

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
MARIO RICARDO VITULLI CASSETTARI

A PERFORMANCE MEDIATIZADA
O documentário Doutores da Alegria (Cinema e TV)

SÃO PAULO
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIO RICARDO VITULLI CASSETTARI

A PERFORMANCE MEDIATIZADA
O documentário Doutores da Alegria (Cinema e TV)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

SÃO PAULO

2008

MARIO RICARDO VITULLI CASSETTARI

**A PERFORMANCE MEDIATIZADA
O documentário Doutores da Alegria (Cinema e TV)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

Aprovado em ----/-----/-----

Gelson Santana Penha

Rose de Melo Rocha

Maria Ignês Carlos Magno

RESUMO

O documentário *Doutores da Alegria – o filme* (2005), de Mara Mourão, nas versões para cinema e tv, permite que se observe dois fenômenos fundamentais, na contemporaneidade, para pensar a figura do palhaço: 1) a desconstrução do picadeiro de circo como espaço primordial de performance; 2) os processos de performatividade como transformadores da função social do palhaçar. No primeiro caso, trabalha-se o conceito de performance, do medievalista Paul Zumthor, a partir de duas categorias básicas que o filme de Mara Mourão deixa entrever – o registro da performance e a encenação da performance; no segundo, o conceito de performatividade, que tem origem no sociólogo George Yúdice, permite discutir como a ONG *Doutores da Alegria* amplia a função social do palhaço através de estratégias de midiática. Por meio dos dois conceitos, observa-se que a transformação do arquétipo do palhaço tornou ambíguo o ofício do palhaçar na sociedade. Assim como o espaço midiático desmaterializou o picadeiro, também alterou a função simbólica do palhaço ao deixá-lo sem um território próprio. O picadeiro agora parece estar inscrito em seu próprio corpo na medida que sua performance se adapta a ambiência que tem entorno ao palhaçar. Por isso, a performance de palhaços como os *Doutores da Alegria* molda-se em teatralidades e temporalidades que nascem de uma negociação com o ambiente em que estão inseridos. A partir destas constatações, foram elaboradas categorias que permitem examinar as versões do documentário segundo o prisma performativo do intrínseco e do extrínseco.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Performatividade, Mídia, Cinema, *Doutores da Alegria*.

ABSTRACT

The documentary *Doutores da Alegria – o filme* (2005), by Mara Mourão, with versions for movie theatres and television, allows for the observation of two fundamental phenomena, contemporaneously, regarding the character of the clown: 1) the de-construction of the circus as the main space for performances; 2) the processes of the performativity as catalyzers of the social role of clowning. On the first case, we work on the concept of performance, by medievalist Paul Zumthor, beginning with two basic categories that Mara Mourão's film presents – the register from performance and the acting of the performance; on the second case, the concept of performativity, created by sociologist George Yúdice, allows for the discussion on how the NGO *Doutores da Alegria* amplifies the social role of the clown through media strategies. By looking at these two concepts, we observe that the transformation of the archetype of the clown made the craft of clowning ambiguous in society. The same way the mediatic space de-materialized the circus, by taking away the clown's territory it also altered the symbolic function of the clown. It is as if the circus is now inscribed in its own body as its performance adapts itself to the environment around the act of clowning. That is why the performance of clowns such as the *Doutores da Alegria* is molded in theatrical ways and time frames that stem from a negotiation with the environment where they are situated. From these observations, categories were created to examine the versions of the documentary according to the intrinsic and extrinsic performatic perspective.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, performativity, Mediatic, Cinema, *Doutores da Alegria*.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Performance Explícita	53
Gráfico 2 – Performance Implícita	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ONG – Organização Não Governamental

PAC – Programa de Ação Cultural

Ao Presente

AGRADECIMENTOS

Universidade Anhembi Morumbi

Gelson Santana, Rose de Melo Rocha, Maria Ignês Magno,
Bernadette Lyra, Marcello Giovanni Tassara, Eduardo Vicente,
Vicente Gosciola, Rogério Ferraraz, Sheila Schvarzman, Luiz Vadico,
Marcos Brandão, Suzana Reck Miranda, Ricardo Matsuzawa, Leandro Maciel,
Gisele Sayeg, Celso Vivianni, Claudia Lago, Theophilo Augusto, Claudia Dallaverde,
Maurício Monteiro, Cláudio Yutaka, Daniel Gambaro, Valdir Baptista,
Veronika Tamaoky, Roger Avanzi, Mario Fernando Bolognesi,
Eduardo Santos, Fernando Pião, Cristina Pescuma.

Marcos Rodrigues, Geonilson Santos

Mara Mourão, Wellington Nogueira

Famílias Cassettari e Iizuka.

SUMÁRIO

RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	5
LISTA DE GRÁFICOS.....	6
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	7
AGRADECIMENTOS.....	9
INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - O CONCEITO DE PERFORMANCE E DE PERFORMATIVIDADE.	15
PERFORMANCE.....	15
PERFORMATIVIDADE.....	20
CAPÍTULO 2 - DOUTORES DA ALEGRIA DO PONTO DE VISTA DA PERFORMANCE E DA PERFORMATIVIDADE.....	25
A PERFORMANCE NOS DOUTORES DA ALEGRIA.....	26
A PERFORMATIVIDADE NOS DOUTORES DA ALEGRIA.....	32
CAPÍTULO 3 - O PALHAÇO EM QUESTÃO: DO PICADEIRO AO ESPAÇO MIDIÁTICO:.....	36
O ARQUÉTIPO.....	38
O PICADEIRO.....	41
NO BRASIL.....	45
AS TRANSFORMAÇÕES.....	48
PERFORMANCE.....	53
A PERFORMATIVIDADE.....	55
CAPÍTULO 4 - OS TIPOS DE PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO <i>DOUTORES DA ALEGRIA – O FILME</i>.....	59
OS DEPOIMENTOS, AS AÇÕES OU VINHETAS DE PASSAGEM E A PERFORMANCE.....	64
A INTERAÇÃO PALHAÇO/CRIANÇA E A PERFORMANCE:.....	72
AS DUAS VERSÕES DO FILME E A PERFORMANCE:.....	79

