

# PINGO E A REFLEXÃO SOBRE A CORPOREIDADE CLOWNESCA A PARTIR DO MANTO DE ARLEQUIM DE DAVID LE BRETON.

**CRUZ, Klindson Maciel<sup>1</sup>**

**SOUZA, Madirson Francisco<sup>2</sup>**

## **Resumo**

Esta pesquisa tenta estabelecer um diálogo entre a corporeidade clownesca e a ideia de sujeito moderno e as perspectivas que tornam um ser individualizado. Para tal foi necessário o mergulho dentro de referenciais bibliográficos, Fernando Bolognesi, Alice Viveiros, Stuart Hall, David Le Breton, dentre outros, validando a própria experiência como palhaço Pingo, desde 2017 caracterizando assim uma pesquisa autoetnográfica. Contudo, a relação do palhaço Pingo mediante a análise de cada tópico proposto ao leitor pondo-o como sujeito de estudo para o melhor entendimento do indivíduo moderno que mergulha na arte clownesca, irá nos mostrar a reflexão dessa construção corpórea.

**Palavras-chave:** Corporeidade; *clown*; Individualização.

## **Abstract**

This research attempts to establish a dialogue between the clownish corporeality and the idea of the modern subject and the perspectives that make it an individualized. For this, it was necessary to dive into bibliographic references, Fernando Bolognesi, Alice Viveiros, Stuart Hall, David Le Breton, among others, validating my own experience as clown Pingo, since 2017 characterizing an autoethnographic research. However, the relationship of the Pingo clown through the analysis of each topic proposed to the reader as a subject of study for the better understanding of the modern subject that immerses in clownish art will show us the reflection of this corporeal construction.

**Keys-words:** Corporeality; clown; Individualization.

---

<sup>1</sup> Klindson Maciel Cruz. Estudante de teatro na modalidade bacharel, cursando atualmente o 8º período na Universidade do Estado do Amazonas, membro da Cacompanhia de Artes Cênicas e Projeto Roda na Praça, onde desenvolve a pesquisa clownesca desde 2016. Aluno da ESLIPA (Escola Livre de Palhaços).

<sup>2</sup> Madirson Francisco Souza. Professor voluntário da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Diretor dos Centros Culturais e Teatros da Secretaria do Estado de Cultura, Mestre em Ciências humanas – (Teoria, história e Crítica da cultura) – PPGICH/UEA. Bacharel em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas. Licenciado em Teatro pela Universidade de Brasília. Diretor e Autor da Soufflé de Bodó Company (AM) e Boi de Piranha (RO).

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tenta mostrar como a ideia de sujeito moderno atua na perspectiva do estado clownesco (ou estado da pessoa *clown*), ou seja, como esse sujeito se relaciona na linguagem, na criação e na corporificação desse *clown* a partir dos elementos da própria ideia de sujeito, já que o *clown*/palhaço é totalmente relacional.

Com o intuito de avançar nessa perspectiva do sujeito individualizado e o sujeito clownesco, iniciei a pesquisa de PAIC (Projeto de Apoio à Iniciação Científica) “O desenvolvimento corporal do *clown* a partir da corporeidade indígena: práticas e reflexões no projeto Roda na Praça e Cacompanhia” no ano de 2017-2018, no qual desenvolvo a ideia da corporeidade a partir de referenciais bibliográficos acerca de uma motriz cultural, a indígena, refletindo como essa motriz poderia contribuir para as experimentações corporais clownesca. Nesta me deparei com a noção de modernização do corpo e como esse corpo moderno influenciava nos atores. Mediante a isso, buscava motrizes culturais que fizessem com que a corporeidade clownesca ganhasse um fôlego maior para novas descobertas.

