

Figuras palhacescas: um percurso até os palcos hospitalares

Clowns: a route to the hospital stage

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum¹
Karenine de Oliveira Porpino²

RESUMO

Este artigo busca investigar as figuras cômicas, em especial as palhacescas. Para isso, realizou-se pesquisa de natureza qualitativa, exploratória e bibliográfica, que tem em obras já publicadas – como livros, artigos e publicações online – suas principais fontes de pesquisa. Chegou-se à conclusão de que se pode traçar um percurso dessas figuras aos palcos hospitalares, onde contemporaneamente geram novos saberes no campo da atuação cênica e de suas relações com o cotidiano.

Palavras-chave: Figuras cômicas. Palhaçaria. Palcos hospitalares.

Abstract

This article aims to investigate the comic figures, especially the clowns. For this, qualitative, exploratory and bibliographic researches were carried out, taking published works – such as books, articles and online publications – as the main sources of research. We concluded that a route of these figures can be traced to hospital stages, where they simultaneously generate new knowledge in the area of scenic performance and its relations with daily life.

Keywords: Comic figures. Art of clown. Hospital stages.

1.
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8914-6123>
Contato: daianisevero@gmail.com

2.
Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6016-7628>
Contato: kporpino@gmail.com

Submetido em: 30/11/2016
Aceito em: 12/01/2017

Introdução

José Luís Castro, o carpinteiro do bairro, tem a mão muito boa. A madeira, que sabe que ele a ama, deixa-se fazer. O pai de José Luís tinha vindo lá de uma aldeia de Pontevedra para o Rio da Prata. O filho recorda o pai, o rosto aceso debaixo do chapéu-panamá, a gravata de seda no colarinho do pijama azul celeste, e sempre, sempre contando histórias desopilantes. Onde ele estava, lembra o filho, o riso acontecia. De todas as partes vinha gente para rir, quando ele contava, e a multidão se amontoava. Nos velórios era preciso levantar o ataúde, para que todosoubessem – e assim o morto ficava em pé para escutar com o devido respeito àquelas coisas todas, ditas com tanta graça. E de tudo o que José Luís aprendeu de seu pai, isso foi o principal:

- O importante é rir — ensinou-lhe o velho.
- E rir juntos (GALEANO, 2015, p. 215).

No texto de Galeano, em meio à sucessão de fatos dispostos como corriqueiros, destacam-se aqueles que ocorrem pelo descuido da coerência. Os fatos sucedidos para além do cotidiano permitem aflorar novas configurações sobre a realidade, gerando novas percepções para os sujeitos que os observam. Em um velório, por exemplo, encontramos um território permeado por sentimentos alheios e predominantemente contrários ao desenvolvimento da comicidade. Ainda assim, ao pai de José Luís Castro coube a transgressão dessa lógica, conectando os seres presentes com a atmosfera do riso.

Nos palcos teatrais, picadeiros circenses, praças, corredores hospitalares e outros espaços da sociedade, habitam seres que se assemelham ao pai de José Luís Castro, que promovem a comicidade mesmo em ambientes que não são a isso destinados. Contemporaneamente, no campo das artes cênicas, são vastas as iniciativas artísticas que buscam a composição cômica para além dos palcos convencionais, dialogando com o dia a dia das pessoas e nele provocando interrupções cênicas.

Neste artigo³ temos por objetivo abordar, dentre as iniciativas teatrais que despontam no cotidiano da sociedade, a atuação palhacesca, sobretudo aquela que ocorre no contexto hospitalar. Nesses ambientes, essas figuras cômicas podem, em função da sua proximidade com os espectadores, constituir com eles um elo expresso pelo olhar e pela maneira de colocarem-se no tempo e no espaço através de uma abertura criada para os outros. Desse modo, realizamos inicialmente um diálogo com características históricas das figuras cômicas que possivelmente influenciaram o desenvolvimento das palhaças e dos palhaços para posteriormente contextualizarmos a atuação dessas figuras palhacescas nos palcos hospitalares, destacando o trabalho da Organização Não Governamental (ONG) Doutores da Alegria.

3. O estudo realizado na construção deste artigo faz parte de pesquisa de mestrado em artes cênicas que se encontra em andamento.

Existências palhacescas

Tendo por meio de expressão a máscara corpórea, palhaças, palhaços, *clowns*, bobos, excêntricos, augustos, jograis, cômicos, bufões entre outros (CASTRO, 2005) estão fortemente atrelados à subversão na humanidade. Essas figuras transitam pelo mundo e parecem renovar-se ao longo dos tempos, adaptando-se ao olhar da sociedade e adentrando em novos espaços de atuação.

Para o pesquisador Luís Otávio Burnier, os tipos cômicos trazem consigo elementos de uma genealogia e portam traços recorrentes ao longo dos milênios. Conforme a lógica de Burnier, esses seres “[...] possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais” (BURNIER, 2001, p. 34).

Durante as celebrações e ritos religiosos, bem como nas representações cênicas populares da Antiguidade, por exemplo, fez-se sempre presente uma oscilação entre o sagrado e o profano, fator esse que autoriza a convivência com a comicidade. Segundo Burnier, tal alternância é um fato que se repete em povos distintos, “[...] dos gregos até os aborígenes da Nova Guiné, passando pelos europeus da Idade Média ou pelos lamaístas do Tibete” (BURNIER, 2001, p. 34).

