

“UM VOLUNTÁRIO DO PÚBLICO, POR FAVOR” – A COPARTICIPAÇÃO DA PLATEIA EM CENAS PALHACESCAS COMO POTÊNCIA NA QUALIFICAÇÃO DE MEMÓRIAS¹

Romulo Santana Osthues² (IEL/UNICAMP)

Resumo:

Com base nas postulações bergsonianas sobre o que é “memória” e “intuição como método”, é possível entender o jogo interativo entre palhaço e plateia – especialmente, quando há voluntários contracenando com o performer – como uma forma de o artista agenciar sua atuação de modo que ela resulte em memórias qualificadas (prazerosas ou não). Sugere-se, aqui, que o performer ponha em prática a intuição como método de conhecimento, para se chegar ao “eu” (absoluto) daquele que lhe é assistente, buscando emancipá-lo de um papel de mero “espectador” na presença de um palhaço. Este artigo (com escrita performática) também explora as afinidades e “coincidências” entre palhaço e plateia que favorecem a palhaçaria.

Palavras-chave: Henri Bergson; Interação; Intuição como Método; Memória; Palhaçaria.

Abstract:

Based on the Bergsonian postulations about "memory" and "intuition as method", it is possible to understand the interplay between a clown and his/ her audience – especially when there are people from the audience playing with the performer at scene – as a way for the artist to manage his/her performance so that it results in qualified memories (pleasant or not). It is suggested here that the performer implements the intuition as method to get to the "me" (the absolute) inside his/her audience participant(s), seeking to emancipate him/her from a mere "spectator" role in the presence of a clown. This article (with a performative writing) also explores the affinities and "coincidences" between a clown and his/her audience in order to favor the clownery.

¹ Nota do Editor: a opção pelo uso do “x” no lugar de “a” ou “o” é do próprio autor.

² Participante do programa de pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural, do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo – Labjor/Nudecri/IEL/ Unicamp. Ingressante em 2015/1. O presente texto foi realizado como produção de conclusão para a disciplina “Pesquisa Avançada em Artes: Memória, Corpo e Linguagem”, ministrada pela profa. Dra. Patricia Leonardelli, no Instituto de Artes – Unicamp.

Keywords: Clownery; Henri Bergson; Interplay; Intuition as Method; Memory.

Introdução ou convite – como queira

Para além de um artigo acadêmico, este texto é um convite a uma leitura comunitária. De um lado, eu, o pesquisador da palhaçaria, buscando evanescer teorias e as destilar até o final da escrita, acrescentando-lhes a essência de uma vivência própria; do outro, você, interessado na potencialidade que a coparticipação do público em um jogo palhacesco de interação pode significar para a qualificação de memórias. Aqui, o convite é feito para que você se movimente, desloque-se do conforto de uma análise (paralisada na linguagem) do que está dado neste documento e se voluntarie, como o faz uma “testemunha coparticipativa” da cena de um palhaço, a recortar essa experiência e qualificá-la comigo. Este é um convite para que coincidamos na leitura, porque, apesar de o tema ter sido escolhido por mim, ambos (eu e você) seremos autores desta *performance* iniciada. Eu, provocador; você, assistente da provocação, mas em uma coparticipação interativa. Posto que há em você um quê de mim e em mim um quê de você, e se nos reconhecemos ambos como provocadores, somos, por coincidência e simpatia, leitores e escritores disto que segue daqui em diante.

Convite feito, por mais que clara (ainda!) não pareça essa sua coparticipação, quero permitir que você esteja no mesmo patamar que eu ocupo agora. Minha intenção não é ser percebido por você desde uma arquibancada, ou de uma roda em praça pública, ou de uma arena desconfortável. O centro do palco, do picadeiro, não é meu. Quero que haja, desde já, um encontro em/entre nós, um encontro em/de corpo(s) expandido(s): o deslocamento entre os nossos mesmos corpos que veiculam nossos “eus” pelo tempo. A última coisa que desejo a você é que seja “espectador/a”, posto que não farei isso, também, quando me referir ao público de um palhaço em cena.

Quero denominá-lx, então, como meu/minha **assistente**, em vez de **espectador/a**, aquele que assiste um palhaço (no sentido de dar assistência – o sentido do qual escapa a crase) durante sua **performance**: o **eu** de quem primeiro propôs o jogo ao encontrar os demais **eus** presentes na plateia. Essa proposta – não mais minha; é **nossa** agora – tem uma influência do texto “O espectador emancipado”, do filósofo francês Jacques Rancière:

Precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o

drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado a seu poder. Mas esse poder é retomado, reativado na *performance* dos primeiros, na inteligência que constrói essa *performance*, na energia que ela produz. (RANCIÈRE, 2012, p. 9).

Tal qual um palhaço em cena, estou um “corpo vivo por mobilizá-lx” na leitura conjunta, na manufatura artesanal da ideiação daquilo que poderíamos conceber (eu e você – não se esqueça!) a fim de levantarmos algumas questões. Por exemplo: se uma experiência artística prazerosa é capaz de qualificar uma memória, como poderá um palhaço favorecer a qualificação da memória de seus pares (os comparsas entre o público) em uma *performance*? Para além de se estabelecer a relação de simpatia entre palhaço e seu assistente (originado do público) em um ato presente, coincidente, poderia haver, na comunhão entre os dois, a elaboração de uma lembrança pura daquela experiência? Como isso se daria?