CONCLUSÃO	83
BIBLIOGRAFIA	86
FILMOGRAFIA DE MARA MOURÃO	88
Cinema	88
Televisão	88
PRÊMIOS / INDICAÇÕES.....	89
FICHA TÉCNICA – DOUTORES DA ALEGRIA. O FILME	90
ELENCO	91
PATROCINADORES DO FILME	93
Apoio Institucional.....	93
Apoio Direto para Realização	93
Apoio Cultural.....	93
PALHAÇOS.....	94
SÃO PAULO	94
RIO DE JANEIRO.....	95
RECIFE.....	96
BELO HORIZONTE	96
ATENDIMENTOS A ESTUDANTES.....	97
PALESTRAS.....	98
EMPRESAS PARCEIRAS E SÓCIO-MANTENEDORES	100
PUBLICAÇÕES.....	101
ESPETÁCULOS	102

“Na carta do Tarô, o Louco ou Bobo é simbolizado andando em direção ao abismo; afinal, para o palhaço não existe nem passado, nem futuro. Só o presente que importa. E entre o lugar que ele esta e o abismo existem inúmeras possibilidades. É o percurso que importa.”

Wellington Nogueira

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo levantar os modos como a performance entre palhaços e crianças se constrói nas duas versões do documentário *Doutores da Alegria*, de Mara Mourão, uma feita para exibição nos cinemas, com 96 minutos de duração, e outra para a televisão com 40 minutos. Partindo do conceito de performance de Paul Zumthor e da idéia de performatividade de George Yúdice, pretende-se abordar vários aspectos do trabalho da ONG Doutores da Alegria e verificar de que forma o processo de midiatização interfere na apreensão e na recepção da performance.

O conceito de performance modela o trabalho dos Doutores da Alegria, que tem na figura do palhaço um agente catalisador e transformador. Um grupo de atores incorpora, via intervenções teatrais, a persona de uma equipe médica pouco convencional. O local no qual esta performance, de essência circense, acontece não é um palco ou um picadeiro, mas sim o espaço acéptico do hospital. O diálogo com as idéias de Zumthor servirá como base para delimitar a natureza desta performance.

Apreender a ação performática dos Doutores da Alegria implica em compreender o que representa a figura do palhaço, já que ele constitui toda a base lúdica e terapêutica do trabalho desenvolvido nos hospitais. Outro ponto importante é entender os meios para que uma ação desta natureza possa se concretizar e, para tanto, a idéia de performatividade de George Yúdice servirá como pré-condição deste estudo.

A pesquisa de como a performance dos Doutores da Alegria é abordada nas duas versões do documentário tem os seguintes centros de interesse: como a ação entre palhaços e crianças é mostrada (o que é visto, o que fica subentendido que esta fora de quadro), como a presença da câmera interage com esta performance, como a montagem re-constrói uma ação que conceitualmente depende do tempo presente para acontecer.

Recursos performáticos podem ser observados também, quando ampliamos a perspectiva para o papel do cineasta. Ao assumir o filme como uma performance do realizador, podemos focar o processo de representação do objeto filmado, expondo os limites da montagem, da imagem como representação deste mundo.

Portanto, o trabalho em si dos Doutores da Alegria não é o foco principal, mas sim o que acontece quando suas performances passam de um estado para outro: do espaço primário de acontecimento para o midiático, do presente efêmero ao presente reiterável. Pretende-se refletir sobre o que se perde, ou o que se ganha, e em que contexto social a ação dos palhaços-médicos pode existir a partir do processo de midiatização.

O primeiro capítulo apresenta os dois autores principais do referencial teórico adotado - Paul Zumthor e George Yúdice - via conceitos de performance e performatividade. O segundo capítulo retoma estes conceitos em duas abordagens: de um lado, a atividade prática dos palhaços será contextualizada a partir da concepção de performance de Zumthor e, de outro, a idéia de performatividade proposta por Yúdice será estendida à atuação da ONG Doutores da Alegria, a fim de observar quais os mecanismos que justificam a existência dos palhaços como algo necessário e viável.

Um breve histórico do arquétipo do palhaço é o tema do terceiro capítulo, que demonstrará as principais transformações ocorridas ao longo da história, principalmente aquelas advindas dos processos de mediação. Por último, o quarto capítulo apresentará os diferentes níveis de performance midiatizada que as duas versões do filme *Doutores da Alegria* constroem. As categorias utilizadas foram pautadas em um diálogo com os conceitos de Zumthor e Yúdice anteriormente delineados.

CAPÍTULO 1 - O CONCEITO DE PERFORMANCE E DE PERFORMATIVIDADE.

PERFORMANCE

Entende-se por performance um evento que só ocorre no presente de um acontecimento e que depende de sua atualização para existir e/ou constituir seu discurso. Para Paul Zumthor, a performance, no sentido que os anglo-saxões definem, “é virtualmente um ato teatral em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p.69). Todo o ato performático, portanto, toma forma e constrói seu sentido pela ação no presente do acontecimento. No caso específico do trabalho proposto pelos Doutores da Alegria, este acontecimento (encontro dos diversos elementos que consistem o próprio acontecimento) é o fato primordial, é o centro da ação social, que só se concretiza na interação entre os palhaços e as crianças. O que promove a existência terapêutica do palhaço é, portanto, a performance, pois, sem ela, não há a interação, não há encontro.

Segundo Zumthor, ainda que a performance seja um ato integrado que envolve não apenas o autor, mas também o outro e as circunstâncias ao redor – ela só se ativa no presente como acontecimento. É justamente na ativação da interação que o trabalho dos “palhaços-médicos” se fundamenta. De acordo com a concepção de Wellington Nogueira, o ideal é que a criança deixe de ser uma mera espectadora e atue como co-criadora da performance, isto é, funcione como um agente ativo. É neste jogo que a proposta cênica dos Doutores da Alegria se materializa.

