

A escrita soberana de um palhaço

Eduardo Silveira¹

Resumo

O palhaço como soberano. A ideia movente deste artigo é constituir um manifesto através do qual a soberania do palhaço possa se estabelecer como texto. Como se escreve o texto-palhaço? Tendo por base o conceito de soberania e estado de exceção tomado principalmente por Agamben e Bataille, se estabelece o que seria uma possibilidade de enfrentamento e destituição destas condições partindo-se da imagem e constituição do palhaço como um texto aberto soberano. Uma soberania extremamente torpe, delicada e lúdica, mas nem por isso menos política e contundente. Para tanto são estruturadas peças ou, como na imagem conceitual proposta por Deleuze, blocos que se articulam em diversas relações regidas pelo acontecimento e acabam por estabelecer, de forma delicada e sutil, aquilo que se poderia chamar de soberania do palhaço.

Palavras-chave

Soberania; palhaço; escritura.

Abstract

The clown as sovereign. The moving idea of this article is to compose a manifest by which the sovereignty of the clown can establish itself as text. How to write the text-clown? Based on the concept of Sovereignty and State of Exception taken mainly by Agamben and

Bataille, is established which would be a possibility of confrontation and removal of these conditions starting from the image and constitution of the clown as an open sovereign text. A sovereignty extremely clumsy, delicate and playful, but not less political and trenchant. For this, pieces are structured or, how in the proposed image by Deleuze, conceptual blocks that fit together in various relationships governed by the occurrence and that often establish, delicately and subtly, something that could be called the sovereignty of the clown.

Keywords

Sovereignty; clown; deed.

Isto se constitui como a escritura de um diário. Um diário aberto de experiências, constat(a)ções, vontades e ideias imprecisas, falas coletivas. Pode ser entendido como um manifesto. Manifesto pela delicadeza, pelo prazer, pela vida soberana que não se deixa apreender pela norma, não se desgasta no poder e não se deixa cair em um espaço destituído de possibilidades. Este manifesto cria-se – vai além do “é criado”, ganha individualidade – entremeado por condutas ativas, tentando evidenciar alguns elementos ou até, diria, nada, que possam fazê-lo vibrar, ganhar voz própria e gritar desajeitadamente, mas convicto: “o palhaço se escreve soberanamente!”. Esta soberania, embora gritada por um manifesto, portanto extremamente política, não deixa de ser delicada, lúdica e viva. Contrapõe-se à escrita soberana

¹ Ator profissional. Biólogo e mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professor efetivo de Biologia do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). E-mail: eduardosilveira@ifsc.edu.br

e molar do Estado,² aquela enquadrada e exercida principalmente através do estado de exceção. Este, uma ficção negativa que articula forças centrais da política e do direito, permitindo que o externo à lei torne-se interno e possibilite que o soberano, aquele que exerce o poder, o exerça sobre-humanamente. Um poder destituído de subjetividades, eliminatório, mas legítimo, mesmo na ilegitimidade.

Este diário-manifesto se estabelece neste enfrentamento. O texto do palhaço ou o texto-palhaço, buscando fazer ressoar Barthes, é muito mais que uma obra, constructo fechado, mas sim uma escritura plural, aberta e construída na relação, no “embate” contínuo, no enfrentamento positivo. (BARTHES, 2004) Como se escreve o palhaço, ou do que é feita esta escritura que o torna soberano? A soberania do palhaço é estruturada de pequenas e irrisórias peças que se encaixam em diferentes possibilidades de montagem, escritura e desejo. São peças de brincar, blocos, como na imagem conceitual criada por Deleuze. Blocos de devir que se articulam de forma inexata, regidas pelos acontecimentos que estabelecem uma série de durações e, desta forma, não evidenciam apenas um ordenamento significativo. (DELEUZE, 1997) Criam um léxico próprio e potente. Cada uma destas peças corresponde a uma modesta contribuição cheia de vida. No encontro caótico destas vidas, vão se montando os momentos que conseguem, delicadamente, fazer frente ao estado de exceção, à destituição dos espaços de subjetivação, à eliminação do desejo, do corpo, dos encontros, dos sentidos enrijecidos e monológicos.