Algum voluntário a responder?

É justo que haja, na duração de um encontro, de um jogo realizado por dois ou mais, uma possibilidade de qualificar uma memória de modo que ela seja uma experiência artística “inesquecível” – perdoe o trocadilho. Um voluntário de uma plateia, um assistente de um jogo palhacesco na cena cocriada por/com um palhaço, pode, sim, colaborar com a qualificação de uma memória! Só que, antes de tudo, é preciso emancipar aquele que chamam por aí afora de “espectador”! Podemos construir uma *performance* palhacesca que qualifique memórias a partir de uma atividade em comum com seu público? Sim, eu lhe digo. Uso as palavras de Rancière (2012, p. 9) para ratificar: “é preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de serem seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos”.

O jogo da verdade do palhaço com seu público sempre é fundamental. Para um jogo em que a competição não seja o mote, mas a cooperação demarque a cena, a interação pode ser um recurso da *performance*. Observe que não estamos propondo qualquer novidade aqui, certo? Estamos destacando que, quando um palhaço convida um assistente (um voluntário) de sua plateia para fazer um jogo interativo em cena, isso pode levar à qualificação de memórias – não somente dos envolvidos na cena propriamente,

mas de todos os presentes que consigam se envolver naquela duração³. Assim:

Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas. E, no entanto, essa repercussão não deve seguir ao infinito. Pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queira, mas, ainda assim, sempre fechado. O nosso riso é sempre o riso de um grupo. (BERGSON, 1983, p. 8).

Embora não seja propósito exclusivo da palhaçaria, tampouco finalidade essencial dela, despertar o riso é, sem dúvida, para um palhaço, um prêmio. No embarque do eco que o riso provoca – esse ilustrado por Henri Bergson (1983) –, o encantamento social/izado. Por que o riso nos encolhe, nos dilata, nos arrebatava, faz que o coração pare por segundos?

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 1983, p. 8).

De um camarote lateral a este picadeiro, vejo a atriz e dramaturga Cleise Mendes querendo participar de nosso jogo de leituras comunitário, levantando sua mão esquerda e apontando: “Melhor do que dizer que rimos ‘em grupo’ seria reconhecer que aquilo que ri, em nós, quando rimos, é o grupo” (MENDES, 2008, p. 14) *apud* (REIS, 2013, p. 308). E o grupo em nós ri à toa. Hahahah.

Em seguida, bem ao lado dela, fala um de seus pupilos para dar conta do “grupo que ri em nós”, para tratar um pouco do que esse riso coletivo levantado dentro de um círculo, na presença de muitos “eus” e de um “eu-palhaço”. O público de um palhaço é o bruto espelhamento de um comportamento compartilhado no cotidiano. “Rio porque sou assim, porque poderia ter acontecido comigo”, alguém pode pensar. Ou ainda, “esse gesto

³ “Em lugar de uma descontinuidade de momentos que se substituiriam num tempo indefinidamente divisível, [se] perceberá a fluidez contínua do tempo real que corre indivisível. Em lugar de estados superficiais que viriam um de cada vez recobrir uma coisa indiferente [...], [se] apreenderá uma só e mesma mudança que vai sempre se prolongando, como numa melodia onde tudo é devir, mas onde o devir, sendo substancial, não necessita de suporte. [...] Uma visão deste gênero, em que a realidade aparece como contínua e indivisível, está no caminho que leva à intuição filosófica” (BERGSON, 1989, p. 187).

desse palhaço, que eu condenaria, eu lhe dou a liberdade de fazê-lo por mim. Não me dei uma coragem semelhante”, esse alguém acrescentaria. O que Demian Reis, o pupilo de Mendes, diria disso?

As atitudes moralmente reprováveis e/ou socialmente reprimidas e interditas, por serem consideradas vícios inaceitáveis pelo senso crítico do público, tendem a liberar mais risos. As apresentações dos palhaços permitem que suas plateias se tornem prazerosamente conscientes de autocensuras psíquicas, interdições e opressões sociais e inibições afetivas. No contato social com as ações dos palhaços, o público sinaliza esta tomada de consciência através do riso. (REIS, 2013, p. 305).

Manterei Reis na conversa com a gente porque ele argumenta que os risos de ações cômicas de palhaços são uma reação da plateia para sinalizar que a conexão entre ela e o *performer* é prazerosa.

Trata-se de um momento em que a plateia sente, num tempo coletivo, cócegas no seu imaginário. Isto é, o palhaço a ajudou a escorregar, tropeçar, e ver o mundo e a condição humana a partir de outros pontos de vista. Possivelmente brincou e rearranjou a sua lógica habitual. Com certeza a tocou. (REIS, 2013, p. 373).

Dessa forma, em um espetáculo de palhaço, a premissa da relação comunitária, do se tocar mutuamente (*touché*), ela é recorrente. Um palhaço nada é sem seu público. Coloco aqui até um chavão: “a palhaçaria é a arte do encontro”. É a arte da relação, do elo. Se para um ator, “representar sem público é o mesmo que cantar num salão sem ressonância” (isso dito por uma personagem, viu? O Tórtsov, do livro “A preparação do ator”), para um palhaço, um arredor vazio é o mesmo que... é o mesmo que... é o mesmo que o quê, mesmo? É melhor nem falar disso.

É melhor falar do contrário. Com a palavra, o criador de Tórtsov: “Representar para um público numeroso e simpaticante é como cantar numa sala de acústica perfeita. A plateia é para nós a acústica espiritual. Sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos” (STANISLAVSKY, 1982, p. 221).

