

UMA ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA SOBRE A PALHAÇARIA NOS CONTEXTOS HOSPITALARES

A Phenomenological Approach on Clowning in Hospital Settings

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discutir a atuação de palhaças e palhaços em contextos hospitalares, tomando por base a inseparabilidade que essas figuras apresentam de uma abertura para os encontros. Para tanto, a partir de uma metodologia fenomenológica, trazemos experiências de palhaças e palhaços que atuam ou atuaram em palcos hospitalares, bem como elementos de pesquisas bibliográficas, exploratórias e experimentais.

Palavras-chave: Palhaçaria, espaços hospitalares, Fenomenologia.

Abstract: The present article aims to discuss the performance of clowns in hospital contexts, based on the inseparability of these figures of an opening for the meetings. For that, from a phenomenological methodology, we bring experiences of clowns that act or acted in hospital stages, as well as elements of bibliographic, exploratory and experimental research.

Keywords: Clowning, hospital spaces, Phenomenology.

Nos espaços e tempos hospitalares, os menores gestos do cotidiano são materiais para a composição palhacesca¹. As trocas entre sutilezas do dia-a-dia e elaborações teatrais ocorrem, por vezes, de maneira simultânea e, um encontro pelo corredor do hospital pode tornar-se uma cena, pertencendo, ainda, ao íntimo tecido do momentâneo. A proximidade entre artistas e pessoas que vivenciam a realidade hospitalar exige contato, escuta, desconstrução da espetacularidade do teatro e uma busca por comunicações positivamente significativas.

Desse modo, iniciamos o presente texto² a partir de uma

¹ Percebe-se o frequente emprego do termo 'palhaço' em referências bibliográficas e textos acadêmicos observando-se, ainda, que a maioria das colocações não são referentes ao gênero masculino, mas sim aos aspectos culturais e artísticos da atuação das figuras cômicas em questão. A atuação de mulheres palhaças é um fenômeno de traços milenares (CASTRO, 2005) e com uma trajetória fortemente delineada no Brasil desde as décadas de 1980 e 1990 (CORDEIRO, 2017). No Brasil e no mundo somam-se encontros, Festivais, publicações e grupos de mulheres palhaças, em um movimento que gera rupturas nos paradigmas da palhaçaria. Assim, ao longo do presente texto empregar-se-ão os termos 'palhacesca', 'figuras palhacescas' ou palhaças e palhaços para caracterizar o fenômeno investigado.

² Este texto é a soma de alguns resultados parciais de minha pesquisa de Mestrado,

descrição de experiência. Nela encontramos a síntese dos elementos reunidos no parágrafo inicial:

A gente sempre passa na ilha enfermagem e pergunta quantas crianças têm e depois prestamos um relatório, e também para saber se tem alguém em isolamento, se alguém não pode rir porque fez uma cirurgia... E aí me informaram que a gente não podia entrar no quarto 302 porque o H. estava falecendo, e a gente fez um cortejo no corredor, tocando uma música e, justamente na porta do (quarto) 302, eu vi uma maçaneta mexendo e saiu o pai do H. chorando, bem emocionado e falou:

-Doutores, eu gostaria que vocês entrassem no quarto para se despedir do H. porque ele está indo embora e eu queria que vocês tocassem uma música que ele gostava muito.

Nós entramos no quarto e começamos a tocar para ele. Quando terminamos de tocar, ele foi embora, e o pai, muito comovido com a situação, falou que ele não tinha melhor maneira para ir embora. E ali foi muito forte para mim. Nós abraçamos o pai e a gente sabia que qualquer intenção de falar ou consolar não teria nenhum efeito e a gente foi embora. [...] É uma coisa que eu não sei como descrever. Aquilo me marcou muito. (MARCON,

realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e financiada pelo Fundo de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Norte (FAPERN) em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2015, s.p. *apud* BRUM, 2017, p. 85)

A atuação palhacesca contextualizada ao hospital pode propiciar momentos de cumplicidade. A situação apresentada no relato acima, assim, antes de colocar-se como uma ação performática, trata-se de uma tentativa de articular saberes e existências, de um diálogo que se estabelece entre as Artes Cênicas e a natureza da Vida.

Na descrição do palhaço Mingau (Marcelo Malcon), encontramos uma exigência extrema de abertura para as circunstâncias presentes, onde o jogo palhacesco é interpelado por uma situação que envolve a vida e a morte. Naquela relação possivelmente as habilidades circenses, truques de alto desempenho ou as interpretações teatrais de alta complexidade técnica houvessem ficado aquém de uma presença íntegra, capaz de extravasar os limites do nariz vermelho, e também do cotidiano.