O Pingo é um ser especial para mim, apareceu em 2016 no núcleo de pesquisa Clowntidiano, hoje Cacompanhia de Artes Cênicas, dentro de um retiro de vivência onde experimentamos diversos jogos e foi lá que ele apareceu muito nítido pela primeira vez. Desde então essa energia clownesca só se modifica: figurinos, maquiagem e a sua própria corporeidade. A cada encontro com o espectador sempre há uma nova descoberta, um complemento para a construção da corporeidade clownesca.

Foram essas descobertas que fizeram com que eu de fato assumisse o Pingo como sujeito de estudo, na pesquisa de finalização de curso, resgatando memórias que vão se entrelaçando com as referências bibliográficas apresentadas nesse artigo, e autoetnográfica, buscando relacionar as leituras com as experiências vividas desde 2016.

Nesse artigo, início com a proposta de realizar um percurso histórico sobre o sujeito do Renascimento ao Século XX. O Renascimento é considerado um marco da criação do sujeito, individualizado, a partir do humanismo e do racionalismo, processos esses que fazem o indivíduo se distanciar da idade média, onde se tem a quebra de “códigos” impostos naquela época. Aos poucos, ao longo dos séculos, o sujeito, principalmente, pela força da burguesia, ganhou espaços significativos na sociedade. Colaborando amplamente para mudanças fundamentais na percepção de si e do outro.

Posteriormente, debato a ideia de sujeito e da corporeidade clownesca, a partir de leituras e experiências na construção do Pingo trazendo uma breve historicidade, os primeiros relatos corporais por meio do circo e como o primeiro palhaço chegou ao Brasil. Outro lugar para pensar a corporeidade para além do sujeito moderno é a corporeidade indígena que traz ao *clown*/Palhaço Pingo elementos outros.

No entanto David Le Breton que é um francês, sociólogo e antropólogo que disserta em várias obras sobre a corporeidade moderna e como o indivíduo se relaciona com o meio em que vive ajudará entender, essa relação com a corporeidade, onde apresento ao leitor algumas reflexões sobre essa corporeidade a partir dos escritos de Le Breton. Terminado as reflexões do autor com o último capítulo que tenta esclarecer o que é o manto de arlequim associando ao *clown*/Palhaço Pingo.

A pesquisa é uma autoetnografia porque segundo Fortin (2009, p. 81) “A corporeidade do pesquisador, suas sensações, e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação, ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso.” Denotando assim uma tangência nas referências bibliográficas para entender as experiências vividas.

## **1. O RENASCIMENTO E A IDEIA DO INÍCIO DO INDIVIDUALISMO**

O Renascimento surge no século XIV na Itália, como uma oportunidade do avivamento do movimento cultural, ou seja, é o processo dos artistas em diversas áreas se desvincularem dos códigos e de algumas formas impostas na idade média, tendo outros pontos de vista. Para os pintores, outros traços são experimentados, conhecimentos de algumas obras de poetas gregos são conhecidos a partir da queda de Constantinopla, dentre outros acontecimentos que marcam a renascença, mas nesse processo do Renascimento nos atentaremos não no movimento em si, mas ao processo inicial que fez dele um degrau para a individualização e a fragmentação.

Logo Berthold *apud* Jacob Burckhardt (2011, p.270) afirma que “as duas molas propulsoras da renascença foram a liberação do individualismo e o despertar da personalidade”, esse processo de individualização acontece a partir do Humanismo, movimento filosófico que coloca o homem, numa escala de importância, como centro do universo, podemos pensar dessa forma como um fator inicial para a individualização.

Segundo Le Breton (2011, p. 68) “O artista não é mais a onda de superfície trazida pela espiritualidade das massas, o artista anônimo dos grandes desenhos coletivos; ele se torna um criador autônomo.”

Eu, enquanto palhaço/*clown* Pingo, digo que tenho um movimento parecido com esse, dessa migração, desde de 2016 no núcleo de pesquisa Clowntidiano, sempre estive na criação coletiva em busca do estado clownesco, bem como possíveis números clássicos, e aos poucos tomo uma posição de criador autônomo. Essa criação autônoma que Le Breton vem nos dizer, pode ser entendida como uma individualização no que tange a linguagem clownesca? E por quais motivos ela acontece?