Pedir auxílio em nossa leitura, vez ou outra, a teóricos teatrais não implica uma associação direta com o próprio teatro. Não queremos, eu e você, dizer que o jogo do palhaço é fundamentalmente teatral, que é pura fabulação. Sabemos que – mas nunca em qual medida precisamente – um palhaço é uma alternância entre a personalidade de seu representante e a interpretação de uma personagem. Sendo ator ou palhaço, ou ator-palhaço...

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar você mesmo. Mas isto será uma variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidas na fornalha da sua memória de emoções. (STANISLAVSKY, 1982, p. 196).

Contudo, é importante que, para chegar ao eu de um assistente do público, o *performer* esteja em uma condição especial de presença em cena, num agenciamento cênico por vezes conhecido como “estado de palhaço”, que, segundo o ator e palhaço Ricardo Puccetti:

pressupõe o jogo entre o palhaço e o público, ou seja, a capacidade de o palhaço interagir, utilizando seu repertório de ações, de gags e de ideias, com cada indivíduo da plateia. E o riso nasce como consequência desta interação. Assim, o palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de ‘pensar’ (o agir e o reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. Entendo jogo como as pequenas ideias, as microssituações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço traga o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação. (PUCETTI, 2008, p. 122).

Para intuir o EUtro

Vamos nos valer – como você já deve ter reparado (ou intuído?) desde o início deste texto – das sugestões bergsonianas em sua proposta metafísica de conhecer as coisas. Vamos falar de intuição como método, esse que foi postulado pelo pensador francês lá no começo do século passado. Mas não nos limitaremos a tratar da intuição de uma perspectiva apenas filosófica. Queremos deslocá-la, reposicionando-a na **performance** artística.

Defendamos, então, que um palhaço conheça seu assistente no público **não por análise, mas por intuição**. Justamente porque, para um palhaço, o

conhecimento da matéria não é fundamental, mas a duração, sim (o seu deslocamento no tempo junto a seu público; em fluxo). **Análise e intuição** são:

duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo. (BERGSON, 1989, p. 133).

Não serviria a um palhaço disposto a provocar qualificações de memória em seu coparticipante de cena (a plateia) uma análise como método. A sugestão é que, para além da triangulação, da presença atenta por meio do olhar, da observação atenta a todas as materialidades ao seu redor, o *performer* esforce-se para intuir. Analisar não lhe serve, especialmente, quando o palhaço pretende o jogo da interação com seu público, com os voluntários destacados dele, pois analisar consiste:

em exprimir uma coisa em função do que não é ela. Toda a análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir dos pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer. (BERGSON, 1989, p. 134-135).

Um palhaço que se propõe a favorecer qualificações de memória não deve buscar a tradução de sua plateia. Ele deve dispensar os símbolos em prol de uma atitude que, aprioristicamente, o faça descer ao interior de si mesmo, uma atitude que o faça ser, antes de artista, “um filósofo metafísico”; “quanto mais profundo for o ponto que tocamos, mais forte será o impulso que nos reenviará à superfície. A intuição filosófica é este contato, a filosofia é este elã” (BERGSON, 1989, p. 185). Pelo contrário, sugerimos que se busque a intuição, que “é a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (BERGSON, 1989, p. 134). O público, como palavra-linguagem, é tal objeto.

Eduardo Ribeiro, filósofo comentador de Bergson – após lembrar que, segundo o pensador, a intuição “é a visão direta do espírito pelo espírito” (BERGSON, 1989, p. 234) –, trata do movimento que fazemos quando intuimos o mundo, partindo:

primeiro do eu superficial, o eu da linguagem, social, espacializante, que está na camada menos imediata da consciência pura, para o eu profundo, aquele eu dos

sentimentos interpenetrados e da duração pura, a qual é 'a forma que toma a sucessão dos nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores'. (BERGSON, 2011, p. 74-75). (RIBEIRO, 2013, p. 102).

Ainda, para Ribeiro (2013, p. 102), "o método intuitivo faz voltar a consciência para a duração existente dentro de cada indivíduo, onde os estados interiores não se justaporiam a outros de maneira sucessiva e atomizada, mas se interpenetram". Ele lança mão de Bergson, novamente, para tratar dessa duração:

A mudança pura, a duração real, é algo espiritual ou impregnado de espiritualidade. A intuição é o que atinge o espírito, a duração, a mudança pura. Sendo o espírito seu domínio próprio, ela desejaria ver nas coisas, mesmo materiais, sua participação na espiritualidade. (BERGSON, 1989, p. 235).