Décima segunda peça: a potência

A potência é uma peça fundamental para que todas as outras possam existir. Ela preenche os encaixes. No palhaço nada é verdadeiro,

mas tudo é verdade. Contradição que só se sustenta pela potência. O verdadeiro ganha status de verdade se existe movimento: ação! O que movimenta é a potência. O palhaço não é uma forma, estática. Ele é rumor³ constante, não deixa de rumorejar, é feito de pequenos acontecimentos, sutis, pequenas explosões significantes que logo se terminam; subjetividades flutuantes que não esperam ser capturadas pela norma para ser destituídas, já se tornaram outras, des-montaram-se. A potência movimenta o palhaço e permite o enfrentamento com o poder soberano do Estado. O palhaço não quer o poder em sua molaridade: aquele que exerce; prefere a potência em sua molecularidade: aquela que afeta. Funda outra exceção, transgredir a lei, embora não a transgrida, pois não quer tomar o poder, quer poder continuar a viver da potência. Nessa luta poética, soberano: “En esas condiciones, la soberanía que se pretende soberana abandona inequívocamente el poder a los que quieren tenerlo auténticamente. [...] La soberanía es rebelión, no es el ejercicio del poder. La auténtica soberanía rechaza...”⁴ (BATAILLE, 1973, p. 199)

Segunda peça: subjetividades monstruosas

O clown [palhaço] não é um personagem, no sentido de um papel a ser interpretado por um ator. Ele está relacionado à exploração, ampliação de aspectos ingênuos, ridículos, paradoxais e outros, ligados ao mundo de cada ator. Vamos além, dizendo que se trata também da produção de si, de reinventar-se. De processos de subjetivação nos quais se aprende, experimentam-se variações de si. Aprende-se a experimentar possibilidades outras, fugir dos automatismos, dos padrões. O palhaço brinca com isso, tornando visíveis as armadilhas da norma, evidenciando esse jogo. [...] O clown

- 2 É Giorgio Agamben (2004) que discute esta relação da soberania tendo por base o estado de exceção. Para ele, o Estado, no papel do soberano, define estados de exceção. Espaços anômicos e paradoxais nos quais se torna possível, amparando-se principalmente na esfera política e jurídica, incluindo-se aí a abolição da distinção entre executivo, legislativo e judiciário, tornar o externo à lei interno a ela. Fundar um espaço de lei, sem lei, um inchaço anômalo do executivo. Espaço sobre-humano em que as subjetividades são solapadas.
- 3 “O rumor é o barulho daquilo que está funcionando bem. Segue-se o paradoxo: o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora”. (BARTHES, 2004, p. 94)
- 4 “Nessas condições, a soberania que se pretende soberana abandona inequívocamente o poder aos que querem tê-lo autenticamente. [...] A soberania é rebelião, não é exercício de poder. A autêntica soberania rejeita...”

tem lógicas próprias, maneiras próprias de agir, sentir, pensar...
(KASPER, 2006, p. 2-4)

O palhaço como constante possibilidade de subjetivação e permanente acontecimento é presente, constante. Ele surge da experiência interior⁵ daquele que o dá vida, suas marcas profundas, suas experiências de fracasso, suas ingenuidades e devaneios. Mas é uma origem confusa, efusiva. Por ser presente constante, estas marcas interiores singulares ganham vazão na efetuação com forças vizinhas também singulares e se imbricam, entrecruzam e ressignificam, homogeneizando-se momentaneamente. O acontecimento é que orienta esta composição e decomposição monstruosa e momentânea. “Um tipo – ou um indivíduo – nada mais é do que uma estabilização, um fechamento momentâneo da infinita monstruosidade que cada força guarda em si mesma e em suas relações com outras forças. A monstruosidade assim definida não é uma exceção do indivíduo, mas sua própria natureza”. (LAZZARATO, 2006, p. 57) É neste processo que o palhaço orienta-se por lógicas próprias e modos de existência específicos. O palhaço nega o futuro, não pode saber o que vai ser. O que surge antes? A ideia ou a ação? Eis sua resposta: a fome que passa quando chega a vontade de cantar. Desorienta.

Terceira peça: nada ou inutilidade

Minha mãe estava furiosa comigo. Aconselhou meu pai a me dar uma “esfrega”, e meu pai não parava de perguntar o que afinal eu queria ser, e eu disse:

– Palhaço.

E ele disse:

– Você quer dizer ator, está bem, então eu talvez possa mandar você a uma escola.

– Não – eu disse – Não ator, palhaço. E escolas não vão me servir para nada.

– Mas o que você está pensando? – ele me perguntou.