Essa individualização, pode ser entendida de duas formas, que considero como essenciais para o jogo clownesco. A primeira parte é da criação de números circenses, onde o palhaço põe nesse processo sua personalidade, a outra parte pode ser entendida como o individualismo, ou seja, surge quando temos mais de um palhaço em cena, onde há uma briga pela atenção que muitas vezes acaba virando uma briga de ego e esquecendo de fato o objetivo da cena.

No entanto, entendo que na individualização e no individualismo existem motivos distintos, respectivamente, primeiro pode assim dizer que é pautada na criação de repertório e o segundo está relacionado ao “querer aparecer demais”, muitas vezes sujando a cena e deixando o objetivo de lado. Mas esse entendimento de ambas é muito superficial e será verticalizado no decorrer desse artigo.

Esse processo de criador autônomo faz com que as cidades italianas, berço desse seguimento renascentista, abrigassem diversos pintores, poetas e filósofos. Le Breton (2011, p. 68) nos afirma que “grande foi a honra das cidades italianas por terem abrigado célebres artistas”, Itália era um reduto para esses artistas que agora se desprendiam do modelo medieval, e tornando-se criador de sua própria obra, no entanto é nesse período que surge também a *Comedia Dell’arte*, onde o riso começa a ter suas variantes. Essas variantes segundo Georges Minios (2003, p.272) “[...] foi uma alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista.”, esse processo faz com que o riso se torne um aglomerado de referências, a popularização, principalmente do teatro, tornando o riso um ato de revolução.

Sabendo dessa ideia da comédia *Dell'arte* que segundo Berthold (2011, p. 353) “é uma comédia de habilidade, isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude, burlesca e jogo teatral”, coloco mais uma vez o Pingo onde a partir de 2017 começa a ter uma variante na sua corporeidade por meio de motrizes, mas essa corporeidade também influencia na individualização? Essa corporeidade é influenciada não apenas pela individualização, mas como todo o meio em que o indivíduo permeia.

Le Breton (2011, p. 69) vem nos dizer que “Com o sentimento novo de ser um indivíduo, de ser si mesmo, antes de ser o membro de uma comunidade, o corpo se torna fronteira precisa que marca a diferença de um homem em relação ao outro.” Tal corpo se torna uma dimensão mais evidente perante os acontecimentos de rupturas, encontrando a relação, e é dessa relação que nasce a fronteira, fechando o elo para o que se tornaria um homem moderno individualizado.

O corpo é um fator de individualização, segundo Le Breton, mas como pensar essa corporeidade trabalhando como palhaço/*clown*? Eu entendo que a partir da relação com o outro, essa fronteira deixa de existir naquele momento para uma relação mais próxima para que um jogo clownesco aconteça, mas as vezes essa fronteira não é quebrada vindo de fato ao encontro que Le Breton menciona.

Segundo Peter Burke (2008, p. 9)

Foi Burckhardt quem, com sua *civilization of the Renaissance in Italy (1860)*, definiu o período em dois conceitos: individualismo e modernidade. Na Idade Média. A consciência humana... repousava sonhadora ou semi-acordada sob um véu comum. O homem estava consciente de si próprio apenas como membro de uma raça, povo, partido, família, ou corporação- apenas através de uma qualquer categoria geral. No entanto, na Itália do Renascimento, este véu evaporou-se e o homem se tornou um indivíduo espiritual e reconheceu a si mesmo como tal.