A intuição, para um palhaço, serviria como uma marcha reversa no esforço de deixar de lado a análise de seu público em função de agir com ele simpática e coincidentemente. Isso faria que, livrando-se de seus preconceitos a respeito daquele público, seria possível estar próximo das existências moventes de cada um dos eus contidos nos coparticipantes. Léon Husson, no livro "*L'intellectualisme de Bergson*" (1947, p. 15), citado por Ribeiro (2013, p. 102), lista algumas palavras que, concordante e frequentemente, Bergson utiliza para tratar de seu método intuitivo: fora a **coincidência** e a **simpatia**, das quais já fizemos uso, há **penetração**, **contato**, **visão**, **percepção** e **sondagem**. No fim das contas, intuir tem a ver com apreender um ente imediatamente, a partir de dentro dele, como o absoluto que nele está contido.

dEUoimentos entre palhaço e plateia

No que essa apreensão ajudaria em termos de qualificação de memória? Se no jogo interativo entre palhaço e público houver simpatias e coincidências (eu-eu-eu-eu...), juntos, **performer** e coparticipantes podem durar concomitantemente e, na percepção das coisas, das cenas, aproveitarem-se das suas memórias como manifestações de depoimentos pessoais (e comunitários). Posto que a memória não é somente retenção, a criação comunitária – em duração compartilhada (eu-eu, ainda que a duração e o absoluto seja de cada eu) – de um vivido pode favorecer a qualificação de

uma memória, potencializando a atuação de um corpo em arte, que é o do palhaço.

De acordo com Patricia Leonardelli, comentando a teoria bergsoniana em sua tese⁴, a memória estaria, formalmente, assumida como criação: “a memória é levada à fronteira da percepção e da imaginação pela observação da ação no tempo e de nossa relativa compreensão sobre este, até que seus limites funcionais sejam revistos por outros critérios externos às suas atribuições” (LEONARDELLI, 2008, p. 105). A memória é, também, criação que “se coloca em atividade para responder às necessidades do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis para a solução das questões” (LEONARDELLI, 2008, p. 105). Se um palhaço convida alguém de sua plateia para “responder a uma questão”, esse voluntário estará muito mais que respondendo com o que reteve de suas experiências. Ele estará, portanto, recriando o vivido conjuntamente com o palhaço. A partir de suas lembranças e percepções em turbilhonamento, naquele instante em duração – cuja atenção do voluntário está completamente dedicada à experiência –, a qualificação de sua memória terá muito mais chances de favorecer um depoimento pessoal, uma *performance* em parceria do eu-palhaço com o eu-voluntário.

“Reconhecer a natureza criadora da memória significa admitir que **a afetividade e a inteligência se combinam no trabalho sobre o tempo**⁵; é assumir o ser como intuitivamente criativo na maneira de administrar seus conhecimentos”, diz Leonardelli (2008, p. 106). Para ela, o depoimento é “exatamente a memória criadora atualizada pelas forças naguais e tonais específicas de cada processo criativo”. Sendo assim, um palhaço que trabalha com o jogo da interação como processo criativo tem, sim, a potencialidade de favorecer memórias qualificadas em, por exemplo, depoimentos pessoais. “A qualidade do depoimento, sua expressão cênica, sua disposição global enquanto obra estão absolutamente comprometidas com a maneira como os virtuais de memória são pressionados para a atualização em cada processo” (LEONARDELLI, 2008, p. 107).

No dado momento da percepção é que a qualificação da memória acontece – seja ela prazerosa ou não. A interação palhaço-público (no jogo com voluntários), desse modo, favorece a recriação do vivido. E essa recriação, por ser comunitária (depoimentos pessoais em compartilhamento, tanto do palhaço quando de seu voluntário em cena), converte-se em uma memória qualificada. A partir de então, para o porvir, aquele jogo se tornará qualificador de uma memória. E, para o *performer* e o coparticipante, a experiência pode ser “inesquecível” (mais um perdão aqui, viu?). Assim:

⁴ LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: ECA-USP, 2008.

⁵ Grifo nosso.

Uma qualidade se refere à retenção como já a apresentamos, ou seja, à capacidade de armazenar todos os eventos e objetos apreendidos com todas as suas particularidades, formando um grande histórico pessoal das percepções já problematizadas pelas implicações do afeto. São imagens lembranças, as quais nos acompanham permanentemente, mas só vêm ao nosso auxílio em situações involuntárias, por conexões misteriosas com o presente. (LEONARDELLI, 2008, p. 112-113).

Desse jeito, temos a memória como uma recriação do vivido; não pelo deslocamento do eu para o passado, mas como uma resposta demandada pelo presente e dada, ativamente, pelo prolongamento desse passado. “A memória só pode ser criadora em função das exigências do presente, e que mesmo essa ideia de presente é inapreensível como instante, senão enquanto movimento no espaço” (LEONARDELLI, 2008, p. 115). Por consequência, defendemos, eu e você, uma memória criadora, fomentada pela *coperformance* entre um palhaço com seu público em um jogo de interação (com voluntários em cena) como uma potencialidade de qualificação de uma experiência (memória em devir). Leonardelli, com base em Bergson, ressalta que, “pela memória criadora, os espaços são revistos, os objetos e conceitos recriados, completados com outros sentidos, conectados em outras relações” (2008, p. 121).

Um universo d/Eus

[A plateia] não necessariamente concorda com as convicções e inclinações humorísticas do palhaço ou tem simpatia pelos seus sentimentos, mas o que os espectadores comungam entre si, quando a apresentação é exitosa, é uma situação de empatia por estar partilhando a condição de testemunhas de um acontecimento lúdico simultaneamente. Os ~~espectadores~~ [assistentes! Risco nosso, né?] são convidados a compartilhar essa condição de testemunhas coparticipantes dos jogos propostos pelo palhaço. Nessas condições, os ~~espectadores~~ [assistentes] se divertem tanto com as suas vitórias como com suas derrotas e punições. (REIS, 2013, p. 347-348).