– Nada, nada. E vou sair de casa.
(BÖLL, 2008, p. 51-52)

O palhaço é nada e não é nada, a inutilidade soberana: “Sua existência é descartada, ele é, por fim, também Nada, ou, soberanamente, como não pode ser capturado como coisa, objeto, ele não é nada”. (GARCIA, 2005, p. 165) Bataille (op. cit.) traz a noção de despesa como um dos acessos à soberania do sujeito. A despesa como o gasto improdutivo que não está relacionado à despesa compensada pela aquisição é a inutilidade. O palhaço vive da despesa inútil, do impreciso, do acaso inesperado. O que produz não é de utilidade nenhuma. Não busca a lógica que guia a sociedade. Está fora desta lógica, subverte-a a todo instante, não conduz a lugar algum, é o resto, a perda, a despesa em relação ao todo.

Ser você mesmo, apenas você mesmo, é uma grande coisa. E como é que se faz isso, como é que isso acontece? Ah, esse é o mais difícil de todos os truques. É difícil justamente porque não exige nenhum esforço. Você não tenta ser uma coisa ou outra, nem grande nem pequeno, nem inteligente nem desajeitado... está compreendendo? Você age de acordo com o momento. *Bien entendu*, faz as coisas com boa vontade. Porque não existe nada sem importância. Nada. (MILLER, 1979, p. 25)

A despesa e o nada são a experiência de viver o fluxo do devir, do acontecimento, do entre. E esta experiência é a política da invenção que não se deixa agenciar pela norma. “As invenções (tanto as pequenas quanto as grandes) são acontecimentos sem nenhum valor em si mesmos, mas que, ao criar novos possíveis, constituem a condição de necessidade de todo e qualquer valor”. (LAZZARATO, op. cit., p. 44) Condição difícil em uma sociedade soberanamente disciplinar na qual a captura é eficiente, onde rapidamente o devir, o nada, é aprisionado e temporalizado cronologicamente. “Encerrar o fora, aprisionar o virtual, significa neutralizar a potência de invenção e codificar a repetição para subtrair dela toda a possibilidade de variação, para reduzi-la à simples reprodução”. (ibidem, p. 70)

5 Georges Bataille traz a ideia de soberania muito mais relacionada à subjetividade que a algo externo a ela. Esta soberania implica um conhecimento e esvaziamento da utilidade e da necessidade e, em contrapartida, um jogo do sensível, da sensibilidade. O sensível é oposto ao útil. (Cf. BATAILLE, op. cit., 1996)

Décima alguma peça: o jogo

O jogo aparece então como um automover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de autorrepresentação do estar vivo. (GADAMER, 1985, p. 39)

O sujeito de um jogo é mais consistente do que nunca. (BARTHES, 1975, p. 152)

Que consistência seria esta? Consistência da entrega, consistência da permanência no acontecimento enquanto ele se dá. Consistência não antagoniza com fluidez, mas é a condição de possibilidade desta no jogo. O palhaço vive do jogo, encontra o jogo presente no todo, é constante movimento. É verdadeiro mesmo que seja falso. Daí vem sua consistência, o palhaço consegue assumir o que *está* acontecendo consigo na sua relação com o instante. Mesmo que não entenda, não saiba o que quer dizer, ele assume. Isso é o jogo, que representa a potência ativa, é ação. Só se consegue este jogo exercitando-se a entrega absoluta que não busca objetivos que não simplesmente o jogar. Nesta entrega o palhaço é completo, absoluto; ele não existe fora do jogo que propõe ou que lhe é proposto. Este pode durar poucos segundos ou até mesmo horas, ser extremamente simples, ou muito complexo. Mas no momento do jogo, é entrega absoluta, *não* existe a dúvida nem o questionamento. *Ou melhor*, pode existir, mas logo deve ser incorporado pelo jogo. Se não há entrega, não há jogo. Se não há jogo, não há potência; se não há potência, não há palhaço, pelo menos não um soberano. Na negação não há jogo, não há consistência, não há fluidez.