A valorização dos encontros pode, no entanto, pôr em risco a potência subversiva do jogo palhacesco? Como se estabelecem

as negociações das palhaças e dos palhaços que atuam em espaços hospitalares com os contextos artísticos, políticos, sociais e culturais?

Buscando investigar essas questões, o presente artigo tem por objetivo discutir atuação palhacesca nos espaços hospitalares, destacando essa modalidade de representação como dependente da busca por comunicações positivamente efetivadas. Para tanto, buscamos dialogar com uma metodologia fenomenológica, bibliográfica, exploratória e experimental.

Diálogos fenomenológicos

Proveniente da filosofia, a Fenomenologia é pensada nesta pesquisa em Artes Cênicas como uma investigação e descrição de fenômenos do ponto de vista das experiências. Esses processos de produção de conhecimento se dão sem a necessidade de referenciais teóricos prévios a cerca dos fenômenos investigados, e da suspensão (*epoché*) dos possíveis julgamentos e pressupostos sobre

sua natureza. Esta suspensão significa a busca pelo retorno às ‘coisas mesmas’, tais como elas se apresentam no tempo e no espaço (MARTINS, 1992).

Partimos, desse modo, de uma breve contextualização sobre a Fenomenologia aqui vinculada. Embora esteja relacionado primordialmente ao pensamento do matemático e filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938), o conceito de Fenomenologia está presente em registros que o antecedem, como explicita o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976):

A expressão ‘fenomenologia’ aparece pela primeira vez no século XVIII na escola de Christian Wolff, no *Neues Oragnon* de Lambert, diretamente ligada a desenvolvimentos análogos populares daquela época, tais como *dianologia* e *alethiologia*, significando a própria teoria da ilusão, uma doutrina para evitar as ilusões. Algo parecido aparece em Kant. Em uma carta à Johann Heinrich Lambert, ele escreve: ‘Isso (a fenomenologia) aparece de um modo bastante particular, como uma disciplina propedêutica que deve preceder à metafísica, onde os valores e limites do principio da sensibilidade são determinados.’ Mais tarde, ‘fenomenologia’ é título da maior obra de Hegel. [...]

‘Fenomenologia’ aparece também nas conferências de Franz Bretano acerca da metafísica. (HEIDEGGER, 2005, p. 19)³

A apropriação e desenvolvimento do conceito por Husserl deu-se em função de sua insatisfação com as explicações metafísicas e com as Ciências Modernas, Husserl propôs uma atitude investigativa (ou fenomenológica), a defesa de uma ‘Fenomenologia pura’ ou ‘transcendental’, que não seria “[...] fundada como ciência dos fatos, mas como ciência de essências (como ciência eidética).” (HUSSERL, 2006, p. 28).

O método fenomenológico desenvolvido por Husserl discute a Fenomenologia como uma filosofia diligente, que tem como ponto de partida a observação e descrição pré-reflexivas dos fenômenos estudados. Afirmando a experiência como ponto de partida de todas as ciências, não podendo haver ciência sem experiência, autor propõe a ‘redução fenomenológica’, o ‘retorno

³ Tradução das citações de obras estrangeiras são do próprio autor deste artigo.

às coisas mesmas' ou ao *Lebenswelt* (mundo vida) (HUSSERL, 2006).

Aliamo-nos, desse modo ao pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), quando ele retoma o conceito de 'retorno às coisas mesmas' de Husserl.

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nos aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.4)

No contexto das Artes Cênicas é possível identificar a indissociabilidade da experiência na composição de saberes, uma vez que se concretiza em contextos presenciais, e, no caso da atuação palhacesca hospitalar, relacional. Ao estabelecer relações com as pessoas que transitam pelos espaços e tempos hospitalares, assim como com os objetos ali presentes as figuras palhacescas adentram no universo das perspectivas. Na metodologia fenomenológica, embasada em

Merleau-Ponty, encontramos a possibilidade de investigar a percepção a partir de múltiplas perspectivas espaço-temporais:

Percebemos uma casa vizinha à medida que passamos por ela. Quando nos aproximamos, vemos primeiramente um lado, depois, à medida que caminhamos, vemos a frente da casa e, a seguir, o outro lado. Se contornássemos a casa, veríamos os fundos, e, se pudéssemos entrar, veríamos o interior, de vários ângulos, de acordo com a nossa localização. Como vemos a casa de forma diferente em cada ângulo, sabendo que se trata da mesma casa, concluímos que a casa existe como algo em si, independente de qualquer perspectiva. Por outro lado, a visão desta, de qualquer ponto em que estejamos, nos permite saber que é uma casa. Ver a casa é, portanto, vê-la de algum lugar, em algum momento, ou seja, vê-la de uma forma perspectival, num determinado local, num determinado tempo, referidos como um horizonte. Ver a casa, portanto, implica poder vê-la de várias perspectivas, que são várias possibilidades. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.103)

Merleau-Ponty propõe que a observação de um determinado fenômeno não esteja encerrada em uma perspectiva única (do pesquisador ou da pesquisadora), mas que seja entrecruzada por uma soma de olhares. Nesse sentido, a

partir da busca pelo diálogo com procedimentos metodológicos da Fenomenologia, buscaremos centralizar as experiências de palhaças e de palhaços em contextos hospitalares, investigando as suas perspectivas. Alguns dos procedimentos empregados são a descrição, a redução e a compreensão fenomenológicas; o *epoché* ou a suspensão do fenômeno; e a intencionalidade.

A descrição fenomenológica é constituída pela percepção, entendida com primazia no processo reflexivo; pela a consciência direcionada ao corpo vida; pela descoberta da subjetividade e da intersubjetividade. A descrição fenomenológica, para a pesquisadora Maria Aparecida Bicudo: “Se limita a descrever o visto, o sentido, a experiência como vivida pelo sujeito. Não admite julgamentos e avaliações. Apenas descreve”. (BICUDO, 2000, p. 77).

A redução fenomenológica tem por objetivo, enquanto momento de uma trajetória de pesquisa, investigar e sistematizar os componentes da descrição que fazem parte da essência do

fenômeno estudado, isto é, as partes mais invariáveis da experiência contextualizada (MARTINS, 1999). É dividida em três momentos, dos quais o primeiro tem por objetivo colocar entre parênteses (*epoché*) buscando analisar a experiência como vivida, não imprimindo, neste momento, as interpretações do pesquisador. No segundo momento, são analisados os pontos focais, ou seja, as descrições são separadas e organizadas em grupos temáticos chamados de unidades de significado. O terceiro momento tem por objetivo refletir sobre as unidades de significados.

A compreensão fenomenológica se dá pelo processo interpretativo do fenômeno por parte da pesquisadora ou do pesquisador, possivelmente imbuídas e imbuídos de experiências vividas no âmbito da pesquisa. Trata-se da tentativa de “especificar o ‘significado’ que é essencial na descrição e na redução, como uma forma de investigação da experiência” (MARTINS, 1999, p. 60).

O conceito fenomenológico de intencionalidade se refere ao direcionamento da consciência em

relação ao mundo que ela, segundo o pesquisador Joel Martins, “[...] não envolve ou possui, mas para o qual ela está sempre voltada.” (MARTINS, 1999, p. 62). Aqui o pesquisador veicula a proposição de Husserl para duas subdivisões da intencionalidade, são elas: intencionalidade do ato e intencionalidade operativa. A primeira consiste na tomada de posição perante o mundo, determinando-o através dos juízos. A segunda em uma:

Intencionalidade ativa, que trabalha e produz. [...] Uma unidade ‘anti-predicativa’, isto é, não categorizante, não afirmativa sobre o mundo. Ela está aparente nos nossos desejos, nas nossas avaliações daquilo que vemos, mais claramente do que estaria um conhecimento objetivo, e fornece a textura que o conhecimento procura traduzir numa linguagem escrita. (MARTINS, 1999, p. 62)

A partir do diálogo entre esses procedimentos metodológicos da Fenomenologia, buscamos uma abordagem que parta das experiências na investigação do fenômeno da atuação de palhaças e de palhaços em contextos hospitalares.

Campo das experiências: encontros palhacescos

Os procedimentos metodológicos explicitados anteriormente foram empregados em uma trajetória de pesquisa de mestrado sobre a atuação palhacesca hospitalar, na qual se realizaram oito entrevistas com palhaças e palhaços da Organização Não Governamental (ONG) Doutores da Alegria⁴, além do registro de experiências da autora, também palhaça atuante em contextos hospitalares. Traremos, a seguir, alguns resultados parciais dessa pesquisa.