As figuras cômicas fazem parte de uma longa tradição, sendo que uma das suas mais antigas manifestações no contexto ocidental pode estar situada na *Farsa Atellana*. Surgida na cidade de *Atella*, tal manifestação teatral é remetida ao século IV a.C. As farsas se utilizavam de máscaras que concerniam aos tipos físicos representados e lidavam com histórias de fácil assimilação por parte do público, dialogando com sátiras sociais da época em que ocorriam (DE FREITAS, 2008). Para a pesquisadora Nanci de Freitas, a *Farsa Atellana* teria sido composta pelos seguintes tipos/personagens fixos:

Pappus, um velho libidinoso, bonachão e ridículo, constantemente enamorado de mocinhas e vítima de pilhérias; *Dossenus*, um corcunda astucioso, com pretensões de filósofo e linguajar empolado, contrastando com a fala dos camponeses; *Baccus e Maccus*, uma dupla de glutões, sendo *Baccus* um camponês grosseiro, idiota, guloso, bêbado e infeliz nas aventuras amorosas, enquanto *Maccus* era um tipo fanfarrão, esperto e avarento, sempre se vangloriando de suas torpezas (DE FREITAS, 2008, p. 67).

O comediógrafo Plauto (255 a.C. – 185 a.C.), para a autora, “[...] tornou-se célebre por conseguir dar forma literária a estas manifestações antigas do teatro popular, dando-lhes feições de personagens” (DE FREITAS, 2008, p. 67). Essas manifestações teatrais populares apresentaram características que mais tarde foram reencontradas nos personagens da *Commedia Dell’Arte*, tais como a conotação popular das ações cênicas, a represen-

tação teatral, a sátira social e humana e a composição de tipos ou de personagens fixos.

Surgida por volta do século XVI na Itália, a *Commedia Dell'Arte*, assim como a *Farsa Atellana*, utilizava-se de máscaras e tipos fixos em sua construção cênica. Originalmente, a *Commedia Dell'Arte* não se valia de textos dramáticos, mas sim de roteiros de intrigas que serviam como suporte para as improvisações, denominadas *Canovacchios* ou *Sogettos* (BERTHOLD, 2014). Ao longo de repetidas representações, as atrizes e os atores *dell'arte* acumulavam um repertório pessoal de situações, recursos cômicos e técnicas corporais, tornando-se mestres de seu ofício, como aponta o pesquisador Dário Fo:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo (FO, 1999, p. 17).

Esses cômicos, muitas vezes, desempenhavam ao longo de décadas o mesmo papel nas representações, desenvolvendo profunda conexão com o personagem interpretado. Podemos pensar na organização dos personagens ou tipos fixos da *Commedia Dell'Arte* hierarquicamente e ainda dividi-los em três grupos centrais: os servos, os nobres e os enamorados. No primeiro grupo encontram-se *Arlecchino*, *Briquella*, *Colombina*, *Punchinello*, *Zanni*, entre outros personagens populares, representantes das classes baixas da população, necessariamente perspicazes para garantir a sua sobrevivência, mas também bastante inocentes quando não deveriam sê-los. No segundo, encontram-se *Pantalone*, *Dottore* e o *Capittano*, representantes dos (muitas vezes pretensamente) ricos, letrados, cultos, de nobres origens, sedentos por assegurar sobre si uma opinião mais elevada do que realmente se constata. Por fim, no grupo dos enamorados, figuram jovens pueris, movidos pela inocência e pelo intento de permanecerem ao lado de sua amada ou amado. Normalmente são filhas e filhos dos nobres *Dottore* e/ou *Pantalone* e possuem índole bondosa, posta muitas vezes em oposição à índole dos nobres e dos servos.

A exacerbação dos defeitos e a busca pela comicidade sempre foram motrizes da *Commedia Dell'Arte*, fatores que “transpiram nos poros” de seus personagens tipificados. Ridicularizando a própria estrutura social em que foram estigmatizados, repetem os acontecimentos da vida humana, exagerando-os com o objetivo de fazê-los presentes. Os vícios, os defeitos, as escatologias,

as quedas, os tropeços, mas também as virtudes, os malabarismos, as acrobacias, eram representados em praça pública por meio de figuras cômicas fortemente atreladas à vida popular.

Esse gênero de teatro, que difundiu-se pela Europa entre os séculos XVI e XVIII, influenciou e ainda influencia diversas criações teatrais. O dramaturgo, comediógrafo, ator e encenador francês Molière (1622 - 1673) foi fortemente instigado por este movimento teatral, sendo reconhecido mundialmente por transpor a dramaturgia do improvisado popular para o gênero literário. Aprofundando a composição dos personagens por meio de seus diálogos, assim como o fez Plauto a partir das *Farsas Atellanas*, Molière retomou elementos recorrentes na história da comicidade.

O pesquisador José Fernando Marques de Freitas Filho afirma a existência de traços cômicos recorrentes ao analisar as peças “A comédia da marmita”, do comediógrafo romano Plauto, “O avaro”, do dramaturgo e ator cômico Molière, e “O santo e a porca”, do escritor nordestino Ariano Suassuna (1927-2014). Esses textos, segundo Freitas, demonstram a recorrência de recursos cômicos e o “[...] poder crítico do gênero, que exagera e deforma o real com vistas a melhor representá-lo” (FREITAS, 2012, p. 1).