Quinta que seja peça: o corpo

O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O

corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42)

O corpo do palhaço vibra na ação e na relação. Ele não é uma transcendência. Assim como a figura do palhaço, seu corpo acontece. É ele que funda os espaços de relação com o outro. A potência irradia-se no corpo e ele fundamenta o jogo. Não há jogo sem corpo, como tampouco há palhaço. Tudo o que ele é passa pelo seu corpo. Corpo sem órgãos na medida em que se recria, se desorganiza e refaz constantemente, povoado por multiplicidades, linhas de força entrecruzadas. Corpo ins-tável que somente desta forma consegue oferecer estabilidade para o palhaço acontecer. Corpo alegre: “A alegria é uma afecção pela qual se aumenta ou favorece a potência de agir do Corpo; a tristeza, pelo contrário, é uma afecção pela qual se diminui ou entrava a potência de agir do Corpo; e, por conseguinte, a alegria é diretamente boa”. (ESPINOSA, 1992, p. 399) No enfrentamento, este corpo “*acontesente*” e múltiplo é força motora para esgueirar-se à norma, pois se permite afetar e ser afetado, é o corpo vivendo o jogo que aproxima o palhaço do outro afetivamente: “a civilização, o estado soberano, a cidade-estado, a exceção, constituem a neurose que resulta da má-consciência e do recalçamento dos afetos”. (GARCIA, op. cit., p.167) Nesta composição coordenada orientada pelo afeto, a delicadeza é a soberania por excelência. É ela que coordena a agregação entre os corpos e efetua o prolongamento das singularidades originando os encontros alegres.

Sexta peça: o desejo

O palhaço deseja, é regido pelo desejar. É desejo constante pelo campo de possibilidades que se abrem constantemente a ele, vive os mundos possíveis até mesmo em sua impossibilidade. Deseja o des-caminho no caminho reto da norma. Vive o instante e tem nele, portanto, todas as possibilidades. Deseja-as, todas. No desejo, prevalece o não querer-possuir.⁶ Desprende-se da necessidade de ter uma

6 “Para que o pensamento do N.Q.P. [Não-querer-possuir] possa romper com o sistema do Imaginário, tenho que conseguir (pela determinação de que cansaço obscuro) deixar-me cair em algum lugar fora da linguagem, no inerte, e, de certa forma, pura e simplesmente: *sentar-me* [...]. E de novo o Oriente: não querer possuir o não querer possuir; deixar vir (do outro) aquilo que vier, deixar partir (do outro) aquilo que se vai; nada agarrar, nada repelir: receber, não guardar, produzir sem possuir etc.” (BARTHES, 2003a, p. 283)

entre todas as possibilidades. É este desejo fluído da falta que não faz falta (paradoxo), que o permite deixar-se acontecer. Metamorfosear-se constantemente em uma permanência potente não codificada, perder-se de si e reencontrar-se, logo à frente, já outro; di-fe-rir. O outro: o palhaço o deseja a todo o momento. Deseja profundamente envolver-se com ele. Este desejo se faz “(en)m(v)o(l)vimento”. É este desejo movente-envolvente que funda o jogo e ressoa no corpo: um olhar, um gesto, um estado. A potência explode quando o palhaço percebe este desejo no outro. Onde ele está? Quando ausente, pode estar presente?

todo meu eu é arrastado, transferido para o objeto amado que toma o seu lugar: o langor seria essa passagem extenuante da libido narcísica à libido objetual. (Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: o langor sobrepõe os dois desejos, põe a ausência na presença. Donde um estado de contradição: é a “ardência suave”.) (BARTHES, 2003a, p. 235)

Décima alguma peça: a bobagem

A vida no picadeiro era um espetáculo tolo, que consistia em quedas, bofetadas, pontapés – uma interminável série de corridas e cambalhotas. E era através dessa vergonhosa palhaçada que se agradava ao público. O palhaço adorado. Era seu privilégio especial recriar os erros, as loucuras, a estupidez, os mal-entendidos que assolam a espécie humana. Ser a própria inépcia era algo que até o maior imbecil podia entender. Não compreender quando tudo era claro como a luz do dia; não conseguir aprender, apesar do truque ser repetido mil vezes; andar às tontas, como um cego, quando todas as indicações mostravam a direção certa; insistir em abrir a porta errada, apesar do aviso: *Perigo!*; entrar de cabeça no espelho em vez de dar a volta – as pessoas nunca se cansavam desses absurdos porque durante milênios o ser humano seguiu pelos caminhos errados, porque durante milênios toda a sua busca e questionamento levaram-no a um beco sem saída. O mestre da inépcia tem o tempo inteiro por domínio. Só se rende diante da eternidade... (MILLER, op. cit., p. 32)