Compreendemos que para além das perspectivas das palhaças e dos palhaços existem as percepções dos funcionários dos hospitais, equipe médica, de enfermagem, de seguranças,

⁴ A ONG Doutores da Alegria atua desde 1991 a partir da inserção das figuras palhacescas em espaços hospitalares, foi a primeira organização do gênero no Brasil e atualmente conta com uma equipe de cerca de 40 palhaças e palhaços, além de funcionários. A ONG conta com premiações nacionais e internacionais por manter um dos mais completos programas de atuação palhacesca no mundo, abrangendo ações artísticas, atividades formativas e produção de conteúdos de pesquisa.

pacientes e seus familiares. No dia-a-dia, as pessoas que transitam pelos espaços hospitalares são interpeladas pela ação cênica, com a qual são convidadas a se comunicar com em tempo real, construindo um campo de experiências vividas em diálogo com a arte palhacesca.

Entrecruzadas por essas percepções, as descrições de experiências das palhaças e dos palhaços, como podemos observar nos relatos aqui postos, são invariavelmente traçadas a partir do encontro com essas pessoas, pois, como afirma Merleau-Ponty: “[...] esse outro que me invade é todo feito de minha substância: suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22).

É a partir de suas experiências pessoais e profissionais que as palhaças e os palhaços propõem olhares distintos sobre a realidade hospitalar. A subversão suscitada pelas figuras palhacescas, desse modo, mantém a potência e a força artística da sua atuação no contexto

hospitalar, bem como valoriza o estabelecimento de comunicações com fatos e pessoas em situações cotidianas. A seguir, trazemos o relato de uma situação palhacesca hospitalar onde se pode observar as articulações entre o preparo artístico de uma palhaça e o diálogo com as circunstâncias dadas em momento de atuação:

Ao perguntar se podia entrar em um quarto de hospital recebi imenso não de um menino com cerca de cinco anos de idade. Acreditei ser aquele não tão amplo quanto propositivo, e para mim soou como convite para uma brincadeira, um jogo do NÃO. Ao concordar em ir embora, NÃO consegui fechar a porta pelo lado de fora, ela se chocou contra meu nariz. Percebi escapar um risinho e, animada, perguntei novamente se podia entrar:

-NÃO!

Na segunda tentativa de fechar a porta, minha mão é que NÃO conseguiu sair. Ao tentar retirá-la fiquei presa do lado de dentro. Envergonhada, me escondi atrás de um porta-soro. O menino contestou com toda a certeza:

-NÃO! Eu te vejo, palhaça!

Apavorada, tentava me esconder em outros lugares pouco ou muito secretos, até que, cansada de desaparecer, decidi fazer outros objetos caírem no desaparecimento, e reaparecerem em outros lugares, até mesmo:

-Na orelha da minha mãe?!
NÁÁÁÁO!

Caímos na gargalhada. Ao despedir-me e tentar ir embora,

NÃO consegui sair. Amassei o nariz na porta, prendi a mão e fui arremessada para o lado de fora do quarto. Perguntei de fora se podia voltar outro dia, caso ele ainda estivesse ali. Imediatamente balançaram-se as cabeças de mãe e filho, dizendo que sim. Ao fechar a porta, ainda ouvi em alto e bom som:

-NÁÁÁÃO! (BRUM, 2016, s.p. *apud*. BRUM, 2017, p. 88)

Mesclando sensibilidades na leitura de seus ambientes de trabalho e técnicas palhacescas, as artistas e os artistas que atuam em contextos hospitalares ultrapassam as fronteiras do real e propõem formas diversas de se relacionar com a realidade. O jogo como vimos no relato acima, pode residir nas sutilezas da verbalização de uma palavra e de sua interpretação no sentido oposto, na identificação de uma abertura velada para o encontro.

Fundada no tempo presente, a atuação palhacesca mescla saberes técnicos e sensibilidades na busca pelo desenvolvimento de cada comunicação, como coloca a pesquisadora e palhaça Beatriz Sayad:

Nós treinamos para o presente, não estamos prontos, no sentido

de acabados, finalizados, mas sim prontos, no sentido de prontidão, de predisposição a adaptar-se, a transformar-se. Esta noção de presença, que nos é tão cara, corre o risco de se perder, de ir por água abaixo se o palhaço acreditar que ele tem que acertar: chegar ao hospital, fazer algo de muito mágico ou engraçado, mudar o ambiente e sair. Para transformar o outro é preciso, antes de tudo, transformar-se a si mesmo. (SAYAD, 2008, s.p. *apud*. DOUTORES DA ALEGRIA, 2008, p.14)

O sentido de presença explicitado por Sayad aponta para a investigação de uma atuação cênica que se dê em relação, a partir dos motes desencadeados pelos encontros. Trabalhar exclusivamente a partir de roteiros ou dramaturgias previamente ensaiadas, como ocorre nos teatros e nos circos, é uma prática desconstruída nos espaços hospitalares, onde o percurso de atuação correlaciona-se com o tempo real.