Através da relação entre tais obras, traçada antes por Sábato Magaldi (1997), Freitas afirma que “[...] denunciando os defeitos humanos, o gênero cômico mantém viva, atual, uma tradição longa e coerente” (FREITAS, 2012, p. 1). Essa tradição é revivida através da conexão com um defeito humano: a avareza, vivificada pelos protagonistas Euclião (de Plauto), Harpagão (de Molière) e Eurico (de Suassuna). A peça pioneira, de Plauto, claramente inspirou os outros dois autores, e ao longo de milênios teve alguns de seus princípios mantidos e vivificados em criações cômicas posteriores, como no mencionado caso de Molière e Suassuna. Apesar disso, são significativas também as diferenças entre as obras, que por movimento de aderência se abrem aos novos tempos (FREITAS, 2012).

A partir da análise traçada por Magaldi e desenvolvida por Freitas, é possível pensar na transformação dos traços cômicos, bem como em sua conservação, que acompanha as modificações presentes na sociedade. A análise de Freitas coaduna-se com a concepção dos historiadores que remetem os primórdios dessas figuras, bem como seu desenvolvimento, à comédia greco-romana, à tradição da *Commedia Dell’Arte* e ao vínculo com a cultura popular. “A comédia da marmita”, “O avaro” e “O santo e a porca” carregam sequências cômicas que parecem encontrar no processo histórico seus aspectos de mutação e de conservação.

Nessa mesma memória coletiva secular, ainda sob o invólucro das influências *atellana* e posteriormente *dell’arte*, encontramos a figura do ator popular londrino Joseph Grimaldi (1778-1837). Grimaldi era filho do ator de *Commedia Dell’Arte*

italiano Giuseppe Grimaldi, assim como seu pai Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, conhecido *Arlecchino* do século XVIII. Descendente dessa linhagem, Joseph Grimaldi é considerado o criador do clown moderno (BOLOGNESI, 2006).

Para Alice Viveiros de Castro, a atuação de Joseph Grimaldi, bem como:

[...] suas graças, truques, apetrechos e maquiagem marcaram de tal forma a arte da palhaçada que, por quase um século, sua imagem passou a ser a imagem clássica do palhaço. O rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado à força e uma inusitada peruca com os cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade (CASTRO, 2005, p. 62).

A autora afirma que Joseph Grimaldi foi o maior responsável pela ascensão do *clown* no contexto da pantomima inglesa. A partir de seu trabalho, foi capaz de galgar o protagonismo para uma figura antes secundarizada, suplantando o Arlequim nas representações cômicas denominadas Arlequinadas (CASTRO, 2005).

Ganhando maior destaque, e de certo modo delineando-se esteticamente, o palhaço, a partir de Grimaldi, nasce de uma espécie de fusão entre o tipo cômico do *clown* inglês e os personagens da *Commedia Dell'Arte*. O resultado dessa conjunção foi o maior potencial atrativo para o público, bem como o prolongamento da atuação palhacesca nas cenas dos espetáculos (REIS, 2013).

No ano de 1768, o sargento inglês Philip Astley construiu um anfiteatro a céu aberto, configurando-se ora como espaço de ensino de equitação, ora como espaço para a apresentação de espetáculos equestres. Nesse mesmo período, em Londres, coexistiam também outras companhias equestres, tais como as de Hayam, de Jacob Bates e de Price (CASTRO, 2005). Ao sargento Astley, porém, ocorreu mesclar, em um picadeiro de 13 metros de diâmetro, conforme Castro, “[...] exercícios equestres com as proezas dos artistas de feira” (CASTRO, 2005, p. 53). Essa inovação ocasionou um espetáculo, segundo a autora, “[...] baseado na disciplina militar e na valorização da destreza e do perigo deixava a plateia muito tensa; era preciso criar um momento de relaxamento, provocar a quebra da tensão, deixando o espectador aliviado, preparando-o para as próximas emoções” (CASTRO, 2005, p. 53). É nesse contexto que, para Castro, surge o palhaço de circo.

A autora diz ainda que “Os primeiros espetáculos de circo eram uma mescla de teatro e picadeiro de equitação, apresentando pantomimas, melodramas, burletas, que aconteciam

num palco montado ao fundo, e números circenses que se passavam no picadeiro [...]” (CASTRO, 2005, p. 55). A comicidade dos primeiros espetáculos do circo moderno, para a autora, estava dividida entre duas figuras com funções distintas: o palhaço a cavalo e o palhaço da cena.

Segundo Bolognesi, assim como “[...] o próprio circo, a arte clownesca deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas do século XVIII e XIX” (BOLOGNESI, 2006, p. 61). Artistas múltiplos floresceram nesse movimento, inserindo em seu jogo habilidades de alta perícia física e, ao mesmo tempo, expondo as vulnerabilidades humanas, já que realizavam de maneira torpe as façanhas circenses. Diversas outras foram as possibilidades calcadas pela formulação do espetáculo circense no universo de atuação das figuras cômicas, historicamente presentes na humanidade.

O palco circense recebeu ainda os ditos palhaços Brancos e Augustos, um representante do opressor e o outro do oprimido, ambos compondo uma dupla que perdura até os dias de hoje nos picadeiros circenses ou nos palcos teatrais. O historiador francês Tristan Rémy, pesquisador da arte clownesca, refere-se ao *clown* para denominar a figura autoritária e ao Augusto para denominar a figura torpe, subordinada. Ao referir-se, no plural, a *clowns*, o autor dirige-se à dupla de cômicos, o Branco e o Augusto (RÉMY, 1945).