Tal fator propulsor do indivíduo se reconhecer e a partir disso ter consciência de si para um trabalho autônomo é considerado um início do individualismo. Claro que todo esse processo de individualismo, ocorre pós Idade Média, mas de fato somente no Renascimento que ocorre na Itália, bem como autores como Hauser (2000, p. 273) afirmam que “a ideia de que o verdadeiro ponto de mutação só ocorre no século XVIII e de que a era moderna começa realmente com o iluminismo, com a ideia de progresso e com a industrialização”, de fato não podemos descartar essa ideia, mas o individualismo já estava ocorrendo em passos lentos com o pensamento humanístico “o homem como

centro do universo” e a partir daí se desencadeia todo o processo de amadurecimento do que se conhece como indivíduo moderno.

Contudo essa relação é tomada pela consciência de si nos abre caminho para entendermos por meio de Hall (2010, p. 10) das três concepções muito diferentes sobre identidade: o indivíduo do Iluminismo “Baseado nunca concepção de pessoa humana como indivíduo centrado, unificado, dotado da capacidade da razão de consciência de ação que estava posto a partir do nascimento. ” O indivíduo sociológico “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas. ” E o sujeito pós-moderno “é conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. ”

Essas três percepções nos mostra as fases proeminente de um indivíduo, na visão de Stuart Hall, mas nesse artigo o sujeito pós-moderno é que mais se aproxima, pois vivemos diariamente essas relações não fixas e as contribuições e interferências para o meio artístico. Sendo assim, convido ao leitor a explorar o que tange a corporeidade clownesca a fim de nos adentrar mais a fundo sobre a perspectiva da relação.

## **2. A CORPOREIDADE CLOWNESCA**

Quando falamos em corporeidade dentro do meio circense sempre começamos por meio dos registros históricos dos vasos antigos encontrados na Ásia, mais precisamente na China, ou pelos hieróglifos estampados nas paredes das pirâmides no Egito, ou até mesmo na Grécia, por meio das olimpíadas, mas é claro que não podemos deixar de lado essa corporeidade que contribui para entendermos a corporeidade do clown.

Não se sabe ao certo onde que começa essa interseção da corporeidade para com o trabalho clownesco, sabe-se que sempre esteve ligado aos rituais, segundo Viveiros (2005, p.18) “para espantar o medo, principalmente da morte” ou para ridicularizar os Faraós, claro com a permissão deles. No certo tudo isso denota o quanto essa figura excêntrica nos mostra inúmeras possibilidades, a verborrágica ou até mesmo apenas corporal.

No Brasil, o primeiro o palhaço que temos de registro é Diogo Dias, citado em uma das cartas de Pero Vaz de Caminha, como gracioso, termo utilizado na época para denominar o que conhecemos como palhaço.

Por meio de Viveiros *apud* Pero Vaz de Caminha (2005, p. 85)

E além do rio andavam muito deles (caminha refere-se aos índios) dançando de folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito.

A partir disso podemos dizer que temos nosso primeiro palhaço em terras recém brasileiras, mas, e essa corporeidade? A corporeidade clownesca, como não havia o marco inicial, começou a ser uma ação jocosa de representar os números dos acrobatas, o palhaço entra como o apaziguador das emoções do espectador após presenciar os números de periculosidade, e com o passar do tempo ele foi ganhando as ações com esquetes cômicas, sempre entrelaçadas nas vivências cotidianas.

A corporeidade clownesca está entrelaçada nessa linguagem cômica, bem como a verborragia, o sentido corporal torna a cena muito mais rica entrelaçando com o tempo e a lógica do palhaço, essa lógica do palhaço baseia se no modo de como cada palhaço/*clown* descobre o mundo, ou seja, para o palhaço tudo é uma descoberta e tudo é muito defendido religiosamente como desafiador, como por exemplo, o abrir da tampa de uma garrafa que pode gerar inúmeras possibilidades corporais.

A corporeidade clownesca faz toda diferença, Bolognesi (2003, p. 174) afirma que “[...] os recursos preferenciais do palhaço são seu próprio corpo, mascarado e vestido, de modo aberrante e rudimentar visando à exploração do ridículo.” Isso nos mostra que por mais trajado que seja o palhaço é sua corporeidade que define e ressalta toda sua personalidade, materializando assim no seu corpo como um todo.