Encontramos esse aspecto relacional também no discurso de Ézio Magalhães:

[...] a abertura para o outro é fator fundamental para o trabalho do palhaço. Não só no hospital, mas onde quer que ele interaja. O palhaço conquista a cumplicidade com o público pelo riso e para isso

precisa abrir o seu trabalho, compartilhar com o outro. Como a improvisação está muito presente no contexto hospitalar, o palhaço precisa estar muito atento a todas as possibilidades para sua atuação. (MAGALHÃES, 2016, s.p., *apud* BRUM, 2017, p.106)

Ésio Magalhães afirma o aspecto relacional como intrínseco à atuação palhacesca, independentemente do espaço em que ela ocorra. Concordamos com essa assertiva, entretanto, compreendemos que as especificidades do contexto hospitalar demonstram a necessidade que há, nesses espaços, uma busca por comunicações bem realizadas, antes de uma performance teatral. Nos palcos teatrais e circenses o público dirige-se aos artistas, coloca-se voluntariamente em situação de observação. Nos espaços hospitalares as figuras palhacescas vão de encontro ao seu público, pedindo permissão para vivenciar momentos de interação e de proximidade.

É nesse sentido que o hospital exige um treinamento específico para as palhaças e palhaços, como identificamos na fala de todas as

entrevistadas e de todos os entrevistados. Para a palhaça e formadora Roberta Calza, o hospital trata-se de “[...] um espaço caótico, um lugar de trânsito. A gente tem um treinamento muito específico, desde você trabalhar olhar periférico, entendimento do espaço, a figura do médico, que é a paródia que os Doutores da Alegria propõem.” (CALZA, 2016, s.p., *apud* BRUM, 2017, p. 69). Esse treinamento pessoal, que conduz a uma técnica pessoal, compreende a lida com técnicas específicas do Circo e do Teatro, bem como maneiras de coloca-las em jogo com a alteridade.

Roberta Calza coloca, ainda, que:

A gente tem técnicas, tem repertório, mas a construção é feita mesmo em conjunto. Eu me deparei com a efemeridade da arte, com o escavar da arte, o contato com existências possíveis, ou formas de ser diferentes. Cada artista é muito autônomo do ponto de vista da criação Besteirologista, que é uma criação cênica. (CALZA, 2016, s.p., *apud* BRUM, 2017, p. 70)

Nesse contexto, observamos que é a partir das relações interpessoais que a transposição das

técnicas cênicas para o contexto hospitalar se concretiza. Wellington Nogueira igualmente afirma a importância dos aspectos relacionais na arte palhacesca que ocorre nos espaços hospitalares, que, para ele, revelaram um novo palco para manifestações artísticas:

Eu fui fazer teatro porque amava o risco do ao vivo, mas lidava com este risco após dois meses de ensaio, oito horas por dia, cenas, marcas, figurinos, o luxo de ter um diretor te olhando, dando retornos, quer dizer, toda uma estrutura criada para te jogar na vida real, e te jogar no contato com o público. A tua plateia é muito mais espectadora do que qualquer outra coisa, no hospital não, quebraram-se todas as barreiras, vieram todas as licenças. (NOGUEIRA, 2015, s.p. *apud* BRUM, 2017, p. 106)

Habitada pela singularidade dos encontros, no espaço e no tempo do ambiente hospitalar, a atuação de palhaças e de palhaços se dá na itinerância por corredores, quartos e salas, segundo Wellington Nogueira, “[...] realizando o caminho inverso (ao do palco teatral), eu estou pedindo licença para entrar na sua vida em um momento de intimidade, existe esta força, este

compromisso.” (NOGUEIRA, 2015, s.p. *apud* BRUM, 2017, p.74).

Ao receber a permissão para entrar em espaços muitas vezes íntimos, as figuras palhacescas passam a buscar um elo com a criança, seus acompanhantes, funcionários e equipe médica do hospital. Essa ligação pode ser capaz de estabelecer uma relação de confiança mútua na qual os seres em situação de encontro têm a possibilidade de gerar experiências significativas por meio do riso.