Em seu livro *Les Clowns*, o historiador aparta a origem e desenvolvimento da figura dos *clowns* das figuras cômicas da *Commedia Dell’Arte* surgida na Itália, por volta do século XV, mas sem relacionar os entremeios históricos dessas figuras aos bufões medievais ou aos mimos greco-romanos. Para Rémy, os registros históricos carecem de comprovações e evidências que permitam qualquer afirmação nesse sentido. O autor afirma que “[...] o clown de tradições recentes teve sua constituição em poucas gerações” (RÉMY, 1945, p. 14).

Para Tristan Rémy, há uma diferenciação dos *clowns* em relação às outras figuras cômicas que perpassam a história da humanidade. Essas figuras ou tipos cômicos, para o autor, “[...] nasceram todos da necessidade inerente dos seres humanos de rir e de tornar ridículos alguns de seus semelhantes, esta é a única continuidade e a única razão do aparecimento e do desaparecimento dos tipos cômicos através das eras” (RÉMY, 1945, p. 14). O autor afirma ainda que a história, devido às suas muitas especificidades, apenas nos permite cogitar sobre as possíveis influências deixadas pelos cômicos populares na composição do trabalho clownesco.

Embora, como apontou Rémy, os indícios históricos careçam de comprovações suficientes para relacionar as figuras palhaescas como as que concebemos hoje, considerando a multiplici-

dade de vertentes que atualmente estão em processo de floração, é inegável a recorrência de recursos relacionados com figuras cômicas de tempos remotos. O próprio autor, apesar da ressalva, dedica um dos capítulos de seu livro para analisar essas semelhanças e influências recorrentes.

Como lembra a autora Alice Viveiros de Castro,

Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses (CASTRO, 2005, p. 32).

Portando traços milenares e reinventando-se conforme o andar da sociedade, as figuras palhacescas adentraram nos palcos teatrais. Esses espaços propiciaram o desenvolvimento de certo refinamento estético e a minimização das ações dessas figuras, uma vez que os contextos teatrais são, na maioria dos casos observados contemporaneamente, espacialmente mais reduzidos que os do circo, proporcionando também maior proximidade do artista em relação aos espectadores.

Nesse contexto, o palhaço russo Oleg Popov defende a necessidade de aproximação das figuras palhacescas com os espectadores, alertando que “[...] o espectador é um amigo, mas amigos precisam ser conquistados” (POPOV, 1968, p. 26). Nos palcos teatrais, essa conquista passou a se dar de maneira gradual, atrelada ao momento de encontro com os espectadores e também ao passado de experiências vividas no âmbito humano e profissional de cada artista.

Segundo a proposição de Kásper, “[...] podemos pensar o palhaço/clown a partir de uma certa política de relação com a alteridade, presentificada performaticamente. O palhaço só existe em sua relação com o outro – este é um de seus traços distintivos” (KÁSPER, 2004, p. 18). É imprescindível, portanto, que haja abertura para que essas figuras possam afetar-se pelos outros e também afetar os outros. A troca de pensamentos e ações entre indivíduos ocasiona a criação de zonas de convergência entre o universo das artes cênicas e o cotidiano da vida. Concordamos, desse modo, com Kásper, segundo para quem “[...] o palhaço opera com a abertura de mundos possíveis” (KÁSPER, 2015, p.18).

Para Kásper, as palhaças e os palhaços atuam promovendo a criação de “[...] outras lógicas, outras possibilidades de vida, modos de agir, pensar, sentir. O *clown* opera com a produção de tais modos. Um dos campos explorados pelo clown é este: a produção de lógicas próprias” (KÁSPER, 2004, p. 64). A vivificação dessas lógicas e possibilidades na ação palhacesca necessariamente inclui

o outro, pois dele e de sua realidade é que partem diversas proposições cênicas aliadas ao repertório pessoal de cada artista.

As figuras palhacescas, ao trabalharem com as vulnerabilidades humanas, suas fragilidades, seus momentos de fracasso, segundo Kásper, têm “[...] o privilégio de reviver os erros, as loucuras, a estupidez” (KÁSPER, 2004, p. 79). Em sua lógica, esses aspectos da vida, ao contrário do que costuma ser feito no cotidiano, não são evitados, mas servem como suporte para as ações, uma vez que as palhaças e os palhaços valorizam tudo aquilo que se faz no momento presente, inclusive o erro, a loucura e a estupidez. Essa compreensão encontra eco no pensamento de Miller, que explica que as figuras palhacescas lidam com:

[...] todos os mal entendidos que são as chagas da raça humana. Ser a própria inépcia, isto era algo que mesmo o rei dos imbecis podia entender. Nada compreender, quando tudo é claro como o dia; não pegar o truque, mesmo se lhe for mostrado cem vezes; tatear como um cego, quando tudo lhe grita a boa direção: teimar e querer abrir a porta errada, apesar do letreiro PERIGO; bater a cabeça no espelho, ao invés de dar a volta; olhar pelo lado errado de um fuzil... de um fuzil carregado! – Nunca o bom povo cansa desses absurdos, porque há milênios os seres humanos erram o caminho, milênios que todas suas buscas, suas interrogações levam-lhe ao mesmo beco sem saída (MILLER, 1953, p. 83, *apud* KÁSPER, 2004, p. 79).