A bobagem é a maior potência do palhaço. O espaço do não saber, do errar, do desfazer, desconstrução pura: de ideais, normas, modos de vida, certezas. Ele pode não saber, pode para si, pode para o mundo. Tem direito a. Soberano. Permite-se à circulação da bobagem livre-mente, des-educada-mente. O palhaço tem direito ao espetáculo da bobagem. Espetáculo que: “É belo, é sufocante, é estranho...” (BARTHES, 1975, p. 58)

Nona peça: o entre

O que sou eu no palhaço? O que é ele em mim? São os chapéus que se olham na foto. Chapéus com diferentes pesos, texturas, cores e vozes. Um já acontecido, o outro nunca acontecerá. Há um pouco de um no outro. E eles, por um momento, pequeno que seja, invertem sua posição. A leveza tornando-se peso e o peso fluando livre. É um momento contido, mas significativo. Um abraço envergonhado e um grito abafado que nunca acontecerá realmente.

Eis o “entre”: o palhaço vive neste espaço ambíguo. É permanente ambiguidade. Aquele que difere sem nunca deixar de ser. Constante momento que se cria possibilidade para...

Constante devir...

Ou não é e é, ou é e não é.

Entre, espaço da experimentação. “O espaço ‘entre’ a microfísica do poder e as instituições de dominação (espaço que não é dado, mas que deve ser inventado, construído, mantido) é propício a uma política do devir, da criação, favorece a criação, a invenção de novas formas de subjetivação”. (LAZZARATO, op. cit., p. 254) Espaço de potência; escapa e permanece na norma. Transita na permanente fronteira invisível que divide e separa, sem dicotomizar, mas como um furo, um rasgo, o fora e a norma através de detalhes e pequenas sutilezas que abrem possibilidades.

[...] precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me pune (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Sétima peça: a delicadeza

1

Uma singela palhaça. Ela entra no palco com uma luz baixa, fugidia. A luz é âmbar. Entra delicadamente com passos lentos, mas seguros. À sua frente, uma plateia assiste. São desconhecidos, pessoas, gentes, humanos. Sentados, esperam dela. De forma natural pressionam-na por algo. A palhaça fixa os olhos na plateia. Sabe que seu momento, ali, depende daquele olhar, daquela aproximação. Ela não sabe muito bem o que surgirá daquela entrada. A mulher por debaixo da palhaça ama borboletas. A palhaça ama instantes. A palhaça sutilmente ajoelha-se sobre os pés, continua olhando a plateia ávida. A partir daí não sabe como, mas não há como dizer que não: Suas mãos tornam-se borboletas. Ela as observava dançando no ar. Duas delicadas borboletas desenvoltas dançam um balé pelo que já fora mãos. A palhaça olha, sensivelmente feliz, aquele movimento. Sorri. Na plateia, há os que acompanham as borboletas, mas outros que acompanham os olhos da palhaça que olham as mãos-borboleta. E as borboletas soltam-se. Num salto a palhaça levanta-se dos joelhos, persegue-as. Ela dança, motivada pela dança das borboletas. Elas são sua razão. Está encantada com a dança daqueles insetos humanos. Só existe o silêncio, a dança das borboletas, os olhos da palhaça e a plateia.

2

Um palhaço passeia pela feira.

A barraca que vende suspiros
Suspiro profundo do palhaço.

3

O palhaço dele vestia-se sutilmente. Adorava usar o cachecol (um cadarço do tênis velho do canto da casa). Ele gostava de fluir o corpo. Seus braços e pernas eram extremamente elásticos. Tinha devoção pelo voo elástico.

Oitava peça: o encontro

O palhaço vive de encontros. Encontros alegres, encontros que aumentam a potência. Nestes encontros ele perde-se completamente no outro, no instante do encontro, sem, porém, perder seu idiorritmo.⁷ Os encontros do palhaço são, portanto, encontros idiorrítmicos. Encontros em que há uma afetação intensa, uma entrega absoluta ao outro do encontro (outro é sempre sujeito no encontro, seja ele um ser humano, uma caixa, uma pedra. É o ser do encontro). Neste encontro absoluto que o palhaço vive, há um esvaziamento do poder em detrimento da potência. Mesmo em perspectivas que veem o palhaço em uma dialética de poder-não poder,⁸ existe este esvaziamento, pois na realidade não é um poder que se exerce sobre o outro, mas sim uma potência, dada pela explosão do desejo do dois (BARTHES, 2003b, p. 188): submissão e rebeldia.⁹ O não poder, não como ausência de poder, mas como sua negação, em favor da potência, eis a soberania.