Antes de destacarmos a performance específica dos palhaços e das crianças nos hospitais, abordaremos aspectos do conceito de performance de Zumthor, que é bastante peculiar, uma vez que seu objeto de estudo é a literatura e, em especial, a poesia medieval cuja principal característica é ser uma forma oralizada. Na verdade, seu interesse abrange a presença da voz humana em diferentes culturas, seus estudos focam o efeito da oralidade na apreensão e na compreensão dos textos. Por isso, o autor prefere a idéia de “vocalidade” (ao invés de oralidade) já que considera os sons da voz – advindos de um corpo - como geradores de significados (ZUMTHOR, 1993).

Zumthor amplia o conceito de performance para o ato da leitura, pois acredita que a recepção tanto de uma poesia oralizada quanto lida, envolve um ato que está integrado ao seu conceito de performance. Para exemplificar sua abordagem, ele relata em dos seus livros, uma passagem de sua infância parisiense, nos anos trinta: havia cantores de rua que se apresentavam e vendiam suas canções. Zumthor e seus colegas de escola costumavam acompanhá-los. Ele afirma que, anos depois, ao reler uma destas canções, o puro ato da leitura não o levava da mesma forma ao que ele se lembrava ter vivenciado daquele momento. Todos os aspectos que compunham a cena presenciada que, de certa forma, faziam parte da própria canção, não estavam contidas no texto. Neste sentido, Zumthor deixa claro que o texto em si é muito mais que seu suporte verbal ou vocal e demonstra a diferença entre performance e leitura individual (ZUMTHOR, 2007, p.28). A diferenciação mais evidente está, sem dúvida, no que ele definiu como grau de tatilidade, ou seja, na força da presença do corpo que, durante uma leitura, fica implícito ou no campo da imaginação.

O medievalista afirma que o ato de ler implica em nossos hábitos externos, isto é, num conjunto de fatores que influenciam no entendimento da mensagem. Embora ver/ouvir um texto seja diferente de ler este mesmo texto, ambos implicam a presença de um corpo: o do receptor (ou leitor, neste caso). Para pensar nestes hábitos receptivos ele reformula alguns dos

preceitos de Dell Hymes¹, embora o lingüista pense a performance em relação aos conteúdos e as formas, sem levar em conta a recepção.

O interesse de Zumthor pelos processos receptivos está fundamentado na seguinte hipótese: o que na performance oral é pura realidade experimentada, na performance lida é da ordem do desejo. Nos dois casos constata-se uma implicação forte do corpo que é diferente, em um cada caso, embora possuam traços idênticos. Para responder questões como “que relação a performance mantém com a voz e com a escrita”, ou ainda, “como o conceito de performance se situa entre uma e outra”, ele propõe quatro aspectos.

O primeiro diz respeito à interferência do meio na concepção de performance. Não apenas os meios por eles mesmos (oral, escrita), mas em suas modalidades internas (algo que está na consciência dos indivíduos). Ou seja, o ambiente, a situação e o contexto no qual uma ação se desenvolve será constitutivo na apreensão do todo, e não somente o nível semântico.

Zumthor coloca, como segundo aspecto, que no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um ato oral e gestual, o que fica difícil para transpor o conceito para o ato de ler. Por isso ele leva em conta o corpo, não apenas o que transmite, mas também o que sente o ato da performance.

A performance não apenas se liga ao corpo, mas, através dele, ao espaço. Este laço se valoriza pela noção de teatralidade, terceiro aspecto levantado pelo autor que, em linhas gerais, diz respeito a um jogo cênico e psicológico, a um mimetismo que produz efeitos simbólicos. Zumthor remete-se a um artigo de Josette Feral² que afirma que “não basta um ator

¹ Lingüista e Antropólogo norte-americano. Zumthor se baseou no texto “Breakthrough into performance” que Hymes publicou originalmente, em 1973, nos Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino, números 26 e 27.

² Crítica e Teórica, professora da Escola de Teatro da Universidade do Quebec, em Montreal. Publicou vários artigos sobre a idéia de teatralidade. Zumthor se refere ao “*La théatralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*”. Poétique 5, set. 1988. p. 347-361.

estar em cena para que o critério absoluto de teatralidade se forme, pois o que mais vale é o reconhecimento de um espaço de ficção” (FERAL, 1988 apud ZUMTHOR, 200X, p.12X) . Ela coloca que, se estamos em um teatro, mesmo antes de um ator estar em cena, a idéia de teatralidade está presente, pois o local culturalmente simboliza um espaço no qual haverá uma encenação. Já ao presenciarmos uma ação qualquer dentro de um ônibus sem a consciência de que se trata de um espetáculo, a compreensão da teatralidade será ambígua. A partir disto, Zumthor aponta que aceitar ou não a teatralidade depende de um entendimento com o receptor.

Por último, o autor destaca que não importa a origem da performance e sim o que nela é originário, ou ainda, uma ontologia do perceptivo. Zumthor fala em uma apreensão sensível do real. Se há uma sensibilidade, implica em uma espécie de prazer. A performance, como processo, só se completa no outro e, portanto, receber não é uma atitude passiva, neutra. Ao contrário, é repleta de prazer, de afinidades e identificações. O corpo, tanto do emissor quanto do receptor, reage a emoções e a subjetividades o tempo todo.

Todos os quatro pontos citados anteriormente são relevantes para compreender o estudo da performance dos Doutores da Alegria, conforme será apresentado no próximo capítulo. Entretanto, há ainda um outro conceito de Zumthor que será essencial para análise do documentário de Mara Mourão: a performance midiaticizada. Para o medievalista, o registro visual e sonoro retira o corpo da performance e, de certa forma, diminui referências espaciais e extrai sua capacidade de tatilidade. Há uma perda, com a reiterabilidade midiática, daquilo que a performance tem de único, de singular e desigual. Sua função social e seu conteúdo se alteram e se modificam. Entretanto, a performance não desaparece, surge outra, modificada e resignificada.

Sob esta perspectiva, investigaremos de que forma a apreensão da performance é percebida, apreendida e/ou modificada no documentário, *Doutores da alegria – o filme*. Também observaremos se a performance

midiatizada, ou seja, que passou de um estado para outro, se distancia da performance ao vivo e quais as particularidades que cada uma das versões do documentário (cinema e TV) apresenta.