Volto a dizer que prefiro não chamar os eus de uma plateia de “espectadores”, como o fez Reis acima. No entanto, ele ganhou crédito com o termo “testemunhas coparticipantes” – que até já usei em outra seção deste texto. Complementarmente ao universo de eus em consonância descrita por

Reis, vamos recorrer à Rancière (2012, p. 23) mais uma vez, para o qual a emancipação significa “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”. Os emancipados entre o público, então, “veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). É tudo junto e misturado. O que é palhaço? O que é público? O que é real? E quando não é? ⁶

Assim, pensemos eu e você, no momento em que a plateia é chamada à fabulação comunitária numa cena de palhaço – e representada por um voluntário advindo dela, no qual estão depositadas todas as tensões e ansiedades compartilhadas –, estabelece-se um enquadramento do real em que linhas de forças promovem fluxos de lembranças e imaginação em determinado plano, em determinada duração, que favorecem a qualificação de uma memória. Creio nisso porque, coletivamente, estão todos os assistentes da cena realizando **performances** ativamente, como cúmplices e testemunhas coparticipantes daquele plano em fluxo. Quero dizer que, atentamente, na relação com a duração indivisível da cena, se há um encontro de eus e as memórias desses eus se tocam no plano do real naquela sequência apresentada e, até mesmo, convergem/ compartilham pontos do espaço, conseguir-se-iam qualificar essas memórias de modo que se produziriam lembranças puras prazerosas. Para todos os eus participantes, independentemente de qual tenha sido o mote daquele recorte: se ridículo ou absurdo. Segundo Reis:

o ridículo e o absurdo são tão organicamente misturados que perdemos de vista onde um termina e o outro começa, ou qual é dominante em relação ao outro. Paradoxal ou ambigualmente, todas essas apresentações cômicas, embora decerto pertençam claramente ao território do faz de conta, são tão reais – sem ser realista ou naturalista – e quase sempre afetam a recepção das pessoas de tal modo que, como afirma [Enid] Welsford sobre a apresentação do bobo, ela ‘derrete a solidez do mundo’. Aplicando essa metáfora no mundo do teatro, poderíamos dizer que a apresentação do palhaço derrete a chamada ‘quarta parede’ que existe entre palco e plateia. Em outras palavras, palhaços declaram que partilham com o público o próprio fato de estar com ele, e raramente escondem

⁶ A última pergunta é uma lembrança pura da professora Patricia Leonardelli, com a qual eu e você estamos realizando a leitura deste artigo. Participante de suas aulas no primeiro semestre de 2015 na disciplina “Memória, corpo e linguagem” (IA/Unicamp) – sim, ela foi minha professora! –, dentre as frases que saltaram ao meu caderno em suas falas, eu recolhi três que nos cabem em conformidade com o assunto sobre o qual falamos: “cada processo artístico instaura um campo/ uma dimensão do real”; “criar é estabelecer enquadramentos do real”; “o real pode ser compreendido como plano de atualizações da memória”.

que o seu propósito, naquele momento no palco, é precisamente o de entretê-lo. (REIS, 2013, p. 336).

Teríamos, assim, uma memória com qualidade de entretenimento, de prazer, de satisfação, para a qual a partilha do “estar com” o palhaço foi crucial na qualificação conquistada. O voluntário vai à cena na perspectiva de compartilhar o vício cômico, imaginando que, de seu eu, seria retirado o ridículo. Se bem realizado o ridicularizar(-se), o palhaço permite que tanto o voluntário quanto as demais testemunhas coparticipantes da plateia conheçam com quais mecanismos e com quais matérias-primas o *performer* tece seu emaranhado risível.

Porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco. Por vezes ele se diverte em arrastar com o seu peso e os fazer rolar com ele numa rampa. Porém, o mais das vezes, os tomará como instrumentos ou os manobrá como fantoches. Examinemos de perto: veremos que a arte do autor cômico consiste em nos dar a conhecer tão bem esse vício, e introduzir o ~~espectador~~ [ASSISTENTE, insisto!] a tal ponto na sua intimidade, que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso. (BERGSON, 1983, p. 12).

Contudo, o palhaço não trabalha com repetição também? Sabemos que o improvisado é parte da atuação de um palhaço, mas não é somente dele que o *performer* se serve. Dessa forma, cá com os botões, questiono-me... Tudo bem que, para a plateia, que varia e se difere entre espetáculos, os deslocamentos nas memórias sejam de uma potência imensa para a qualificação delas. A imaginação coletiva é dilatadora. Mas e com o próprio palhaço? Fazer o mesmo, por conta das repetições das cenas, teria um impacto menor na qualificação de suas memórias uma vez que haveria uma progressão do passado (o que ele saca de seu repertório) ao presente? A qualificação de memória para um palhaço seria “de menor potência”, então? Demian Reis diz que “apesar de ser reapresentada diversas vezes, cada apresentação constitui uma experiência única, não apenas porque é impossível se repetir cada detalhe exatamente igual, mas porque também a interatividade gera uma série de novas reações irrepetíveis” (REIS, 2013, p. 358). Ele, que é palhaço e “doutor da alegria” – não aquele do hospital, mas o da universidade –, por viver da palhaçaria e pesquisar os *performers* como “caçadores de risos”, entende a interatividade como um aspecto do jogo em apresentações palhacescas que

permite que a plateia dê uma resposta ativa. Essa resposta – ou o modo como a plateia recebe a cena – varia de um espetáculo para outro sempre. Ele completa: “a eficácia da apresentação dependerá, em grande parte, da reação dos espectadores, mas também o próprio sentido de uma ação que envolve uma relação com os espectadores pode sofrer alterações que ao final produzem significados diferentes” (REIS, 2013, p. 358). Assistentes...