- 7 Barthes (2003b) define o idiorritmo como o ritmo próprio, fora de uma estabilidade. É uma cadeia fluída, instável, sem fixidez: “Remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade”.
- 8 Historicamente a ideia de *clown* remete-se, em determinado período (1864-65), ao surgimento de duas figuras diferenciadas. Uma relacionada à inteligência, à solenidade e à perfeição em relação às atitudes, movimentos e até mesmo ao corpo; este seria o clown. A outra figura é o *augusto*. Este se apegava às fraquezas humanas: é ingênuo, frágil, inocente e desengonçado. Esta dualidade foi durante muito tempo, “a fórmula” no trabalho com o palhaço, o jogo baseava-se nesta constante briga entre perfeição-imperfeição, poder-não poder. Geralmente estes papéis eram estáveis. Um dos atores era sempre o clown e o outro o *augusto*, que sonhava em um dia chegar a ser clown. Hoje, embora ainda existam perspectivas que se baseiam na dupla, existem outras que atuam na consideração do jogo como o principal elemento e não a estrutura. Não existe o *fisismo* e mesmo que se trabalhe em duplas, estas estão constantemente recriando-se nos desejos. São perspectivas que levam em consideração a idiorritmia.
- 9 Vemos uma potência na consideração do atrito decorrente desta necessidade do Dois, principalmente na relação do palhaço com o jogo e com a vida: “não considerar o Um e o Dois como providos de atributos: a paz / o conflito; mas antes como metáfora de estados fundamentais. Um remeteria a um sujeito sem instância, que integrou absolutamente a lei (estado místico), e Dois a um sujeito ao mesmo tempo submisso e rebelde, preso à longa e dura história do recalque”. (BARTHES, 2003b, p. 188)

Décima peça: o amor

Palhaços são patéticos e mesmo assim são amados. Só precisam não saber, ser idiotas. Isso já é o melhor que eles têm pra oferecer e o necessário para serem amados. Palhaços dão e recebem carinho legítimo, não é condicionado a nada, nem sequer ao conhecer-se, não se precisa conhecer aquele que vive o palhaço para amá-lo e ele te ama legitimamente também. É o que se tem para dar e TE AMO! Por isso apenas. (Notas individuais de trabalho com o palhaço – 18/09/2010)

Amor potência, que se faz em diferentes formatos: amor erótico, amor fraterno, amor faminto, amor ingênuo, amor atrapalhado, amor patético, amor raivoso, amor satírico, amor irônico, amor amor.

Décima qualquer peça: o acaso

O palhaço valoriza o acaso e com ele, faz caber o inusitado, aquele que se esconde sorrateiramente na invisibilidade de posturas já determinadas, de subjetividades já estabelecidas. O acaso só se faz perceber na abertura significativa, na possibilidade de não ser, na vontade sensível de transgredir. Acaso que não se relaciona com caos, incoerência total, escape permanente, mas sim acaso controlado, mantém uma estrutura significativa que permite a dobra, o retorno do sentido. A estrutura existe, mas é alargada, não dissipa-se totalmente, está presente enquanto potência para que as possibilidades surjam e possam vivificarem-se, ou atualizarem-se.

Décima prima e décima irmã peças: o risco e a fragilidade

Aceito as coisas como vêm, nem a sarjeta eu descarto. (BÖLL, 2008, p. 47)

O palhaço abraça-se ao risco. Ele é paradoxalmente uma base frágil, que pode não sustentar seu peso. Porém, na mesma medida em que é frágil, é esta fragilidade que potencializa sua ação. O risco de o palhaço não acontecer, ou não conseguir levar a cabo seu jogo, é grande, diria até que maior do que a chance de conseguir, já que ele lida com o acaso, com a abertura aos acontecimentos. Para acontecer palhaço é necessário colocar-se em risco. Nada acontecerá se o sujeito simplesmente colocar um nariz vermelho no rosto, pintar-se de bobeira. É necessário sair de um espaço seguro em que se tem domínio da situação, que sabe como agir e permitir perder-se, confundir-se, não saber. A sutileza que faz as pessoas amarem o palhaço relaciona-se muito a quanto ele improvisa, arrisca-se, o quanto ele deixa de lado suas certezas, suas significações já estabelecidas e deixa-se levar pelo inesperado, pelo acaso. Este despojar-se não significa que ele deva abandonar-se, mas sim estar disposto a expor-se, a trazer suas memórias, suas fragilidades, suas deficiências e jogar com isso. Incorporar isso a si, ao momento e à espontaneidade.