PERFORMATIVIDADE

Para que trabalhos como os que os Doutores da Alegria realizam em hospitais possam existir, é necessário levar em conta uma série de acontecimentos ligados a Políticas Públicas e a questões de “economia cultural” desenvolvidas há décadas. George Yúdice é um dos pensadores que teoriza sobre o uso da cultura como um recurso desta natureza.

Em 1994, o pesquisador argentino Néstor García Canclini, solicitou a Yúdice que realizasse um estudo do impacto do livre comércio nos Estados Unidos, onde as questões do setor privado eram mais importantes em termos de financiamento do que a área pública. A partir deste estudo, iniciou um projeto para a Fundação Rockefeller sobre os efeitos do fenômeno da privatização da cultura, publicado na revista *Social Text*, num ensaio chamado “A Privatização da Cultura”.

Além dos estudos analíticos, George Yúdice também atuou na gestão de organizações não-governamentais. Em 1998, já havia escrito muitos textos sobre esses assuntos que culminaram no livro *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* (YÚDICE, 2005) que procura explicar um mundo no qual empreendedores, produtores e curadores são mais importantes que os próprios artistas no que tange ao uso da cultura como um recurso.

Neste livro, Yúdice foca como a cultura globalizada tem participado como recurso, como algo funcional, tanto para uma melhoria sociopolítica quanto econômica. Na verdade, o pensamento de Yúdice pode ser entendido como uma extensão das idéias de Canclini³ sobre “culturas híbridas” - cunhadas a partir de um levantamento histórico detalhado sobre a

³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2000.

transformação das chamadas artes populares quando em contato com os primeiros processos de mediatização.

Yúdice usa o termo “conveniência da cultura” porque, mais e mais, ela é empregada como resolução de temas que eram do domínio da economia e da política. Dentro deste contexto (sócio-político-econômico), a arte será “usada”, queira ou não, diz o autor. A cultura passa a ser recurso, e o único modo de sobrevivência possível nesta conjuntura é do gerenciamento e gestão destes recursos.

A desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico – por exemplo, os direitos de propriedade intelectual segundo a definição do GATT (Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio) e da OMC (Organização Mundial do Comércio) – e a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo etc.) deram a esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade. Pode-se dizer que a cultura simplesmente se tornou um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, mas mesmo se fosse esse o caso, a proliferação de tais argumentos nos fóruns onde se discutem projetos referentes à cultura e ao desenvolvimento locais, bem como na UNESCO, no Banco Mundial e na assim chamada Sociedade Civil Globalizada que reúne fundações internacionais e ONGs, todos esses fatores tem operado uma transformação naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome. (YÚDICE, 2005, p. 25-26)

Cultura já não é mais apenas a arte que passa a ser a ponta do iceberg de um espectro maior e mais complexo. A questão agora é como circular e viabilizar essa criatividade, para gerar uma série de outros subprodutos e resultados como auto-estima, emprego, fim do racismo, controle de doenças sexualmente transmissíveis (DST), diminuição das taxas de violência, analfabetismo, controle de recursos naturais e preservação do meio-ambiente. Todos estes itens são atrelados ao trabalho e missão das ONGs que a partir deste momento, além de impulsionar essa criatividade, passam a usar a cultura como forma estratégia de sobrevivência.

As macro-mudanças do mundo são descritas, por Yúdice, para compreender as micro-mudanças em fundações de financiamento. Seus estudos se estendem para os países da América Latina, até o Brasil. Além do marketing social, como, em princípio, é classificada esta discussão, há também uma preocupação com a repercussão em torno da mudança da realidade de grupos sociais que se organizam sob esta lógica. Segundo o autor, as próprias fundações financiadoras percebem que a cultura, sozinha, não sustentaria um processo de transformação social que pudesse, por exemplo, reduzir a pobreza. Os projetos culturais atrelados a questões de aumento da auto-estima, questões relacionadas à identidade, busca de formação profissional para obtenção de empregos e trabalhos não demonstravam a eficácia pretendida.

Nos anos 90, os projetos sociais e a sociedade civil organizada abandonam o caráter assistencialista herdado pelo modelo do Estado e começam a assumir outras demandas e problemas sociais. Para que projetos desta envergadura pudessem existir, necessitavam de forte articulação política e muito mais mecanismos ligados a sistemas de financiamento.

A sociedade civil, segundo Yúdice, ficou mais *onguizada*. O neoliberalismo permitiu a explosão de ONGs e abriu as portas para parcerias internacionais. Em alguns casos, o Estado foi quase que totalmente substituído pelas organizações civis, resultando um enfraquecimento relevante dos financiamentos públicos nos trabalhos dessas comunidades. O poder sobre as questões relativas à determinada comunidade, passa a ser exercido por outros agentes incluindo os internacionais. “Existe um processo de desgovernamentalização evidente na retirada do Estado do bem estar social e na sua substituição por organizações heterogêneas e mais micro administradas da sociedade civil” (YÚDICE, 2005, p. 57).

Esses grupos se fizeram ONGs, contudo mantiveram os mesmos mecanismos de operacionalidade e controle para operar. Continuaram

totalmente monitoradas por grandes estruturas burocráticas, com infindáveis relatórios que sempre eram encaminhados aos devidos mantenedores.

É neste contexto, que George Yúdice propõe a idéia de **performatividade** como o *modus* no qual o social será cada vez mais praticado. É justamente a conveniência da cultura, ou ainda o uso da cultura como recurso, que sustenta a performatividade como uma lógica fundamental nas práticas sociais de hoje.

Minha explicação se articula sobre a noção de performatividade, sobre os pactos de interação estruturas interpretativas e condicionamentos institucionais de comportamento, e, mais significativamente, a produção de conhecimento. (...) Tem mais a ver com um campo diferente de força gerado por relações dispostas diferentemente entre as instituições estatais e a sociedade civil, o judiciário, a polícia, as escolas e universidades, a mídia, os mercados de consumo, etc (YÚDICE, 2005, p. 74).

Ou seja, em torno da realização de projetos sociais, há esta articulação política forte, muitos mecanismos de financiamento e tantos outros fatores que constituem um modo de cognição específico. Por esse motivo, Yúdice fala da noção de “força performativa”, entendida por ele como “os condicionamentos, as imposições e pressões exercidas pelo campo multidimensionado do social e pelas relações institucionais” (YÚDICE, 2005, p.69). A busca por estes recursos se dá de forma totalmente diferente, depende da natureza das propostas envolvidas e do tipo de sociedade que está em jogo.