Essa corporeidade também é acentuada a partir da máscara/maquiagem que tem um papel importante no desenvolvimento da individualização clownesca, no sentido de atributos que só o palhaço terá. Para tal o indivíduo/palhaço busca se apoiar em diversos atributos para compor o seu palhaço, voz, gestos, mímicas e silêncio.

Por meio dessa infinita possibilidade e lógica do palhaço é que desenvolvo a ideia da pesquisa na corporeidade clownesca, a princípio tomei nota dessa corporeidade por uma comunidade indígena, no interior de Tocantins, denominada Kraós, onde nessa comunidade existe uma entidade chamada Hotxuá ou palhaço sagrado, que tem sua funcionalidade social e cômica dentro da comunidade. O mais interessante dessa descoberta foi perceber que a corporeidade dos Hotxuá se dava pela imitação do balanço das plantas como batata e milho, que segundo sua cosmologia são uma das plantas pelo qual nasce o Hotxuá, porém não na reprodução tal qual, mas como mote para a decantação de outras possibilidades corporais.

A descoberta do mundo dos Kraós me abriu um leque de possibilidades a qual eu poderia desenvolver a partir de motrizes culturais indígenas, mas nesse desenvolver foi que notei a presença da mutabilidade do indígena, de forma geral, pois não fui a campo para estudar apenas uma etnia, o que percebi foi que as comunidades indígenas têm uma relação corporal que difere uma da outra a partir das suas cosmologias. A mutabilidade do indígena caminha de igual a mutabilidade do indivíduo, numa perspectiva ocidental.

### 3. A PESSOA POÉTICA PINGO

O Pingo é o palhaço/*clown* que desenvolvo desde 2016, no núcleo de pesquisa Clowntidiano, hoje Cacompanhia de Artes Cênicas. Essa pessoa poética vem se transformando desde o seu primeiro surgimento, o estado clownesco marca a fusão das duas personalidades, a minha e a do próprio *clown*/palhaço isso é a forma progressiva na construção clownesca. No entanto o pingo tem suas variantes dentro desse processo de descoberta corporal, onde destaco também a forma como era posto à



mostra para os espectadores, grande era a vergonha que tinha em relação de me mostrar como palhaço, e o próprio Le Breton vem nos falar sobre como esse corpo sobre atribuições determinadas pela sociedade e que esta imposição para com o corpo é totalmente cultural, nesse caso o Pingo de 2016 era todo coberto com várias camadas de tecidos que impossibilitavam alguns movimentos.



Com a sede de poder estudar mais essa corporeidade, saí de Manaus para fazer um curso de mergulho na menor máscara do mundo com Ésio Magalhães. Foi uma semana buscando essa corporeidade que foi bem acentuada pelos colegas de oficina, bem como pelo próprio Ésio. Quando retorno, a primeira mudança feita foi em relação a figurino onde houve mais possibilidade corporal e a partir disso, das leituras e dessa lógica clownesca, busco desde então fazer com que o Pingo seja transparente pela corporeidade.



Essa corporeidade clownesca que o Pingo vem propondo pode ser presenciada principalmente nas montagens que participo e os números clássicos que desenvolvo, essa corporeidade pesquisada traz reflexões a cada nova apresentação, como essa corporeidade se solidifica em cena, como é a relação corporal em relação ao erro, como de fato usar tudo aquilo que o espaço proporciona, como se desligar do Klindson e “ligar” o estado clownesco? Não existe bem um dispositivo para tal, bem como já mencionado, às vezes o esse estado clownesco aparece outras não e é preciso trabalhar com a técnica e é aí que nasce essa individualização, da criação coletiva e não do individualismo em cena.