Décima terça parte: a loucura

O palhaço tem todas as características que o permitiram ser eliminado: louco, perverso, doente, revolucionário, professor... Ele pode travestir-se em qualquer um destes estados, e passar despercebido pelo Estado soberano, pois em qualquer um destes papéis, não se torna uma ameaça. Ao contrário, eles o tornam patético, ao mesmo tempo em que o fazem poético: aquele que brinca de louco, de doente, de revolucionário. Brincar de estar fora, de des-pertencer, brincar... E a brincadeira abre uma rachadura no simbólico.¹⁰ Esta possibilidade torna-se potência para o palhaço e o permite transitar pelos ordenamentos políticos estando fora e dentro ao mesmo tempo.

¹⁰ Na perspectiva lacaniana, especificamente na segunda clínica, a cadeia simbólica ligada pela figura do Grande Outro, proposta pelo autor durante a primeira clínica, perde espaço em detrimento de uma constante articulação entre três campos: real, simbólico e imaginário. O real como a carne, o que não para de não se escrever; o simbólico como o que nomeia, o que para de não se escrever; e o imaginário como o que representa e liga, o que não para de se escrever. A cada articulação destes três registros na escala temporal, origina-se um nó, o mais de gozo. Ao considerar o palhaço como aquele que abre uma rachadura no simbólico, seria pela falta deste registro durante a tentativa de articulação na escala temporal. Especificamente, a falta do registro simbólico, aquele que nomeia. Esta falta ocasiona a alucinação, distúrbio psicótico que, na segunda clínica lacaniana, ocorre pela falta do registro simbólico durante a tentativa de articulação entre os três registros do outro (letra). O palhaço pode ser considerado como aquele que alucina constantemente. (Cf. LACAN, 2002)

Décima nona peça: sobrecodificação poética

O palhaço escreve(-se) constantemente em um exercício de sobreco-dificação. Ao brincar com as significações, arrancando seu centro, des-montando sua estrutura, criando novas possibilidades e leituras múlti-pas de sentidos já estabelecidos, o palhaço subverte a soberania. Em sua inocência infantil, ele consegue brincar com as pluralidades possíveis, abrindo campos de possibilidades, desestabilizando a norma, a leitura monológica. Em sua constante criação, poesia pura, ele processa um ras-go no sentido, torna possível ao real que vaze, aconteça em sua infinitude:

La poesía es, en primer lugar, un modo de expresión natural de la trage-dia, del erotismo, de lo cómico (incluso antes de cualquier heroísmo): expresa en el orden de las palabras los grandes derroches de energía; es el poder que tienen las palabras de evocar la efusión, el gasto inmoderado de las propias fuerzas: añade así a la efusión determinada (cômica, trágica...) no solamente las oleadas y el ritmo de los versos, sino la facultad particular al desorden de las imágenes de aniquilar el conjunto de signos que es la esfera de la actividad. Si se suprime el *tema*, si, al mismo tiempo, se admite el escaso interés del *ritmo*, una hecatombe de palabras sin dioses ni razón de ser es para el hombre un medio privilegiado de afirmar, por una efusión *desprovista de sentido*, una soberanía sobre la cual, aparentemente, *nada hace presa*. (BATAILLE, op. cit. p. 197-8)¹¹

Décima quarta parte: a política

Parágrafo 1:

Aliste-se no Exército Clandestino Insurgente de Palhaços Rebeldes: A CIRCA, uma rede internacional de palhaços, está buscando brasileiros bobos e rebeldes, radicais e patifes, trapaceiros e traidores, desordeiros e