Este é o universo no qual o trabalho dos Doutores da Alegria está inserido. A ONG, segundo suas publicações oficiais, conta com mais de 40 atores profissionais que atuam em dez hospitais (nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife). Os atores cumprem, em geral, uma jornada de 18 horas semanais, divididas entre visitas hospitalares que duram em média 6 horas de duração, além da preparação do repertório⁴.

⁴ Tanto os atores quanto os funcionários administrativos são regularmente assalariados.

A ONG é mantida por uma complexa estrutura de captação de recursos em empresas que possuem mecanismos de patrocínio, Leis de Incentivo, editais, produtos e serviços, além das doações regulares dos sócios mantenedores. Como boa parte das ONGs, há todo um trabalho de gestão que engloba desde a identificação de fontes financiadoras, a elaboração de projetos consistentes, a gestão administrativa, até a prestação de contas. Isto desemboca em uma relação constante com empresas e com o governo, cujo reflexo pode ser notado na economia e na sociedade.

Sob esta ótica, pretendemos observar em que medida é possível definir a função social dos palhaços-doutores. Se Wellington Nogueira representa este tipo de gestor que Yúdice descreve, o documentário *Doutores da Alegria* pode ser compreendido como uma forma de inserção da sua ONG no mercado cultural massivo e, dentro de um espectro maior, um exemplo material deste novo tipo de economia cultural. Outro ponto a ser destacado é fato de Wellington realizar espetáculos com os Doutores da Alegria fora do contexto hospitalar. Os atores tem se apresentado também em algumas casas de espetáculo e espaços culturais abertos o que, neste contexto, configuraria uma forma de gerir recursos a partir da indústria do entretenimento, uma vez que estes espetáculos são remunerados e proporcionam maior visibilidade à ONG.

CAPÍTULO 2 - DOUTORES DA ALEGRIA DO PONTO DE VISTA DA PERFORMANCE E DA PERFORMATIVIDADE.

Este capítulo irá destacar o conceito de performance a partir de duas abordagens: de um lado, a atividade prática dos palhaços, contextualizada a partir de um diálogo com a reflexão de Paul Zumthor (sobre performance) e por outro, a idéia de performatividade, proposta por George Yúdice, estendida à atuação da ONG Doutores da Alegria, a fim de compreender quais os mecanismos que justificam a existência dos palhaços como algo necessário e viável.

As características descritas por Zumthor constituem um referencial importante na abordagem do trabalho performático dos Doutores da Alegria, pois permitem formatar uma análise que contempla não apenas o ato performático dos palhaços, mas também os hábitos receptivos que circundam as crianças. São elas, as crianças hospitalizadas, o principal foco da atuação dos palhaços-médicos, e não a palhaçada enquanto tal, como o que geralmente ocorre em uma situação performática circense (palco, picadeiro).

Já o fato de Yúdice acreditar que a cultura está cada vez mais sendo evocada para resolver problemas que eram do domínio da economia e da política auxilia a reflexão sobre a natureza do trabalho dos palhaços-médicos. Há uma mudança em torno da figura do artista que, ao se inserir na lógica da performatividade, torna-se um gestor. Com isso, o próprio espaço onde a arte e a criatividade se desenvolvem é alterado.

A PERFORMANCE NOS DOUTORES DA ALEGRIA

O conceito de performance modela o trabalho dos Doutores da Alegria. Esse trabalho tem na figura do palhaço um agente catalisador e transformador, que só se torna possível porque um grupo de atores incorpora, via intervenções teatrais, a persona de um outro arquétipo, uma equipe médica pouco convencional. O espaço no qual esta performance circense acontece não é um palco ou um picadeiro específico, mas sim o espaço do hospital. “O palhaço é um arquétipo muito poderoso porque ele está presente em todas as culturas” – declara Wellington Nogueira, ao explicar, no documentário de Mara Mourão, a gênese do principal arquétipo de sua ONG: o palhaço.

De acordo com os depoimentos do filme, Wellington Nogueira e o grupo de atores que compõe os Doutores da Alegria entendem o palhaço como uma figura que causa estranhamento, cujo resultado pode tanto apontar para o humor, para a surpresa, quanto para o assombro e/ou distanciamento. Eles explicam que a natureza do palhaço, em suas performances, se concretiza no olhar da criança, nas suas ações e reações diante da troca, da interação. Portanto, as ações da criança formam, conduzem e constituem a existência, o “fazer” do palhaço.

Eu fui estudar porque achava que isso era desafio máximo para o ator. Hoje como besteiologista, eu acho que o grande desafio do artista é justamente a intervenção na vida real. E para mim, esta é a grande quebra de paradigma das artes cênicas. Enquanto no teatro, ou no circo, a gente ensaia, pratica e se apresenta para um público que nos assiste dentro de uma estrutura de produção muito bem cuidada, como besteiologista eu interfiro na vida real, fazendo daquele momento, com a criança, um espetáculo com começo, meio e fim. Eu não saio do teatro, eu não saio do circo; eu tornei o circo e o teatro maiores, mais amplos. Eu transformei, junto com a criança, aquele local da interação, em teatro ou em circo. Isso eu acho revolucionário, porque o texto está sendo escrito em parceria com a criança, em tempo real.

Como artista, estou afetando a vida dela, e ela está afetando a minha. E é isso que transforma meu olhar, meus valores. É isso que torna a arte democrática por anos dois. Isso, para mim, é o futuro! O palhaço interagindo na vida das pessoas (WELLINGTON, 2006, p. 131).

Conforme foi dito no capítulo anterior, Zumthor, diante do seu objeto de estudo (performance, recepção e leitura da poesia oralizada), propõe quatro aspectos para compreender a performance e seus processos receptivos, os quais serão aplicados à ação dos palhaços-médicos - os doutores em besterologia - como eles costumam apresentar-se. Resumidamente, estes aspectos foram definidos como: o meio, o corpo, a teatralidade (espaço) e o prazer (ontologia do perceptivo).