O próprio Reis reconhece que nem toda sensação à frente de um palhaço, ou na duração que coincidimos com ele, é prazerosa. O medo também é possível. Dentre os momentos de medo – ou de tensão – que dividem as sensações da plateia (“será que eu serei ridicularizado?” Essa pode ser uma preocupação legítima também), podem surgir risos como escape. Reis cita Maurice Disher, para o qual:

medo e riso nunca foram antitéticos. Mesmo a plateia estando em perigo imaginário, o entusiasmo da expectativa, que é uma característica peculiar da piada, raramente é puramente simpática. Como consequência, o riso que floresce do medo é o mais alto de todos (DISHER, 1925, p. 15) *apud* (REIS, 2013, p.195).

Portanto, ao longo da cerimônia de encontro do palhaço com seu assistente, desejamos eu e você que seja eterno esse enlace (essa coincidência) enquanto houver duração.

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrarem umas nas outras e toda a nossa personalidade se concentrar num ponto, ou melhor, numa ponta, que se insere no porvir, encetando-o sem cessar. Nisso consistem a vida e a ação livres. Abandonemo-nos, ao contrário; em vez de agir, sonhemos. Imediatamente nosso eu se dispersa; nosso passado, que até então se contraía sobre si mesmo na impulsão indivisível que nos comunicava, decompõe-se em mil e uma lembranças que se exteriorizam umas com relação às outras. Estas desistem de se interpenetrar à medida que vão se enrijecendo mais. Nossa personalidade torna a descer assim na direção do espaço. Na sensação, aliás, ela o ladeia sem cessar. (BERGSON, 2006, p. 54).

Coincidências com um Zabobrim

Na hora da ideação deste artigo, na intenção de exemplificar a problemática aqui apresentada, foi impossível não recorrer a um espetáculo que certa vez assisti (e aqui não cabe preposição porque eu dei assistência

também, não somente assistindo “à apresentação”), cujo título é “Circo do só eu”, do palhaço Zabobrim – o “nome científico” dele é Ésio Magalhães, ator cofundador da companhia Barracão Teatro. O “Circo do só eu” é uma paródia nada espetacular do Circo de Soleil feita por um único palhaço e sua “equipe”. Ou uma equipe feita de um eu que era ele mesmo e de outros eus, presentes na plateia. E essa equipe, durante o espetáculo, foi capaz de organizar a memória por meio da linguagem circense⁷.

O prólogo? A cenografia diminuta, tímida, avisa que no espaço haverá um espetáculo de circo. A plateia, que do horário da sessão era ciente, já estava a postos. Na hora marcada para o início da apresentação, surge o palhaço Zabobrim, que “também estava lá para assistir ao espetáculo”. Ele cumprimenta o público, faz contato direto com um e com outro, pede um cantinho para se sentar e vai comentando sobre sua expectativa quanto ao que se dará à frente de todos. Nesse momento, Zabobrim é plateia também, visto que, na simpatia das sensações da espera, vai conhecendo e se reconhecendo em quem observa o caminhar dos ponteiros do relógio. Ansioso, mobiliza as pessoas presentes a gritar, em coro, “começa, começa, começa”. Um dos “produtores” do circo vem ao palco para contar ao público que, por “problemas técnicos”, os artistas circenses não puderam chegar ao recinto e que o espetáculo daquele dia seria cancelado. Zabobrim, tão frustrado quanto seus companheiros de plateia, estimula que os demais se indignem com a situação e, por consequência, vão a companhia circense. Zabobrim começa a discutir com o produtor do circo, que, depois de uma “resposta atravessada” para o palhaço, deixa o palco à disposição para que ele, enfim, assuma a sessão daquele dia.

Então, o palhaço dá início ao espetáculo que ele realizará com o apoio dos eus de cada um que está presente. Toda a apresentação tem na interação com o público o seu fundamento. A intuição de Zabobrim faz que ele perceba, na plateia, todos os aspirantes a artistas que o auxiliarão a compor o espetáculo daquele dia. Aos poucos, e em cada tentativa de execução frustrada de um número circense, Zabobrim intui em algum assistente da plateia o artista da vez (o jogo sempre se dá com voluntários, que, depois de entenderem as regras dele, começam a “pipocar”, desejando participar). E, sucessivamente, Zabobrim e público vão criando, comunitariamente, as cenas do espetáculo que deixaria de acontecer porque os “artistas circenses de verdade” não puderam comparecer ao local. Nessa narrativa, cada coparticipante tem sua vez – seja em pleno palco, no centro da cena; seja nos arredores dele – de se emancipar. Nesse sentido, Zabobrim e público recorrem às linguagens, especialmente àquelas das artes cênicas e circenses, para dizer “*the show must go on*” uma vez que estão, naquela duração, em intensa

⁷ “Organizar a linguagem é organizar a memória”, disse Leonardelli em certa aula.

intuição. Recorramos a Franklin Leopoldo e Silva, que trata do problema⁸ da expressão da intuição bergsoniana por meio da linguagem:

O artista torce a linguagem, no limite com a finalidade, diz Bergson, de nos fazer esquecer que ele emprega palavras. Assim, é a própria capacidade de simbolizar, intrínseca à inteligência, que vai permitir de alguma forma a superação da cristalização simbólica que constitui a precisão abstrata do conhecimento analítico. Voltada para o esforço de traduzir o intraduzível, a inteligência se torna de alguma maneira consciente da ‘franja’ intuitiva que a rodeia: procurará então vencer o obstáculo da linguagem com a própria linguagem, construindo com os símbolos um análogo de fluidez que ela não pode exprimir diretamente. (SILVA, 1994, p. 96).