Contudo essa corporeidade clownesca que aos poucos vem tomando muito espaço, traz consigo reflexões que até então não foram respondidas, pra onde o Pingo vai? Como relacionar o pingo a essa mutabilidade corporal moderna? E como esses tempos de resistência pode influenciar nessa corporeidade clownesca? Essa corporeidade que se encontra em total modificação a partir das relações a cada apresentação.



São perguntas essenciais nesse trabalho cotidiano e relacional, mas para começar a entender e tentar responder tais perguntas precisamos refletir sobre a corporeidade moderna, a ideia da perspectiva do sujeito moderno e sua relação com o meio, entender as amarras que formulam tais pensamento.

#### 4. A CORPOREIDADE POR DAVID LE BRETON

A corporeidade analisada nesse capítulo, será por meio das reflexões de Le Breton, do livro *Antropologia do corpo e modernidade* (2011), mostrou-me uma tangência para entender essa corporeidade, principalmente no Pingo, sujeito de estudo, logo antes de adentrar de fato nessas perspectivas *Le Bretonianas* podemos dizer que o corpo é mutável e por si só é totalmente expressivo, sem o indivíduo ter consciência disso.

As reflexões de Le Breton nos fazem entender uma estrutura individualista, questões que tangem esse indivíduo, como a sociedade influencia nessa corporeidade fazendo com que o indivíduo reconheça seu corpo, o lugar do seu limite e de sua liberdade.

Segundo Le Breton (2011, p. 44) “A civilização medieval, e mesmo a renascentista, é uma mistura confusa de tradições populares locais e de referências cristãs. É um cristianismo folclorizado.” Essa interferência cristã nos mostra as possibilidades de novas visões sobre o corpo, tendo muitas vezes, como um templo sagrado e que deve ser preservado conforme a vontade cristã, no entanto essa visão muitas vezes e até hoje no século XXI é confrontada por diversos artista que pensam o corpo de forma laica, não ferindo a moral cristã, mas entregando-se ao bem e ao fazer artístico.

A construção corporal do Pingo foi um marco na ruptura que eu tinha com a igreja e a recém descoberta do mundo artístico. Aos poucos eu fui me desprendendo da moral cristã, me tornando dono de mim, sem culpas romanas, para só assim começar o trabalho, primeiramente de consciência corporal que até hoje aprendo, de apurar os movimentos que apareciam em algum exercício na sala de ensaio ou nas apresentações feitas.

Para sustentar o argumento de que o indivíduo/artista pensa de uma outra forma o corpo, Le Breton (2011, p. 60) nos diz que “É o avanço individualismo ocidental que vai permitir discernir o homem de seu corpo, não em uma perspectiva religiosa, mas no plano profano”, ou seja, “Ele não mais é levado pela preocupação da comunidade e o respeito das tradições.” Analisando isso, o indivíduo se torna muito mais dono de si, distanciando da ideia de enraizamento em um cosmo e vivendo agora a partir da tomada da consciência e da coletividade.

Esse processo de uma forma neófito sobre a corporeidade moderna, vem se modificando com o passar dos anos, Le Breton (2011, p. 240) nos afirma que

O processo de individuação que marca as sociedades ocidentais de maneira acelerada começa desde o fim dos anos de 1960. [...] Um novo tempo do individualismo ocidental vem ao mundo e modifica em profundidade as relações tradicionais em relação ao corpo.

O meio que vivemos, ou seja, o lugar, as relações... etc. nos mostra que esse corpo é um reflexo de toda uma conjuntura relacional, é a partir das relações que ele se molda. Le Breton (2011, p. 7) “A existência do homem é corporal. ” Há uma necessidade de o homem relacionar o corpo como “objeto” social e cultural, pois como afirma Le Breton (2011, p.7) “Sem o corpo, que lhe dá um rosto, o homem não existiria. ”

A forma aristotélica de como o próprio Le Breton trata o mistério do corpo nos faz entender que essa grande “máquina” é determinada a partir de uma série de simbolismo determinada pela sociedade, com funções e o que cada parte realmente desempenha, segundo Le Breton (2011, p.17) “Este saber aplicado ao corpo é imediatamente cultural. ” E todo esse saber faz com que o indivíduo descubra a sua posição perante a natureza, levando assim a evidenciar que definitivamente nada mais é inapreensível.