O meio no qual a performance dos Doutores da Alegria se materializa é a encenação teatral, baseada no arquétipo do palhaço e nas artes circenses. O corpo, através dos gestos e da voz, atualiza a presença do palhaço. Esta encenação parte de premissas previamente estabelecidas: “Nosso trabalho começa no olho, o que oferecemos para uma criança quando aparecemos na porta é cru, simples, é só a provocação de querer estar lá com ela, de jogar, de despertar nela o desejo de brincar” (SAIDE, 2005, p.24).

Os palhaços-doutores também costumam trabalhar em duplas. Geralmente um palhaço mais experiente acompanha um menos experiente. Eles pedem licença para entrar no espaço onde a criança visitada está e, se ela permitir, um jogo cênico, uma brincadeira se inicia.

A relação entre dois parceiros é como um casamento. Um bom palhaço sabe escutar, tem a generosidade de se abandonar ao sabor dos acontecimentos. Mesmo que tenha criado uma gag, pode rapidamente ceder lugar ao rumo que a gag do outro levou naquela interação. Se um artista propõe uma interação, mesmo que inesperada para o outro, este o ajuda incondicionalmente. O importante é o contato com a criança. Na verdade, os parceiros são uma dupla de palhaços acompanhada de um terceiro palhaço: a criança hospitalizada. Às vezes a criança faz o papel do Branco deixando para a dupla de artista o papel do Augusto. Os doutores da Alegria acabam transportando isso para os

hospitais. Trocam de papéis, dependendo da necessidade do momento. Às vezes os pais passam a ser o Augusto e a criança morre de rir com isso. Às vezes a criança funciona como o Branco e a dupla de palhaços como Augustos. A criança nos diz como fazer a coisa certa, a gente erra, e aí ela nos corrige, resgatando o controle sobre a vida e sobre o corpo. Várias de nossas rotinas são clássicas do circo, outras são adaptações feitas para o trabalho nos hospitais e outras ainda criadas originalmente (WELLINGTON, 2006, p. 84-85).

Dependendo do modo como a criança interagir, a dupla desenvolverá um determinado encaminhamento para a interação. Muitas vezes é a criança que norteia os papéis que os palhaços assumirão que, em linhas gerais sustentam-se na figura do palhaço branco e do augusto. “O branco é o palhaço articulado, com uma retórica fluente, o mandante. Já o augusto é o parvo, o ingênuo da história, que executa o que o outro planeja, mas a partir de um raciocínio muito particular, é o que subverte, o que habita o erro ou é habitado por ele” (SAIDE, 2005, p. 28). O gestual e a oralidade são fundamentais para compor as personalidades do branco e do augusto.

O corpo é fundamental para a construção do jogo cênico. De um lado, há o palhaço-médico, uma figura composta, que transforma o esteriótipo do palhaço tradicional, todavia o do médico também, pois veste-se de branco e agrega ao seu vocabulário nonsense o cotidiano do hospital (consultas, exames, diagnósticos, cirurgias etc.). “Soma-se a isto o estetoscópio pendurado, a maleta, o martelo de reflexo, o aparelho com luzinha na ponta, o bipe, o fuimfuim da borrachinha do aparelho de pressão, o carimbo, o bloco de receitas, a letra de minhoca e um vocabulário impossível” (SAIDE, 2005, p. 27).

Do outro lado, está a criança, cujo corpo geralmente carrega os indícios da enfermidade, da dor. É um corpo quase sempre franzino transformado e marcado pelo soro, pelo dreno e pelo cansaço. O palhaço precisa respeitar os limites deste corpo e, ao mesmo tempo, provocar uma resposta nele. Dessa forma, é no encontro destes corpos transformados que o lúdico se constrói e o cotidiano do hospital é subvertido.

O jogo de olhares entre estes corpos é outro ponto determinante, característica extraída das técnicas do antigo teatro clown, em que o olhar tem uma importância destacada e essencial na capacidade de seguir o outro na brincadeira. Sendo assim, o olhar configura-se como um importante elo de observação, comunicação e interação dos corpos.

O espaço no qual estes corpos encenam a performance é atípico. Como já foi dito, o hospital não é um picadeiro, ou qualquer outro local cujo pacto com a noção de teatralidade esteja pré-estabelecida. Ao contrário, é um espaço reservado a pessoas enfermas em busca de tratamento, de cura – em suma, é o espaço da doença.

Segundo Ana Achcar, o hospital de hoje é algo recente da história. Até o final do século XVIII, a medicina não era uma prática hospitalar. O hospital funcionava como local de exclusão e separação de portadores de doenças contagiosas, era o lugar aonde o doente ia para morrer” (ACHCAR, 2005, p. 46). Embora diferente, o hospital hoje possui uma divisão espacial compartimentada e parte das alas são restritas. Os palhaços atuam neste ambiente e, como tal, sua movimentação precisa se adequar a estas “ordens espaciais”. As técnicas circenses, originariamente desenvolvidas para grandes espaços, precisam, portanto, ser revistas e readaptadas. A autora diz ainda que é preciso enxergar “o espaço da atuação de uma forma diferente” e que, desta forma, o palhaço trará um novo olhar para o espaço hospitalar e que isso é “peça essencial na transformação do ambiente” (ACHCAR, 2005, p. 45).

A **teatralidade** se constrói, no hospital, a partir de um pacto entre os palhaços e o receptor (crianças, familiares e/ou equipe hospitalar) e vários parâmetros estão em jogo neste momento. Para o receptor, ou espectador num primeiro momento, a máscara é o principal índice da teatralidade. Não é um médico comum que se aproxima, já que ele tem maquiagem, adereços atípicos ou, pelo menos, um nariz de palhaço. Por outro lado, o palhaço espera a confirmação do pacto pois, para que sua atuação se concretize, ele aguarda a resposta da criança, para que possam ser parceiros “no

estranhamento, na perplexidade, na vontade de brincar”. Continua, ainda, Soraya Saide: “o palhaço é a máscara da inadequação do homem frente ao mundo em que vive (...) e, no hospital, ele está no exílio, assim como uma criança internada” (SAIDE, 2005, p. 27).