Guiados pela composição de uma lógica diferenciada de ação, palhaças e palhaços são capazes de desestruturar o cotidiano, imprimindo nele aquilo que é torpe, avesso ao esperado, gerando novas concepções sobre o dia a dia. Ao colocar em cena a falha, eles propõem uma nova ótica para uma questão tão presente no cotidiano: o erro. Recordam que a vida não é, necessariamente, feita apenas de acertos. Agindo dessa maneira, as figuras palhacescas ensinam-nos a rir de nós mesmos e a conviver com os nossos erros (MILLER, 1953).

Incorporando o erro em momentos de atuação, esses seres conectam-se de maneira intensa ao momento presente, seja ele qual for. Miller, ao estabelecer relações entre o *clown* e o fluxo da vida, afirma que:

A alegria é como um rio: seu fluxo é incessante. Acho que essa é a mensagem que o clown tenta nos transmitir - a que devemos participar através de um movimento e um fluxo contínuo, de que não deveríamos parar para refletir, comparar, analisar, possuir, porém prosseguir adiante, infinitamente, como a música (MILLER, 1953, p. 127, *apud* KÁSPER, 2004, p. 69).

Para o autor, a atuação palhacesca trata-se de uma capacidade de entrega realizada simbolicamente pelos *clowns*, que em sua visão vivem para o momento presente. Não significa

que não haja preparação anterior, mas que as capacidades artísticas e palhacescas pesquisadas por atadoras e atadores estão abertas para a intersecção com a natureza da vida (MILLER, 1953).

Para Burnier, a máscara clownesca é aquela “[...] que menos esconde e mais revela” (BURNIER, 2001, p. 218). Revelando os defeitos e torpezas humanas, essa máscara carrega traços cômicos historicamente conservados e revisitados, em ampla gama de figuras cômicas, que perpassam pelos milênios, resurgindo em novas vestes ao longo dos tempos.

A arte de fazer rir é também canalizada por essas figuras palhacescas que com a sociedade se renovam. Enraizados no tempo e no espaço em que vivem, esses seres buscam constantemente novas razões para existir, novos espaços para preencher, novos costumes para transgredir a partir de seu olhar multifacetado pelo encontro. Contornados pelo espectro do passado, carregam elementos genealógicos que são capazes de emergir reconfigurados.

Palcos hospitalares

As figuras palhacescas, desenvolvendo-se ao longo de milênios e reinventando-se conforme as exigências e necessidades sociais, chegam até os chamados palcos hospitalares. Segundo a pesquisadora Ana Wuo,

Os tipos cômicos e sua genealogia vêm sendo historicamente transformados pelo tempo e pelas necessidades sociais de cada época. Em consequência disso, o clown começa a abranger a sua área de atuação, chegando à instituição de saúde (WUO, 1999, p. 16).

No campo das artes cênicas, os palcos hospitalares vêm sendo investigados em sua relação com a cura desde tempos remotos. Por volta de 4.500 a.C., por exemplo, na civilização egípcia, a figura de um palhaço, Bess, o deus da alegria, vivificava a busca pelo equilíbrio. Mais adiante, na cultura greco-romana, em 400 a.C., os atenienses buscavam a cura do corpo e da mente no santuário de Asclépio, deus da medicina e da cura. Nesse espaço, os pacientes recebiam, através do humor, os benefícios da cura (MASETTI, 2001).

Para o Doutor Peter Spitzer, palhaças e palhaços atuam em espaços hospitalares desde o período em que viveu Hipócrates, porém apenas em 1908 encontra-se registro dessa forma de atuação teatral em uma das edições do *Le Petit Journal* (SPITZER, 2002). Destaca-se também, nesse contexto, a iniciativa do Doutor Patch Adams, considerado por Spitzer como o pai da palhacaria hospitalar (SPITZER, 2002). Há mais de três décadas, Patch Adams trabalha com a arte palhacesca no cuidado com

seus pacientes, história que está registrada no filme estadunidense *Patch Adams*, dirigido por Tom Shadyac e estrelado pelo ator Robin Williams.

Para a pesquisadora Denise de Sant'Anna,

O hospital é certamente um lugar de extremos, mas, dentro dele, há uma busca constante da “boa dose”, do comedimento entre medidas radicais, entre os limites da vida e da morte. Trata-se, em suma, de um lugar repleto de experiências difíceis de filmar ou representar, pois elas emergem entre a ficção e a realidade, entre guerra e a paz, entre a audácia e o medo de errar. Afinal, é entre os extremos, e não apenas diante de suas pontas vertiginosas, que se joga boa parte do destino humano (SANT'ANNA, 2011, p. 20).

Recentemente inseridas no hospital, esse espaço onde coabitam extremos, as figuras palhacescas despertaram para uma nova fase em sua história, ainda que carregando traços milenares. A fase contemporânea diz respeito à investigação da atuação palhacesca hospitalar, que aproxima de maneira intensa artistas e espectadores. Por meio da paródia do médico — ou melhor, do Doutor Palhaço —, proposta pela organização norte-americana *Clown Care*, a partir de 1986, iniciaram-se as idas de palhaças e palhaços aos contextos hospitalares.

O *Clown Care* é um programa comunitário da organização circense norte-americana *Big Apple Circus*, criada em 1986, que tem por objetivo levar a alegria do circo tradicional às crianças internadas em centros pediátricos nos Estados Unidos. Um dos seus fundadores, Michael Christensen, relata que a ideia surgiu devido ao desejo de oferecer um serviço exclusivo para jovens em tratamento nas instalações pediátricas (BIG APPLE CIRCUS, 2015). Ao Brasil essa proposta foi trazida por Wellington Nogueira, no ano de 1991, com a fundação da ONG Doutores da Alegria, que se destaca no país e no mundo todo por suas ações artísticas, formativas e de pesquisa.