Marcelo Marcon também assinala que no contexto hospitalar faz-se necessária uma abertura para o encontro com outras pessoas, para ele, no hospital “A criança está perguntando por que o seu sapato é assim grande? por que você tem nariz vermelho? por que você usa jaleco sendo que você é palhaço?” (MARCON, 2015, s.p. *apud* BRUM, 2017, p. 106). As crianças, dada à proximidade, dialogam com as figuras palhacescas, diferente dos palcos teatrais e circenses, onde predominantemente observam com determinada distância as ações. O mesmo ocorre com os adultos presentes nos hospitais: percebem

que essa figura está aberta para intersecções, e com elas tem a possibilidade de somar-se na modificação do espaço hospitalar e de seu próprio estado de humor.

Wellington Nogueira, ao narrar seu primeiro contato com a atuação palhacesca hospitalar, no ano de 1986, nos Estados Unidos, ainda enquanto observador, revela um dos traços fundamentais dos Doutores da Alegria, a inserção de palhaças e de palhaços profissionalmente experientes e familiarizados com técnicas e contextos artísticos e de pesquisa anteriores aos do hospital, uma vez que a criação hospitalar, como vimos na fala de Roberta Calza, trata-se de um processo criativo no campo da Artes Cênicas:

Aí eu fui seguir a dupla, que eu tinha combinado de seguir, e logo no primeiro quarto, o que eu vi foi muito marcante, porque me lembro de que era uma menina de uns nove ou dez anos e ela estava bem prostrada no leito dela. Quando eles chegaram à porta, eles não entraram no leito. Eles se apresentaram e ela fez isso (gesto de esquivar-se), mas quando ela viu quem estava na porta, ela já fez isso (gesto de curiosidade), aí eles, da porta, se apresentaram. Eu sou Doutor Fulano, Doutora Fulana. Como vocês sabem estamos aqui no hospital e só

queremos fazer uma esterilização, uma coisa simples, não pode ter micróbios e tal. E ele (o palhaço) começou a soltar bolhas de sabão. E ele era um mágico habilidoso, e daquelas bolhas de sabão, ele começa a fazer truques de mágicas completamente fascinantes. Eu fiquei completamente enredado nas mágicas e a outra parceira dele era engraçadíssima, e a menina foi ganhando tónus, ela sentou no leito, e foi ficando fascinada com aquilo. (NOGUEIRA, 2015, s.p. apud. BRUM, 2017, p.105)

Esse encontro cênico foi qualificado pelo preparo técnico e sensível proposto no jogo pelos artistas, capaz de modificar o cotidiano da espectadora, sua postura corporal, sua relação com o espaço e com o tempo. A transgressão proposta pelo jogo palhacesco, aqui, se apresenta a partir da sátira da figura do médico, pela subversão do estado de humor da espectadora no contexto hospitalar. Observamos, ainda, algo que igualmente permaneceu como aspecto transgressivo no contexto hospitalar, e que foi uma referência ao longo das quase três décadas de trabalho da ONG Doutores da Alegria, e conseqüentemente no trabalho de milhares de organizações brasileiras, isto é, a liberdade de

escolha das espectadoras e dos espectadores sobre o recebimento ou não das figuras palhacesca em seus espaços, uma vez que, da porta, usualmente elas perguntam se há possibilidade de entrar.

Essa atitude difere das práticas necessárias aos contextos hospitalares em relação aos pacientes e acompanhantes, dos quais a alimentação, a mobilidade e as interações sociais são determinadas pela rotina coletiva. O jogo com as figuras palhacescas subverte essa lógica de ações utilitárias, afirmando-se enquanto uma opção para as pessoas que transitam nos espaços hospitalares, e não mais uma de suas obrigações no espaço hospitalar.

A transgressão da realidade proposta pelo jogo palhacesco tem a possibilidade de aprofundar-se com o desenvolvimento das relações no tempo e no espaço, como observa a palhaça Luciana Viacava, “[...] quando você trabalha assim, você visita sempre a mesma criança, faz uma amizade, conhece a família inteira, sabe como anda a vida e tudo mais.” (VIACAVAL, 2016, s.p. *apud* BRUM, 2017, p.101). Nesse contexto

intensificam-se as relações, propicia-se a quebra de mecanismos cotidianos a partir do jogo.