Entre as cenas, destaco três delas como referências de que houve, muito mais que a realização da intuição como método de atuação (no qual o eu do palhaço encontra o eu do assistente), um compartilhamento de duração em que as memórias do palhaço e do voluntário tiveram a oportunidade de serem qualificadas como prazerosas. Palhaço e plateia puderam coincidir:

Montando o circo – depois de assumir que será responsável pelo espetáculo, Zabobrim começa a transformar o material cênico. O que era tímido, então, se torna uma bela lona circense, com um guarda-sol e algumas fitas que dele se estendem – tudo muito colorido. Fora a transformação cenográfica, Zabobrim demarca sua zona de atuação, compreendendo em um semicírculo delimitado por uma fita de tecido muito extensa todo o público⁹ que fará parte da apresentação. Isso, naquele momento, já demonstra a preocupação do palhaço em dizer que o picadeiro engloba a plateia, que não ficará sentada, como espectadora. Naquele instante, Zabobrim “emancipa” seu público e já lhes conta que, para aquele espetáculo acontecer, terá de haver muita interação e intensa cooperação.

A pulga – nesta cena, Zabobrim apresenta uma pulga circense “imaginária” que consegue dar saltos incríveis. Ele depende do público como seu trampolim, então, pede que as pessoas segurem sua pulga, para que ela possa saltar até a sacola de papel, o amparo que o palhaço usa para protegê-

⁸ “O trabalho habitual do pensamento é fácil de se prolongar tanto quanto quisermos. A intuição é penosa e difícil de prolongar. Na inteligência, o pensamento utiliza, sem dúvida, sempre a linguagem; e a intuição, como todo pensamento, acaba por se alojar em conceitos: duração, multiplicidade qualitativa ou heterogênea, inconsciente”. (BERGSON, 1989, p. 236).

⁹ “Assim é a metáfora que, através das imagens, irá sugerir indiretamente a intuição da duração; fazendo uso da inteligência, é verdade, mas adaptando-a àquilo que de mais próximo a linguagem pode chegar de um movimento: ‘as ideias abstratas por elas mesmas nos fariam representar o espírito segundo o modelo da matéria e pensá-lo por transposição, isto é, no sentido preciso da palavra, por metáfora. (BERGSON, 1989, p. 242)”. (RIBEIRO, 2013, p. 107).

la da queda. Em acordo com o assistente (testemunha coparticipante), o palhaço pede para que ele libere a pulga. Ela, ao cair dentro da sacola, faz um barulho que todos conseguem ouvir. Se a pulga existe? Não nos cabe duvidar. Palhaço e público coincidem nesta crença. Especialmente, o voluntário trampolim que, muitas vezes, demonstra nojo ao segurar a pulga. Em uma crítica lida sobre o espetáculo Circo do só eu, tive um belo encontro com seu autor, o filósofo Humberto Giancristofaro:

Para Bergson a identificação da natureza da absurdidade cômica é como aquela presente nos sonhos. Ou seja, se faz com base na distinção entre a lógica da realidade, à qual corresponde o esforço espiritual que ele denominava “bom senso”, e a lógica da imaginação. O esforço do bom senso é de regular, adaptar e modificar os pensamentos de acordo com os objetos que encontra na realidade. Na lógica da imaginação ocorre o inverso: não é o pensamento que busca se adaptar à realidade, mas é esta que é forçada a se moldar segundo aquele. É o que acontece no número de Zabobrim com sua piolha Jupiara, que pensa ser uma pulga e quer demonstrar um salto ornamental. Ninguém pode enxergá-la, assim, todas as imagens construídas são imaginárias e provenientes do imaginário daquele palhaço. Ou seja, onde ninguém enxerga nada, um indivíduo enxerga um número espetacular. Eis o absurdo cômico que segue a mesma lógica dos sonhos. (GIANCRISTOFARO, 2011, s/p).

Nós somos feito(s) d/Eus – sendo um reforço à linha de provocações que Zabobrim explorou com seu público, ao final de todas as cenas e jogos, o palhaço propõe que todos cantem em coro uma música, que, inicialmente, soa como um jogral. Acompanhado, no centro da cena, por dois voluntários – um que toca um apito e o outro que ressoa um pandeiro –, Zabobrim estimula que a plateia o auxilie com a letra (transcrita abaixo), no ritmo dado por ele, o palhaço, e pelos dois voluntários que coparticipam da cena. Abaixo, de autoria desconhecida (ou do próprio Zabobrim, não sei), segue o poema que sintetiza o encontro que Ésio Magalhães, o intérprete daquele palhaço, realizou com seu público; um encontro-d/Eus:

De eu em eu é que fazemos nós
Nós somos feitos de eus
Nós somos feitos de eus
Nós somos feitos de eus...
Nós somos feito D/eus

Considere rir e lembrar... finalmente

No estado de contato, em parceria com o palhaço, o assistente (voluntário de uma plateia) passa a viver a duração de certa cena – posto que nada ao seu redor lhe é o tempo como espacialidade; não há dígitos lhe contando os segundos transcorridos para aquilo acabar. Assistente e palhaço compartilham uma duração (não a mesma, é verdade; mas durações concomitantes), ambos se movimentando, mobilizando-se em função das ações um do outro. E se a memória é uma progressão do passado até o presente e se, na duração das coisas, podemos ter melhor a dimensão do mundo, reconhecendo com a intuição o absoluto do outro, é possível que na relação palhaço-assistente (testemunha coparticipante) haja uma qualificação de memória a partir da duração que promova uma lembrança pura:

daquela que parte de um ‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa em uma percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano externo de nossa consciência em que se deseja nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura. (BERGSON, 1999, p. 280).