Atualmente existem mais de 1.080 grupos e organizações de palhaças e palhaços que atuam no contexto hospitalar de modo profissional ou amador no Brasil (MASETTI, 2014). A consultora de pesquisa e psicóloga dos Doutores da Alegria Morgana Masetti traça o seguinte panorama a esse respeito:

O movimento de palhaços é um movimento muito forte, é uma coisa que cresceu muito [...]. Existem divergências sobre como começou (a atuação palhacesca hospitalar), mas uma referência forte é o Michael Christensen (fundador do *Clown Care*) em Nova Iorque e ele estando lá, a Caroline (Simonds) que depois foi para a França (e fundou o grupo *Le Rire Médicin*), o Wellington (Nogueira) que veio para cá (e fundou os Doutores da Alegria), Laura (Fernandez) que depois foi para a Alemanha (e fundou o grupo *Die Clown Docktoren*) [...]. Outro ator foi para a Itália, outro para a Espanha. Todos estes

atores beberam da mesma fonte e depois se espalharam um pouco pelo mundo e deram uma continuidade para este trabalho com uma linguagem próxima, claro todos adaptando para sua realidade e depois fazendo novas descobertas. Tem um diálogo que felizmente é possível entre todos estes grupos. Então eu acho que isto ajudou a gente pensar que hoje em dia o trabalho do palhaço no hospital está no mapa mundial, e cada país está lidando com ele de um jeito (MASETTI, 2014, s/p).

O fenômeno descrito pela autora, no campo das artes cênicas, gerou um movimento bastante representativo tanto no cenário brasileiro quanto em diversos outros países, tais como os Estados Unidos, a França, a Itália, a Alemanha, a Espanha, a Argentina, entre outros (MASETTI, 2014).

Em decorrência da ampla expansão mundial de iniciativas como essas, recentemente, no ano de 2015, a Argentina deu um grande passo rumo ao desenvolvimento da arte palhacesca hospitalar na América Latina. O país instituiu a Lei 14.726, que, conforme o seu artigo 1º, tem por objetivo “[...] incorporar ao Sistema de Saúde da Província de Buenos Aires o trabalho do Palhaço de Hospital”⁴ (BUENOS AIRES, 2015, p. 2). Consta, no artigo 2º da mesma lei, que “[...] cada Serviço de Terapia Pediátrica deverá contar com um trabalho de especialistas na arte de *clown* ou palhaços hospitalares”⁵ (BUENOS AIRES, 2015, p. 2). Nesse sentido, a presença de profissionais da arte da palhaçaria torna-se obrigatória em todos os hospitais infantis da província de Buenos Aires, a maior do país. Esse fato foi amplamente divulgado pelos meios de comunicação e pode ser considerado como um significativo avanço para a área, uma vez que possibilita o fortalecimento da profissionalização das palhaças e dos palhaços que atuam no contexto hospitalar.

Para a pesquisadora Morgana Masetti, a inserção das figuras palhacescas no contexto hospitalar funda um espaço de escuta e pode concretizar-se enquanto proposição de uma “ética do encontro”. Segundo a autora:

O palhaço incorpora os fatos recusados ou pouco falados ao momento, favorecendo a possibilidade de lidar com eventos geradores de tensão. Ele ajuda a lidar com a vulnerabilidade da condição humana, em um ambiente onde se exige a perfeição, com isso favorece a expressão de conflitos e dificuldades. Leva-nos a entrar em contato direto com nossos sentimentos, sem análises. Desse modo, estimula a capacidade de experimentarmos nossas emoções e aceitarmos diferentes possibilidades de reações, expandindo os limites de nossos comportamentos. Sua ação ensina que nada persiste e favorece nossa ligação com o acontecimento presente. Através desta filosofia de ação o palhaço propõe uma ética de encontro (MASETTI, 2013, p. 12).

4. Livremente traduzido.

5. Livremente traduzido.

Para ela, essa ética busca estabelecer “[...] uma situação de cumplicidade e confiança nas relações e gera as condições para que se estabeleçam espaços internos de reflexão e aprendizado” (MASETTI, 2013, p. 12). A pesquisadora comenta, ainda, que se deve “Pensar na ética das relações como fonte de aprendizado, onde os afetos e o corpo são lugares importantes de aprendizado” (MASETTI, 2013, p. 12). Masetti considera o trabalho das figuras palhacescas no contexto hospitalar como sempre passível de aprendizado, no sentido de que está atrelado aos encontros humanos no mundo, gerando a partir deles experiências que ultrapassam as fronteiras da realidade.

Ana Achcar, ao afirmar a importância do encontro na arte da palhaçaria hospitalar, explica que nos palcos teatrais ou picadeiros circenses “[...] o palhaço é o centro das atenções, e o riso depende da sua performance ridícula. No hospital, embora ele ainda seja o instrumento do risível, é a criança, ou o profissional de Saúde, ou ainda o acompanhante, a razão de sua presença e de sua existência” (ACHCAR, 2007, p. 193). A partir da intersecção com esses espectadores hospitalares, portanto, é que se constitui a ação palhacesca.