A atuação do palhaço, que se forma a partir da interação com a criança, está condicionada ao acaso, ao imprevisto. Ao privilegiar a relação com as crianças, os atores-palhaços precisam desenvolver suas performances permeadas de espontaneidade. Se, como afirma Wellington⁵, o arquétipo do palhaço se origina na criança, nutre-se naquilo que faz da criança um ser incondicional na construção do seu discurso, o ator deve estar preparado para este tipo específico de performance, principalmente por causa da função social que justifica e sustenta sua existência dentro do ambiente hospitalar. Esta concepção ilustra o que Zumthor fala sobre ser necessário “levar em conta o que se passa antes da performance”, pois, embora determinadas situações pareçam livres, improvisadas, elas supõem uma competência, um saber específico (ZUMTHOR, 2005, p. 87). É no resultado deste jogo lúdico que reside a apreensão sensível do real que, como afirma Zumthor, implica em uma espécie de **prazer**, de **ontologia do perceptivo**.

Este prazer é a base do trabalho terapêutico dos Doutores da Alegria. A quebra promovida pela interação palhaço-criança gera uma emoção que percorre ambos os lados, ou seja, o ator também recebe uma contrapartida da criança. Na verdade, criar um laço com as crianças é a meta dos palhaços e como, afirma Ana Achcar, “a mudança no ambiente, na qualidade das relações, assim como a melhor postura das crianças enfermas e de seus parentes na luta contra a doença e a humanização na relação médico-paciente” são possíveis conseqüências desta meta (ACHCAR, 2005, p. 50).

As duas versões do filme de Mara Mourão possuem cenas em que os palhaços estão em plena performance nos hospitais. Um dos objetivos

⁵ Depoimento de Wellington Nogueira para o documentário “Doutores da Alegria”.

dos dois próximos capítulos é desvendar como estes aspectos levantados por Zumthor (o meio, o corpo, a teatralidade e a ontologia do perceptivo) são retratados, revelados, ocultados enfatizados e/ou alterados pela imagem, pelo processo de mediação.

A PERFORMATIVIDADE NOS DOUTORES DA ALEGRIA

Em 1988, Wellington Nogueira foi para Nova York integrar o Clown Care Unit, renomado grupo formado por artistas que, liderados por Michael Christensen⁶, trabalham com crianças internadas através da figura do palhaço⁷. Em 1991, ele volta ao Brasil e estabelece aqui um projeto parecido. A primeira experiência ocorreu no mesmo ano, no do Hospital e Maternidade Nossa Senhora de Lourdes, em São Paulo (hoje Hospital da Criança). Hoje, a ONG Doutores da Alegria é composta por 58 atores que se dividem em visitas, duas vezes por semana, a mais de 10 hospitais (nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte). A ONG conta ainda com cerca de 20 profissionais na área administrativa. Todos os funcionários, incluindo todos os atores, são assalariados.

Os palhaços-médicos obrigatoriamente são artistas profissionais que trabalham, em média, 18 horas semanais e o salário médio, hoje, é por volta de 2.400,00 reais. As performances dos Doutores da Alegria têm como regra a regularidade: a mesma dupla de palhaços atua em um mesmo hospital (atendendo os mesmos pacientes) durante seis meses, visitando leitos, unidades de terapia intensiva e ambulatórios.

Os atores precisam comprovar experiência em Teatro Clown e em técnicas circenses, passam por um processo de seleção e, após, por um treinamento que os prepara para o ambiente e para o contato com os procedimentos hospitalares. Uma vez selecionados, assumem o

⁶ O americano Michael Christensen, de 60 anos, foi o primeiro artista a levar o ambiente do circo para dentro de um hospital. Na pele do médico-palhaço Doutor Stubs, ele fundou em 1986 a *Clown Care Unit*, uma ONG destinada a alegrar crianças internadas. A idéia de levar o circo para dentro do hospital surgiu em 1985, quando seu irmão morreu de câncer. Pouco antes de ficar doente, numa feira de antiguidades, o irmão de Michael Christensen viu uma maleta de médico e a deu de presente para ele, imaginando que, no futuro, ele poderia usá-la em alguma apresentação. Um ano depois de sua morte, recebeu um telefonema de uma senhora que, depois de assistir a um dos espetáculos de Michel, o convidou para fazer uma apresentação para crianças internadas. Ele se lembrou da maleta e criou o personagem Doutor Stubs. A reação foi tão boa que ele decidiu continuar a visita até as crianças que não puderam ir ao auditório do hospital. Foi assim que nasceu a *Clown Care Unit*.

⁷ O *Clown Care Unit* foi um dos primeiros grupos, no mundo, a realizar experimentos desta natureza em hospitais.

compromisso pelo período de um ano, que pode ser renovado por mais tempo, de acordo com sua disponibilidade e com o planejamento da organização.

De acordo com as informações oficiais da ONG, em 2007, eles puderam contar com um orçamento próximo a cinco milhões de reais obtidos, em sua maior parte, via captação de recursos de empresas, do patrocínio empresarial e das doações regulares dos sócios mantenedores. Entretanto, a atuação do grupo tem se expandido em outras atividades como uma escola de palhaços, programas de formação profissional, palestras, publicações e espetáculos teatrais em palcos e eventos.

A cada ano, novos produtos são inventados. Recentemente, o grupo de palhaços-médicos está oferecendo visitas a empresas a fim de elevar o humor dos funcionários, através do programa por eles ludicamente denominado de “RISO 9000”. Eles acreditam que a intervenção cênica do palhaço em caráter regular pode inspirar pessoas. E pessoas inspiradas, por sua vez, podem promover verdadeiras transformações. Dessa forma, prepararam uma dupla de artistas para atuar no ambiente de trabalho, processo acompanhado e avaliado sistematicamente pelas duas instituições – Doutores da Alegria e empresa - com a descoberta conjunta dos resultados.

Outro exemplo recente é o programa “Palhaços em Rede”, um serviço de orientação para grupos e pessoas que atuam em hospitais usando a linguagem do palhaço. Foi criado para responder a uma demanda antiga de pessoas e grupos que, inspirados pelo encontro do palhaço com a criança, resolveram fazer um trabalho parecido com o dos Doutores da Alegria. Em 2007, receberam inscrições de 705 palhaços que atuam em 136 hospitais no Brasil, com variados entendimentos sobre a linguagem.