Sendo assim a partir dessa visão sobre o sujeito, sobre a existência totalmente corporal e que de fato o homem se apresenta pelo seu corpo, o próximo tópico propõe ao leitor a forma de como Le Breton tangencia a formação corporal.

## **5. O MANTO DE ARLEQUIM**

O indivíduo ocidental permeia a caracterização do individualismo a partir do Renascimento, tendo as relações como uma re-simbolização do indivíduo que não tem uma identidade fixa, afundando-se em representações do corpo desenraizados que diferem do “solo originário”, o corpo multifacetado.

O ator também se reconhece nessa mudança, encoraja-se agora como autor da sua própria obra, dando uma anatomização a essas relações corporais e sociedade, a partir dos processos vivenciados.

O manto de Arlequim é um rito de passagem, misturado com a aparência corporal que cada indivíduo desempenha, ou seja, é uma costura das relações vividas. Portanto Le

Breton (2011, p. 135) nos diz que “A caracterização individualista de números setores da sociedade ocidental deixa os atores relativamente livre de suas escolhas, mediante a submissão formal a uma série de regras. ” Tudo isso é a maneira como o autor de representa o seu próprio corpo.

Mediante a tais observações o *Clown/Palhaço Pingo*, desde 2016 até o ano vigente, percorre essas relações, transforma-se e executa suas próprias escolhas e define em seu corpo, marca de seu progresso pessoal, as marcas da caminhada artística e das descobertas feitas diariamente, sejam elas em sala de ensaio ou em apresentações.

Esse manto é uma verticalização, ou seja, é a forma de como podemos entender essas relações e como cada experiência vivida é complemento do que o indivíduo é. O Pingo de fato percorre toda essa verticalização, se transforma, se encontra, se perde e se reencontra nesse processo poético e pessoal, sua energia clownesca denota o ser mutável que é o palhaço, segura o meio como forma de crescimento e cada apresentação sai com um retalho novo costurado no manto.

Assim sendo, Le Breton (2011, p.135) nos diz que:

O homem comum projeta sobre seu corpo um saber compósito que parece um manto de Arlequim, um saber feito de zonas de sombra, de imprecisões, de confusões, de conhecimentos mais ou menos abstratos aos quais ele empresta certo relevo.

O homem tem essa projeção como uma multiplicação de imagens do corpo criando uma dualidade nessas relações que são modificadas a partir do meio social que ele está inserido.

Sendo assim o indivíduo segundo Le Breton (2011, p.136) “bricola” sua visão pessoal do corpo” logo, ele torna-se especializado em um saber corporal próprio, assemelhando-se a um quebra cabeça, sem se preocupar com a heterogeneidade. Esse processo implica na forma do desenvolvimento do indivíduo e sua empatia pela individualização. Le Breton (2011, p. 139) “O ator raramente tem uma imagem coerente do seu corpo; ele o transforma em um tecido de retalhos de referências diversas. ” essa imagem do corpo do ator, não é coerente pelas diversas formas que ele encontra em seu processo e que está sujeito a mudanças a partir das suas relações, criando assim inúmeras motrizes de remendos a esse corpo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse processo individual que também é ao mesmo tempo coletivo, por ser relacional, mostra nos que o indivíduo tende a sempre ser mutável. Essa relação nos faz entender que as posições, ou oposições, também influenciam no processo do conhecimento corporal.

Essa individualização que inicia na Renascença como o movimento humanista, passando pelo sujeito iluminista onde se desenvolve a ideia do sujeito centrado, dotado de uma razão que caminha para o sujeito psicológico onde temos sua identidade a partir das relações que esse indivíduo desenvolve desde o nascimento, chegando ao sujeito pós-moderno, onde encontramos a não fixação de uma identidade, mas a transição, por várias, a partir do meio cultural que nos rodeia.