Tecendo uma conexão entre a ficção e a realidade, as palhaças e os palhaços inserem-se em um lugar repleto de experiências, onde, mais do que em outros espaços de atuação cênica, pressupõe-se impreterivelmente uma atitude extrema de abertura para com o outro. Segundo a pesquisadora Ana Achcar:

A instituição hospitalar desperta a força de provocação do palhaço devolvendo-lhe o papel de verdadeira encarnação do festivo, que nos possibilita, a todos, inclusive a ele, o exercício de existência libertadora, que tanto nos falta na vida cotidiana. O palhaço de hospital foge à empregabilidade superficial e desenfreada da comicità publicitária, e é aproveitado na promoção de uma idéia de saúde e de bem estar geral, que está relacionada com a valorização da humanidade nos indivíduos (ACHCAR, 2007, p.206).

A partir da valorização do tempo e do espaço presentes, as figuras palhacescas estimulam a participação dos indivíduos na interação, bem como suas experiências, disposições, proposições e reações, tendo como pressuposto a libertação do compromisso com o real. É conveniente, desse modo, a afirmação de Morgana Masetti, segundo a qual a atuação palhacesca se refere a uma “[...] proposta artística do teatro um passo além. Em lugar da experiência estética contemplativa de uma plateia sentada na cadeira, propõe a interação direta e individual em um contexto de crise” (MASETTI, 2003, p. 25).

Palhaças e palhaços contextualizados no hospital propõem, por meio de sua ousada lógica de existência, encontros fundados na liberdade de expressão e na transformação da reali-

dade. Em um âmbito que, além de cotidiano, torna-se artístico e cênico, essas figuras visam construir maneiras harmônicas de intersecção entre a arte e a natureza.

Nesse rompimento de fronteiras, as palhaças e os palhaços atuam, segundo a pesquisadora brasileira Ana Wuo, “[...] subvertendo e burlando a ordem das coisas para que a criança hospitalizada se adorne com a arte de rir da sua própria dor” (WUO, 1999, p. 45). Essa subversão é espacial, física e sensível, pois as palhaças e palhaços inserem-se no espaço hospitalar como seres humanos imbuídos de ferramentas artísticas que se deixam permear pelo fluxo circunstancial da vida.

Para Castro, a presença de figuras palhacescas no ambiente hospitalar brasileiro é antiga e tem ligação com a tradição circense, que desde tempos remotos tem por pressuposto atos de solidariedade para com as comunidades em que se estabelecem por períodos indeterminados de tempo, sendo relativamente frequente a realização de espetáculos em hospitais. A autora afirma que novidade no Brasil são os Doutores da Alegria, que realizam a paródia do médico (CASTRO, 2005).

Essa proposição, preconizada pela ONG Doutores da Alegria, traz para a cena a figura do médico “besteirológico”, que atua visitando crianças leito a leito. Tomando como pretexto a realização de procedimentos médicos, a palhaça ou o palhaço extraem miolos moles, apertam risos frouxos, afiam línguas, realizam ultrassons musicais, apertam parafusos soltos, entre outros “procedimentos” agregados ao léxico e à rotina hospitalares.

Além de realizar com profissionalismo artístico a atuação dos besteirologistas, os Doutores da Alegria mantêm desde 2004 a Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria, que oferece cursos diversos na linguagem da comicidade e da palhaçaria, contextualizada ou não aos palcos hospitalares, além de acompanhamento aos grupos que realizam atividades semelhantes no Brasil e no mundo.

Sem fins lucrativos, a ONG “[...] promove a qualidade das relações humanas e qualifica a experiência de internação em hospitais por meio da visita contínua de palhaços profissionais especialmente treinados em São Paulo e no Recife” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2014, p. 54). A Organização define sua base de trabalho como o “[...] o resgate do lado saudável da vida, mesmo em condições adversas, por meio da arte do palhaço” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2014, p. 15).

No ano de 2013, os Doutores da Alegria computaram um milhão de visitas a crianças hospitalizadas, acompanhantes, equipe médica e funcionários dos hospitais atendidos, contadas a partir de 1991, ano em que passou a existir (DOUTORES DA ALEGRIA, 2014). As visitas ocorrem de modo contínuo, sendo que os palhaços compõem duplas e atuam duas vezes por semana

no mesmo hospital, durante cerca de seis hora por dia. As duplas passam por revezamentos, tanto no que se refere aos hospitais em que atuam quanto no que se refere aos parceiros de atuação.

O trabalho dos Doutores da Alegria, devido ao fato de produzir grande impacto artístico e social no Brasil, passou a ser reconhecido internacionalmente e foi incluído duas vezes pela Divisão Habitat da ONU entre as melhores práticas globais (DOUTORES DA ALEGRIA, 2014, p. 57). A ONG se tornou uma referência no que tange à atuação de palhaços e palhaços em contextos hospitalares e recebeu diversos reconhecimentos, tais como:

[...] o prêmio Universidade de São Paulo de Direitos Humanos em 2005, o Stockholm Partnerships Award em 2002, o Prêmio Camargo Correa em 2004, e o Prêmio de Dubai, outorgado pela Divisão Habitat da Organização das Nações Unidas (ONU), que os classificou entre as 40 melhores práticas sociais do mundo, colocando os Doutores da Alegria na lista das 100 melhores práticas globais em 1998 e 2000 (SENA, 2011, p. 34).