descontentes para engrossar suas fileiras. Você pode fazer parte de uma tropa armada com amor e espontaneidade: zombando das estruturas de poder e ridicularizando autoridades. Não por medo ou ódio, mas pelo re-conhecimento de nossas próprias fraquezas e vulnerabilidades, inerentes a nossa condição humana compartilhada. Você aprenderá táticas enge-nhosas e idiotas que confundem aqueles no poder. Aprenderá a revelar o palhaço que há dentro de nós e a descobrir a liberdade subversiva da palhaçada. Em nosso país, onde vivemos uma situação absurda de violên-cia e desigualdade: com a polícia invadindo comunidades diariamente, com traficantes que aterrorizam a vida de todos, um país miserável onde grandes empresas multinacionais, grandes latifundiários e grandes bancos parecem ser os únicos a se beneficiar disso tudo, a tolice se mostra como a única resposta sensata. Somente um exército de palhaços pode declarar uma guerra absurda à guerra absurda. Não é preciso que se goste de pa-lhaços ou soldados, só é preciso amar a vida e boas risadas tanto quanto a rebeldia. IUPI! O corajoso terrorista poético, livre do medo, pode viver e amar honestamente. Se você acha que tem o que é preciso, siga o seu nariz e junte-se ao CIRCA! (Mensagem de alistamento do CIRCA Brasil – www.clownarmy.org)

Parágrafo 2:

É Bakhtin, muito antes de Rancière, que nos revela a natureza e as formas de luta travadas em torno do sensível, daquilo que é dito, daquilo que é visto. Esta luta não se contenta em recusar a prescrição “policialesca” do visível e do enunciável, mas inventa uma multiplicidade de línguas, de se-mióticas, de formas de enunciação, que são outros tantos mundos aos quais a “polícia” não tem acesso. A recusa não é mais do que o primeiro plano de uma luta que se trava simultaneamente sobre um segundo plano, onde ela é sempre resistência e invenção. (LAZZARATO, 2006, p. 218-19)

11 A poesia é, em primeiro lugar, um modo natural de expressão da tragédia, do erotismo, do cômico (mesmo antes de qualquer heroísmo): expressa na ordem das palavras os grandes desperdícios de energia; é o poder que as palavras têm de evocar a efusão, o gasto imoderado de suas próprias forças: acrescenta, assim, à efusão determinada (cômica, trágica...) não somente as ondas e o ritmo dos versos, mas também a faculdade particular à desordem das imagens de aniquilar o conjunto de signos que é a esfera da atividade. Se se suprime o *tema* e se, ao mesmo tempo, se admite o escasso interesse de *ritmo*, uma hecatombe de palavras sem deuses nem razão de ser para o homem um meio privilegiado de afirmar, por uma efusão *desprovista de sentido*, uma soberania que, aparentemente, *não se pode apreender*.

Parágrafo 3:

Um dos alvos preferidos da CIRCA é a polícia. O grupo descobriu que os agentes da lei morrem de medo de palhaços. Nada mais compreensível: como ser fotografado batendo num palhaço? Ou prender um palhaço e levá-lo para a delegacia? Qualquer policial viraria motivo de piada entre seus colegas de corporação. Quando os palhaços se aproximam, os policiais saem de perto. Porém, com o aumento das ações da CIRCA, a polícia se viu obrigada a coibir de alguma forma. Começou então a revistar os palhaços nas manifestações. A resposta do grupo foi criativa: passaram a andar com calças de bolsos largos cheios de objetos inúteis para expor os policiais ao ridículo, como patos de borracha, pênis de plástico e lenços intermináveis. Certa vez, cansada das brincadeiras, a polícia da Inglaterra prendeu um dos integrantes da CIRCA. Imediatamente, dezenas de palhaços rumaram à delegacia e começaram a amarrar laçinhos cor-de-rosa em tudo o que viam pela frente. Sem saber como agir em uma situação tão estapafúrdia, a polícia optou por libertar o palhaço preso. (PAIVA, 2005)

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fragments do discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- _____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BATAILLE, Georges. Metodo de meditaci3n. In: *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1973.
- BÖLL, Heinrich. *Pontos de vista de um palhaço*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GARCIA, Wladimir. Lateralidades. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 160-170, 2º semestre de 2005.
- KASPER, Kátia M. Tornar-se clown: processos de subjetivação e reinvenções de si. *Anais III Congresso Franco Brasileiro de Filosofia da Educação: Foucault 80 anos*, UERJ, 2006.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MILLER, Henry. *O sorriso ao pé da escada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1979.
- PAIVA, Fernando. *Um exército de palhaços*. 2005. Disponível em: <<http://www.dissonancia.com/2005/4-05.htm>> Acesso em: 20 de outubro de 2010.

Recebido em 7 de setembro de 2011 e aceito em 5 de dezembro de 2011.