O corpo tem sua anatomização e com o passar do tempo o artista se encontra com esse corpo e logo aprende a enxergar esse próprio corpo, tomando cada vez mais consciência de si e tornando cada mais dono do seu próprio corpo. Essa corporeidade que agora é pautada no “meu corpo” torna-se arma contra as imposições morais que desencadeiam diversos pensamentos.

A moralidade sobre o corpo reflete também no autor/ator autônomo, na sua criação, na sua forma de ver o mundo que o cerca, as suas relações díspares, e principalmente sua relação com o próprio corpo, morada da subsistência artística. Nisso o palhaço Pingo, sujeito de análise nessa pesquisa revela situações pontuais, como a migração do trabalho coletivo para ser autônomo, o reconhecimento e o rompimento da moralidade religiosa, a crescente pesquisa em motrizes para a conscientização da sua corporeidade, a relação e diversas forma de entender o corpo.

Esse corpo clownesco, exerce hoje uma parte da individualização, isso significa que o corpo do artista é sim território de uma individualização que tem como marco o Renascimento e todo seu crescente progresso social, humanístico e principalmente científico. Esse corpo que vem sendo trabalhado desde as primeiras civilizações a partir das acrobacias, vai também se modificando dentro do meio circense até chegar na corporeidade do palhaço que conhecemos, é claro que essa corporeidade apresentada nessa pesquisa é mutável e os estudos sobre a corporeidade clownesca ainda são muito recentes.

Esse corpo clownesco encontra o indivíduo que empresta seu corpo, esse indivíduo perpassa por inúmeras relações que vão sendo depositados na sua memória corporal, uma espécie de papietagem, que molda esse corpo moderno, essa corporeidade moderna e individualizada que encontra o palhaço/*clown* e daí nasce a perspectiva de uma fusão entre a energia clownesca e o indivíduo, dessa junção temos então um ser com sua própria personalidade.

A partir disso percebe-se claramente que para construir uma corporeidade no estado de clown é necessário que a ideia de sujeito converse muito mais com as ideias do sujeito contemporâneo ou pela perspectiva de sujeito e corporeidade indígena, onde vimos que pode ser pensada a partir do movimento das plantas, o que acontece com os Kraós, ou a partir de outras comunidades indígenas, tendo como base suas cosmologias e seus saberes com o corpo, fazendo com que toda essa matriz cultural, traga muito mais elementos criativos e poéticos como a linguagem do clown exige.

## REFERENCIAS

BERHOLD, Mrgot. “*História mundial do teatro*” Tradução, Maria Paula, V. Zurawski, J, Guinsburg, Sergio Coelho e Clovis Garcia. 5ª edição. São Paulo. Editora Perspectiva. 2011.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo. Editora Unesp. 2003.

FORTIN, Sylvie. “*Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na pratica artística.* ” Revista Cena, n. 7, p. 77-87, 2009. Porto Alegre.

HALL, Stuart. “*A identidade cultural na pós modernidade*” Tradução, Tomaz Tadeus da Silva 11ª ed. Editora DP&A. 2006.

HAUSER, Arnold. “*História social da arte e da Literatura*”; Tradução, Álvaro Cabral. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1998.

LE BRETON, David. “*Antropologia do corpo e modernidade*” Tradução, Fabio do Santos Creder Lopes. Petrópolis- RJ. Editora Vozes. 2011.

MINOIS, Georges. “*A história do riso e do escárnio*” Tradução, Maria Elena O. Ortiz Assumpção. Editora UNESP. São Paulo. 2003.

VIVEIROS, Alice Castro de “*O elogio da bobagem-palhaços no Brasil e no mundo*” Rio de Janeiro. Editora Família Bastos. 2005.