Através de suas publicações, a ONG atenta para a sistematização e difusão de conhecimentos e tecnologias vivenciadas em seu trabalho. Além disso, os Doutores realizam cursos e palestras que visam ao “[...] estudo das relações entre arte e ciência e do universo do palhaço como um todo” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2008, p. 8).

Embora seu trabalho esteja voltado para a “[...] atuação profissional de palhaços junto a crianças hospitalizadas, seus pais e profissionais de saúde” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2015), a ONG desenvolveu e desenvolve ações para além do contexto hospitalar, e atualmente se caracteriza como “[...] a única organização no mundo que evoluiu do trabalho no hospital para atividades que também priorizam a formação, a pesquisa e a geração de conteúdo para a sociedade” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2015). Nesse sentido, destacam-se as contribuições da ONG Doutores da Alegria no Brasil e no mundo no que tange à solidificação da atuação palhacesca hospitalar, que se difunde contemporaneamente no campo das artes cênicas.

Considerações finais

Possivelmente advinda de uma composição milenar, a atuação palhacesca contextualizada no hospital propicia a existência de um movimento de aproximação entre espectadores e artistas. Não se trata de uma exposição da plateia ou de uma imposição performática, mas sim de uma troca de saberes e existências que se estabelece entre as artes cênicas e a vida.

Ao receber a permissão para entrar nos leitos hospitalares, as figuras palhacescas buscam um elo com a criança, com seus acompanhantes, com os funcionários ou com a equipe médica do hospital. Essa ligação pode ser capaz de estabelecer uma relação de confiança mútua, em que os seres em situação de encontro possam desenvolver suas potências por meio do teatro. Assim, por meio da lógica palhacesca profissional em consonância com os acontecimentos hospitalares, constituem-se cenas teatrais em tempos e espaços reais.

As figuras palhacescas, como vimos, remontam a uma tradição ancestral, galgando desde sempre espaços junto à sociedade e acompanhando seus passos e suas transformações. Ao chegarem aos palcos hospitalares, neles se estabeleceram, gerando novos saberes no campo das artes cênicas e também no dos contextos hospitalares. Nesses palcos compostos pela concretude do cotidiano, as figuras palhacescas trazem inferências teatrais que ampliam as possibilidades de relação, remontando, desse modo, a características milenares da existência destas figuras.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital**: uma proposta metodológica de formação. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://livroso1.livrosgratis.com.br/cpo61294.pdf>> Acesso em: 08 mar. 2016.
- BERTHOLD, Margot. **História do Teatro Mundial**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BIG APPLE CIRCUS (Estados Unidos). **Clown Care**. Disponível em: <www.bigapplecircus.org/clown-care>. Acesso em: 01 jun. 2015.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- Buenos Aires. Lei n. 14726, de 03 de junio de 2015. **Labor del payaso de hospital**. La Plata, 2015. Disponível em: <<http://www.hcdiputados-ba.gov.ar/refleg/l14726.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2016.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.
- DE FREITAS, Nanci. A Commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim. Textos escolhidos de Cultura e Arte populares. **Revista de Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, pp. 65-74, 2008.
- DOUTORES DA ALEGRIA (São Paulo). **Balanço 2014**. São Paulo, São Paulo. Doutores da Alegria: 2014.
- DOUTORES DA ALEGRIA (São Paulo). **Site dos Doutores**. 2015. Disponível em: <www.doutoresdaalegria.org.br>. Acesso em: 07 mai. 2016.
- DOUTORES DA ALEGRIA (São Paulo). **Boca Larga**: cadernos dos Doutores da Alegria número 4. São Paulo, Doutores da Alegria: 2008.
- FREITAS, José Fernando Marques. De avareza e avarentos: o tema da sovínice em Plauto, Molière e Suassuna. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 3, n. 2, 2012.
- FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1998.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.
- KÁSPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. 2004. 412 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000317295>>. Acesso em: 17 jun. 2015.
- MASETTI, Morgana. **Boas misturas**: possibilidades de modificações da prática do profissional de saúde a partir do contato com os Doutores da Alegria. 2001. Dissertação (Mestrado) – Curso de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MASETTI, Morgana. **Por uma ética do encontro**: a influência da atuação de palhaços profissionais na ação dos profissionais de saúde. *Indagatio Didactica: Centro de investigação em didáctica e tecnologia na formação de formadores*, Portugal, Avero, v. 5, n. 2, p.912-925, jun. 2013. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/ID/article/view/2499/2367>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MASETTI, Morgana. 2014. **Transcrição da fala da autora durante o “Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria”**. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=39yfN3RiNOI>. Acesso em: 17 jan. 2016.

MILLER, Henry. **Le sourire au pied de L'échelle**. Paris: Corrêa, 1953.

POPOV, Oleg. **Ma vie de clown**. Paris: Stock, 1968.

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

REMY, Tristan. **Les Clowns**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1945.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Guerra e paz**: alguns cenários da vida hospitalar. São Paulo, 2011. In: MOTT, Maria Lucia e SANGLARD, Gisele. **História da saúde em São Paulo** – Instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958). São Paulo: Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2011.

SENA, Antônio Geraldo Gonçalves. **Doutores da Alegria e profissionais de saúde**: o palhaço de hospital na percepção de quem cuida. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Enfermagem, Escola de Enfermagem. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SPITZER, Peter. **Cloown doctors**. Nova York: Churcill Fellow, 2002. Disponível em: <www.ebility.com/articles/clowndoctors.php>. Acesso em: 30 de março de 2016.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.