A lembrança pura é a da **performance** e do riso comunitário, compartilhado. Reis afirma que se todos rirem juntos é um fato de que a apresentação foi potencial em conectar público e plateia “por meio de uma experiência coletiva e a partir de um conhecimento comum que articula a atuação dos atores-palhaços com a percepção da plateia”. Ele acrescenta:

O trabalho a partir dos horizontes de expectativas do público é mais uma das estratégias vitais, tanto da arte de palhaço quanto da comicidade em geral. As estratégias da comicidade interagem com os horizontes de expectativa – para adotar uma expressão formulada por [Hans Robert] Jauss – de modos distintos (JAUSS, 1994). Durante uma representação teatral – se ela consegue afetar com força seus **espectadores** [tsc, tsc, tsc] – esses horizontes são suscetíveis a transformações, a deslocamentos, podem vir a ser desnudados e reconfigurados. (REIS, 2013, p. 193-194).

Recorramos, mais uma vez, ao auxílio de Ricardo Puccetti, que, para esse caso, fala de um “jogo vivo e real da cena”, na qual a interação com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica. Conseqüentemente, o jogo da interação pode ser, mesmo, um agenciamento possível, um meio de se

chegar à produção de lembranças puras, oriundas de percepções¹⁰ motivadas positivamente. Logo, o relato do vivido, para o qual a participação da plateia foi comunitária na qualificação da memória, teria um resultado potente. Assim:

A técnica do palhaço é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, enquanto conduz “pela mão”, uma a uma, as pessoas do público. O que fascina o público, quando vê um palhaço atuando, é sua “inteireza”, o prazer com que executa seu número e sua capacidade de estar presente e vivo em cada microssegundo de sua passagem pelo palco. Se o palhaço possui essa “inteireza” e o prazer de existir, ele vai emocionar e surpreender a plateia, provocá-la e conduzi-la do sorriso à gargalhada. E cada pessoa do público sairá com a sensação de ter feito parte do espetáculo. (PUCCETTI, 2008, p. 123).

“A sensação de ter feito parte” é uma memória qualificada. E essa sensação pode ser potencializada se, mais que um voluntário sendo usado como “escada” para um palhaço, seu **performer** conseguir compartilhar a duração daquela cocriação, confeccionando a cena conjuntamente, mobilizando-se de um eu ao outro mutuamente.

Sem o relógio opressor da fábrica, que nos regula em tiquetaques as chegadas, os almoços e as partidas para casa, palhaços e assistentes (as testemunhas coparticipantes na interação, seus voluntários) se deslocariam coincidentemente na percepção de uma memória, na dilatação de si próprios em um espetáculo comunitário: seja na rua, no circo, no teatro ou em qualquer espaço em que caibam (não somente em si). Como isso que aconteceu entre nós (eu e você), no espaço da *performance* de uma leitura, no largo do riso, na nossa coincidência – o aplauso também é nosso.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁰ “A percepção não é só a *apreensão* (representativa ou não) *aferente* do exterior, mas a *reflexão eferente* da imagem sintetizada, na complexidade de operações já descrita, no corpo, e daí para o entorno. Em outras palavras: é também a *volta* da imagem subjetivada à extensão ao espaço externo. É essa percepção que atua que permite compreendermos os movimentos do corpo-espírito pelo tempo como a teoria [bergsoniana] nos propõe, e que sustenta a proposta da memória como criação” (LEONARDELLI, 2008, p. 116).



_____. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____. **Seleção de textos e tradução Franklin Leopoldo e Silva**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

DISHER, Maurice Willson. **Clowns and Pantomimes**. London: Constable & CO. LTD, 1925.

GIANCRISTOFARO, Humberto. Sonhos de um palhaço. **Questão de Crítica**. Ago, 2011. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/08/sonhosdeumpalhaco/>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

HUSSON, Léon. **L'intellectualisme de Bergson**: genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition. Paris: Presses Universitaires de France, 1947. *apud* RIBEIRO, Eduardo Soares. Bergson e a intuição como método na filosofia. Marília: Kínesis, 2013. Vol. V, n 09, jul., p. 94-108.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: ECA-USP, 2008.

MENDES, Cleise. A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008. *apud* REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. **Revista do Lume**. n. 07. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. Disponível em: <www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/.../222>. Acesso em: 05 jul. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2012.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

RIBEIRO, Eduardo Soares. **Bergson e a intuição como método na filosofia**. Marília: Kínesis, 2013. Vol. V, n 09, Julho, p. 94-108. Disponível em:



<<http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4501>>. Acesso em: 30 jun. 2015

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Intuição e Discurso Filosófico**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. 5^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

WELSFORD, Enid. **The Fool** – his social and literary history, London: Faber and Faber, 1935. *apud* REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.