania e Disciplina. In: **A Microfísica do poder**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017, p. 278 – 295.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. [1983] In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume V: ética, sexualidade, política – 3ª ed.** – Rio de Janeiro: Forense Universitária, GEN, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O Enigma da Revolta**: Entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: Rabinow, Paul, ed. **The Foucault Reader**. Nova Iorque, Pantheon Books, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume V**: ética, sexualidade, política – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, GEN, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume V**: ética, sexualidade, política – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, GEN, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume V**: ética, sexualidade, política – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, GEN, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume VII**: arte, epistemologia, filosofia e história da medicina – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, GEN, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Maria Carolina de Andrade. **Línguas Encruzilhadas**: histórias de meninos e medicalização na educação. Curitiba: Appris Editora, 2016.

FREITAS, Maria Carolina de Andrade. Políticas de escrita, narratividade e a experiência de pesquisa: uma lírica suja de barro. In: **Políticas de escrita em pesquisas nas ciências humanas**. Org. Danichi Hausen Mizoguchi; Maria Elizabeth Barros de Barros. – Niterói: Eduff, 2021.

FREUD, Sigmund. Psicanálise Silvestre [1910]. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. V. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O método desviante. **Revista Trópico**. [s.l.], p. 1-4, 2006. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod\\_resource/content/0/GAGNEBIN\\_O\\_metodo\\_desviante.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf) Acesso em: 10 mar. de 2022.

GARCIA, Gabriel Cid. A expressividade do deserto: ressonâncias estéticas. **Revista ClimaCom Cultura Científica** – pesquisa, jornalismo e arte. Campinas, a. 01, v. 01, n.p., 2014. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/as-secas-como-modos-de-enredamento/> Acesso em: 07 mar. de 2022.

GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HALBERSTAM, Jack. **The queer art of failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HECKERT, Ana Lúcia Coelho. Os exercícios de resistência no contemporâneo: entre fabulações e contágios. *Rev. Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 19, n. 3, p. 469-479, 2014. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/psi-63984> Acesso em 25 jun de 2022.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo: trickster: trapaça, mito e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JARA, Jesús. **El clown**. Um navegante de las emociones. Sevilla: Olimpia, 2000.

JARDIM, Alex Fabiano Correia. Gilles Deleuze à sombra das veredas: o *afeto* e o *duplo* como forma de vida no romance de Guimarães Rosa. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, nº 11, 2008, s/n, São Paulo: ABRALIC, e-book, 2008.

KASTRUP, Virgínia. A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. **Revista Pólis e Psique: Porto Alegre**, v. 9, n. especial, p. 99 – 106, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/97450> Acesso em 18 nov de 2022.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal, Revista de Psicologia: Niterói**, v. 25, n. 2, p. 263-280, 2013. Disponível: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/nBpkNsJc6DrmsTtMxfRCZWK/abstract/?lang=pt> Acesso em: 18 nov de 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1ª ed, São Paulo: Perspectiva, 2015.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 39-61

LATOUR, Bruno. **Onde Estou? – Lições do confinamento para uso dos terrestres**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, Assis, v. 8 n. 2 p. 110-117, 2009. Disponível em <https://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/946> Acesso em 17 mai de 2022.

MAGELA, André Luiz Lopes. **Produção de subjetividade em dimensões teatrais: composições, propostas e apostas para uma educação teatral.** Tese de Doutorado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MAGELA, André Luiz Lopes. Abordagem Somática na Educação Teatral. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 23-38, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/34856/17709> Acesso em 19 dez de 2022.

MAGELA, André Luiz Lopes. Normatividade da cooperação em aulas de teatro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 110-128, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019110/9926> Acesso em 19 dez de 2022.

MAGELA, André Luiz Lopes. Se o ordinário ocupa o palco (e a sala de aula). **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 173-194, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49857/28994> Acesso em 19 dez de 2022.

MAGELA, André Luiz Lopes. Educação Teatral como produção de subjetividade. **Conception**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 50-71, 2019. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656489> Acesso em 17 mai de 2022.

MAGELA, André Luiz Lopes. **Da artesanaria teatral à produção de subjetividade: educação e agenciamento em tempos de catástrofe.** São Paulo: Hucitec, 2023.

MENDONÇA, José Ricardo Costa de. Poder-resistência e estratégia-tática: aproximações e distanciamentos teóricos entre Foucault e Certeau. **XLVI Encontro da ANPAD**, nº 46, online, 2022. Disponível: <http://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/7c4121d27bf970f00f1dfdcee8f43a5d.pdf> Acesso em: 18 nov de 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOTTA LIMA, Tatiana. Estratégias para sair de si ou de que vida se trata?: Aula *online* de atuação em tempo de pandemia. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-34, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20473/13423> Acesso em: 02 jan de 2023.

MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. In: **Caderno de Registro Macu**, São Paulo, n. 10, p. 32 – 41, 2017. Disponível em: <https://www.gustavoantunes.eu/uploads/1/2/0/0/120045408/pedagogia-para-o-ator-tml.pdf> Acesso em 30 mai de 2023.



- NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- NASCIMENTO, Milton. Mistérios. In: **Clube da Esquina 1 e 2**. Rio de Janeiro: EMI Records, 1978.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 294
- PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá. V. 15, n. 1, p. 179-187, 2010.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RÉGIO, José. **Poemas de Deus e do Diabo**. Porto: Brasília, 1972.
- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas – “o diabo na rua, no meio do redemoinho”**. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: **Sagarana**, 1ª ed. São Paulo: Global Editora, 2019.
- RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- SAFATLE, Vladimir. Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência. In: **Caixa Pandemia de Cordéis**, São Paulo: n-1 edições, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. Rumo à complexidade: O treinamento como posicionamento ético. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20844> Acesso em 03 set 2023.