Para Heraldo Firmino, os reencontros no contexto hospitalar significam um desafio para as figuras palhacescas: “[...] ao trabalhar com uma criança, você tem um repertório, vamos dizer para umas dez visitas, mas tem crianças que ficam anos dentro do hospital. Então você tem de se reinventar sempre e aí uma coisa muito importante é o imprevisto, a abertura para o jogo.” (FIRMINO, 2015, s.p. *apud* BRUM, 2017, p. 101). Além dessa abertura para o jogo com as circunstâncias presentes, destaca-se a busca pelo aperfeiçoamento, manutenção e desenvolvimento de técnicas teatrais, musicais, circenses, entre outras, inerentes ao trabalho profissional de palhaças e de palhaços.

No relato a seguir, podemos identificar a manifestação de uma relação duradoura no contexto hospitalar, bem como as suas implicações no desenvolvimento de uma comunicação significativa:

Teve uma experiência com um menino quando eu trabalhava no Itaci, que é um hospital de

crianças com câncer, com Ju (Juliana) Gontijo, e ele tinha câncer, e devia ter uns doze anos. A gente brincava que ele era meu noivo que eu queria casar com ele, e ele vivia tirando sarro, e a mãe dele ficou muito amiga nossa e falava: 'Ai, eu não quero esta nora pra mim!'

Então, ela brincava com a gente nesta coisa né? E aí lá para frente o menino ficou bem mal, sabe? E parece que teve uma história que parece que o pai dele, enquanto a mãe estava no hospital, ele estava com outra. Ela descobriu e ficou brava e tal. E um dia ela chegou para mim e falou assim, 'Lola! Vem aqui!' Aí ela pegou minha roupa, pegou minha saia e começou a rasgar, e aí eu tirei a saia e dei para ela rasgar, aí sei lá, ela descontou toda a raiva dela e pouco tempo depois também o filho faleceu e eu a vi mais. (VIACAVA, 2016, s.p. *apud.* BRUM, 2017, p.108)

A partir da situação descrita acima, a palhaça se percebeu como “[...] uma pessoa de confiança, sabia que ela podia fazer isto comigo, que não seria uma loucura, que a gente tinha um código de transgressão já e isso para mim ficou muito marcado.” (VIACAVA, 2016, s.p. *apud.* BRUM, 2017, p.108). O estreitamento dos laços entre a palhaça e a mãe possibilitou um encontro único, capaz de exprimir a força transgressiva da palhaça em momento de relação. Aqui a transgressão extravasa os

limites da máscara palhacesca e é assumida pela espectadora, que se torna protagonista da ação de novas significações sobre a realidade.

As figuras palhacescas propõem o riso como enfrentamento do cotidiano e como maneira de aceitar o ridículo que habita em cada existência. Trazendo a tona nossa própria humanidade, a experiência do humor no contexto hospitalar oferece maneiras distintas de perceber e transformar as lógicas habituais de vida.

Essas práticas palhacescas nos contextos hospitalares, a nosso ver, podem aproximar-se das colocações de Josette Féral sobre a Teatralidade:

A teatralidade não emerge passivamente de um conjunto de objetos teatrais cujas propriedades se podem enumerar rapidamente, mas como parte de um processo dinâmico que pertence tanto ao ator quanto ao espectador, que toma posse da ação que assiste. (FÉRAL, 2002, p. 103)

Esse processo em movimento em que se concretiza a teatralidade seria canalizado pela figura da atriz e do ator: “O ator é simultaneamente o produtor da teatralidade e o canal por

onde ela passa.” (FÉRAL, 2002, p. 102). Porém essa teatralidade não é exclusivamente de seu domínio, uma vez que a plateia também é responsável por sua constituição. Para a autora, há uma dupla perspectiva abarcada pelo termo teatralidade: a de quem produz, e a de quem recebe a ação teatral (FÉRAL, 2003).

A atriz e o ator, produtores de teatralidades, não interpretam e tampouco representam a si, sendo que a atuação se torna uma constante fonte de movimento. Féral aponta, ainda, que a teatralidade não depende das formas artísticas ou estéticas, mas sim do estabelecimento de um consenso entre artistas e público. Em momento de encontro cênico, a plateia aceita (ou não) jogar o jogo proposto pelas artistas e pelos artistas, de modo que uma situação teatral se estabeleça e a ficção dialogue com realidade (FÉRAL, 2003).