SCARELLI, Giovanna. Cartas para Guimarães Rosa: palavras e imagens e sertões. **Quaestio**, Sorocaba, v. 22, n.2, p. 391 – 411, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/3767> Acesso em 13 mai de 2022.

SILVA, Cíntia Vieira. **Corpo e pensamento**: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, p. 273, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/399538> Acesso em 05 mai de 2023.

SILVA, Cíntia Vieira. Combater e compor: dilemas do agir em uma leitura deleuziana de Espinosa. **Princípios**, Natal, v. 19, n. 32, p. 457-481, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7580> Acesso em 05 mar de 2023.

SILVA, Cíntia Vieira. Arte como saúde: crítica, clínica e o povo que falta. **Viso**: Cadernos de estética aplicada, Rio de Janeiro, n 19, p. 93 – 101, 2016. Disponível em: [http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/9764/1/ARTIGO\\_ArteSa%C3%BAdeCr%C3%ADtica.pdf](http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/9764/1/ARTIGO_ArteSa%C3%BAdeCr%C3%ADtica.pdf) Acesso em 19 abr de 2023.

SILVA, Samuel Iauany Martins; VERÍSSIMO, Danilo Saretta. Foucault: subjetividade e verdade à luz do cuidado de si. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 27, n. 1, p. 1-14, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/PsicolEstud/article/view/49829/751375154315> Acesso em 21 dez de 2022.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SZYMBORSKA, Wisława. **Um amor feliz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEDESCO, Sílvia. Linguagem: representação ou criação? In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

TOMASELLO, Michael. **A natural history of human thinking**. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

TOMASELLO, Michael. **A natural history of human morality**. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

TV CULTURA. “O ator esquece que tem a obrigação de ser culto, diz Laura Cardoso no Provoações. **Youtube**, 27 de julho de 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RRM2b5ss2Rg&ab\\_channel=TVcultura](https://www.youtube.com/watch?v=RRM2b5ss2Rg&ab_channel=TVcultura) Acesso em: 03 set de 2023.

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

## PROGRAMAÇÃO

### Dia 13/10 (quinta-feira)

20h - **Deidê Santana e Bananinha**  
Praça dos Ferroviários (na Feira Noturna)

### Dia 14/10 (sexta-feira)

19h - **Intervenção com Circo Caramba** - Jardim  
19h30 - **Turma do Biribinha** - Jardim

20h30 - **Cabaré da Jojoba**  
**Deidê Santana e Bananinha/Trampulim/Teatro de Anônimo/Cia Circunstância/Ana e Macaca Lica/Palhaco Furreca/Circovolante**  
Praça da Sé

22h - **Palhaco Tomate** - Cine Teatro Mariana

22h - **DJ Arrobol** - Jardim



### Dia 15/10 (sábado)

11h - **Oficina de Bolha de Sabão** - Churumelos Circo - Jardim

11h - **Oficina de Malabares** - Companhia Laguz Circo e Teatro - Jardim

12h às 16h - **Maquiagem artística em homenagem à Palhaça Jojoba (retirada de senha no coreto)** - Jardim

13h30 - **Palhaca Brisa** - Jardim

14h - **Churumelos Circo** - Praça da Sé

14h30 - **Sara Peper** - Jardim

16h - **Grande Cortejo em homenagem à Palhaça Jojoba com Circovolante e Sociedade Musical São Sebastião**  
Concentração na Praça Minas Gerais e chegada na Praça da Sé

17h30 - **Cabaré de Variedades** - Praça da Sé

19h - **Barracão Teatro** - Jardim

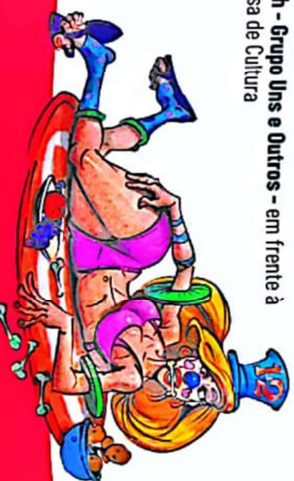
20h - **Los Circulos** - Praça da Sé

20h - **Palhaco Tomate** - Cine Teatro Mariana

21h - **Cabaré de Variedades** - Praça da Sé

22h - **DJ Pátrida** - Jardim

22h - **Grupo Uns e Outros** - em frente à Casa de Cultura



### Dia 16/10 (domingo)

11h - **Música na Praça** - Jardim

11h - **Oficina de malabares** - Irmãs Cola - Praça da Sé

13h - **Companhia Laguz Circo e Teatro** - Jardim

14h - **Circo Caramba** - Praça da Sé

14h - **Nopok** - Jardim

14h - **Elegia ao Palhaço, com Academia Marianense Infantojuvenil de Letras, Ciências e Artes** - Jardim

15h - **Circo do Asfalto** - Praça da Sé

15h - **Cia Suno** - Jardim

16h - **Circo Rebote** - Praça da Sé

16h - **MB Circo** - Jardim

16h - **Irmãs Cola** - Cine Teatro Mariana

17h - **Guga Morales** - Jardim

17h - **Família Barnú** - Praça da Sé

18h - **Erika Curtiss** - Jardim

Intervenção com Sociedade do Riso:  
Hospital Monsenhor Horta, Lar Santa Maria (Mariana), Santa Casa de Misericórdia, Lar São Vicente de Paulo (Ouro Preto)



ANEXO II



ANEXO III