No contexto hospitalar, como destacamos ao longo desse texto, a atuação palhacesca desenvolve uma teatralidade fundada na potência transgressiva das figuras palhacescas em contato com as

pessoas e fatos do cotidiano. Aliamos, desse modo, a uma modalidade específica de atuação cênica, e palhacesca, que diz respeito à busca por comunicações positivamente significativas: pela intersecção de técnicas e de sensibilidades.

Considerações finais

Como foi possível constatar a partir da descrição e diálogo com as experiências palhacescas, bem como da pesquisa bibliográfica e fenomenológica, a atuação palhacesca nos palcos hospitalares está atrelada à abertura para a interação com as características do tempo e do espaço, das presenças que os habitam, e mesmo das variações, por vezes extremas, que se dão no contexto hospitalar. Vimos ainda que essa noção relacional está atrelada ao desenvolvimento profissional de técnicas palhacescas, que compõem o repertório de cada artista, posto em situação de jogo.

O jogo palhacesco no contexto hospitalar valoriza as singularidades na medida em que põe em evidência a relação com a realidade, experiências e

proposições. Figuras palhacescas de diferentes formações artísticas, com distintas técnicas e experiências de vida articulam seus saberes e vivências em momentos de encontro com as pessoas que transitam pelos espaços hospitalares. Essas pessoas, igualmente colocam-se em situação de jogo e dialogam com a transgressão proposta pelas figuras palhacescas ao espaço hospitalar.

A valorização dos encontros, desse modo, não põe em risco a potência subversiva do jogo palhacesco, mas alia-se a ela na realização de comunicações positivamente significativas, uma vez que não centraliza, mas partilha as possibilidades de transgredir o cotidiano hospitalar. Nesse contexto, se estabelecem, antes que negociações, diálogos e interações a partir de contextos artísticos, políticos, sociais e culturais.

A atuação palhacesca hospitalar trouxe uma vasta gama de contribuições para a área das Artes Cênicas e da Palhaçaria, e é capaz de ligá-las com diversas áreas do conhecimento, ampliando suas possibilidades de proliferação e

gerando imbricações para além dos campos do Teatro e do Circo.

Recebido em 03/11/2018

Aceito em 31/01/2019

Referências Bibliográficas

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **Fenomenologia:** confrontos e avanços. São Paulo: Cortez, 2000.

BRUM, Daiani. **A atuação de palhaças e palhaços:** o hospital como palco de encontros. 2017. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFRN, Natal, 2017.

CALZA, Roberta. Roberta Calza: entrevista [jul. 2016] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo, 2016. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

CASTRO, Alice Viveiros de. (2005) **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos.

CORDEIRO, Karla. (2017). **“Palhaçaria feminina:** trajetória de investigação e construção dramaturgica de espetáculos dirigidos por Karla Koncá”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13th WOMEN’S WORLDS CONGRESS. Florianópolis. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503793078_ARQUIVO_7688911.pdf> Acesso em 31/07/2018.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald. **Theatricality: the specificity of theatrical language**. *Substance Issue*, 98/99, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

FIRMINO, Heraldo. Heraldo Firmino: entrevista [jul. 2015] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo, 2015. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

HEIDEGGER, Martin. **Introduction to phenomenological research**. Indiana: Indiana University Press, 2005.

HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral á fenomenologia pura**. Aparecida, São Paulo: Idéias e Letras, 2006.

MAGALHÃES, Ésio. Ésio Magalhães: entrevista [jul. 2016] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo, 2016. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

MARCON, Marcelo. Marcelo Marcon: entrevista [ago. 2015] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo: Doutores da Alegria, 2015. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 1999.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poiésis**. Organização do texto: Vitória Helena Cunha Espósito. São Paulo: Cortez, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas - 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Texto originalmente publicado em 1948).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Texto originalmente publicado em 1945).

NOGUEIRA, Wellington. Wellington Nogueira: entrevista [jul. 2015] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo: Doutores da Alegria, 2016. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

SAYAD, Beatriz. **Notas sobre um cotidiano**. São Paulo: Doutores da Alegria, 2008. *Apud*. DOUTORES DA ALEGRIA (São Paulo). **Boca Larga: cadernos dos Doutores da Alegria número 4**. São Paulo, Doutores da Alegria: 2008.

VIACAVA, Luciana. Luciana Viacava: entrevista [jul. 2016] Entrevistadora: Daiani Brum. São Paulo, 2016. Entrevista concedida para pesquisa de Mestrado na UFRN.