Soraya Saide, a palhaça Dra. Sirena e Coordenadora Nacional da Formação de Palhaço dos Doutores da Alegria, afirma que não é fácil explicar para os participantes destas oficinas o “porque que se vai ou que se deve ir de palhaço para o hospital”. Há os que se vestem de palhaço e vão

para o hospital levar conforto, donativos, sabe-se lá com que referencial de palhaço. Em alguns casos, o figurino e a maquiagem são usados apenas como um diferencial e a figura do palhaço pouco acrescenta à mensagem pretendida. Usar máscara do palhaço sem a experiência que ela exige pode expor quem a veste de maneira equivocada e banalizar a linguagem. O objetivo do programa não é transformar os participantes da oficina em Doutores da Alegria, pelo contrário, os temas trabalhados procuram manter a identidade de cada um deles.

Conforme dados apresentados no relatório oficial de 2007 (disponível publicamente no site oficial da ONG), os Doutores da Alegria realizaram, somente neste mesmo ano, 135 palestras, 78.285 visitas nos hospitais, 738 atendimentos a estudantes de todos os graus, e foram expostos na mídia impressa (jornal e revista) 93 vezes e tiveram 214 inserções na mídia eletrônica (TV, rádio e internet). Estes números comprovam o alto caráter midiático que a ONG possui e sua provável dependência deste meio para manter o projeto sustentável.

O filme de Mara Mourão sobre a ONG de Wellington pode ser entendido como mais um destes produtos oriundos da ação dos Doutores da Alegria fora do hospital, pois o processo de midiatização é essencial na divulgação e na exposição do trabalho, fato que colabora de várias formas para a captação de recursos.

Atualmente, Wellington Nogueira passa a maior parte do tempo gerindo a ONG, ou seja, praticamente não atua mais nos hospitais. No entanto, quando há qualquer tipo de atividade cuja imagem dos Doutores da Alegria esteja vinculada à divulgação (no mercado cultural massivo), ele imediatamente traz à tona o “Dr.Zinho”, idealizador dos palhaços-médicos.

Diante deste contexto, é possível pensar a figura de Wellington como o tipo de gestor que George Yúdice definiu em “A conveniência da Cultura”, livro no qual propõe um novo modelo para os Estudos Culturais. O autor afirma que, atualmente, a cultura é negociada em um contexto globalizado através de um gerenciamento que atua em todos os níveis. Isto

significa que considerar a cultura como recurso ultrapassa a mera visão de mercadoria e estende-se a questões ligadas ao desenvolvimento econômico e social. Ao gerar empregos, realizar um trabalho social e humanitário, promover movimentações econômicas, A ONG Doutores da Alegria representa este novo tipo de economia cultural que é, sobre tudo, de natureza midiática.

CAPÍTULO 3 - O PALHAÇO EM QUESTÃO: DO PICADEIRO AO ESPAÇO MIDIÁTICO:

Este capítulo apresentará um breve histórico do arquétipo do palhaço desde sua provável origem até os dias atuais. Demonstrará algumas das principais transformações ocorridas neste arquétipo frente às novas configurações sociais e à Indústria Cultural. Além das migrações entre circo, cinema e TV, especial atenção será dada à performance do palhaço no espaço midiático e as transformações advindas dos processos de mediação.

Segundo Alice Viveiros de Castro, autora do livro “O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo”, o palhaço nunca foi uma figura exclusiva do circo, embora tenha sido no picadeiro que ele atingiu sua plenitude, conquistando status e papel de protagonista. Seu arquétipo foi desenvolvido e construído ao longo de muitos séculos. Os primeiros registros datam da época dos faraós, com os bufões, passando pela Idade Média, com os Bobos da Corte e, logo após, com os Saltimbancos, nos espetáculos em praça pública, alguns deles, inclusive, a serviço da Igreja. Após, sua figura perpassa pela Comedia dell’Arte, pelos teatros, até chegar aos grandes Picadeiros (CASTRO, 2005).

A autora descreve histórias curiosas como: no Egito, o bufão Danga alegrava o coração do faraó e na China, Yu Sze, com sua performance, convenceu o imperador Shih Huang-Ti que pintar a muralha da China seria um terrível equívoco. Já na Índia, Birbal recebeu sem qualquer razão aparente uma bofetada do imperador, que imediatamente o repassou para o nobre ao lado, que o passou adiante até que, depois de passar por todos os presentes, a mulher do imperador lhe dá um belo tapa e diz: “É um jogo, agora o ciclo se cumpriu...”. Na Grécia, há histórias com a figura dos Parasitas e, em Roma, com o “palhaço” Philemon ou São Genésio, que

resolve fazer um deboche do batismo e acaba se convertendo à doutrina cristã. O fato é que, em diferentes culturas, a figura do palhaço está sempre ligada ao inusitado, à surpresa, ao **riso**.

O ARQUÉTIPO

Não é tarefa fácil delimitar a origem exata do palhaço, visto que, ao longo da história, como bem aponta Alice Castro, há uma série de diferentes nomes em torno de seu arquétipo (bufão, clown, bobo, augusto, grotesco, entre tantos outros). “Identificamos o palhaço não apenas pela forma, mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como espectadores, num estado de suspensão e tensão que – sabemos de antemão – em segundos vai explodir em risos” (CASTRO, 2005, p. 9).

Em linhas gerais, pode-se dizer que um dos ancestrais mais remotos e populares do palhaço seria a antiga figura do Bobo da Corte, cuja função era distrair a realeza. “Uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados”, afirma Castro. Chapéu de pontas com guizos e um cedro na mão (que, segundo a autora simbolizava a loucura) eram constantes no figurino desta personagem cômica, geralmente encarnada por um anão ou um corcunda (CASTRO, 2005, p.32).



A COURT-FOOL. OF 15th CENTURY.
Fac-simile of a miniature from a ms. in the Bibl. de l'Arsenal, Th. lat., n^o 123.

(Bobo da Corte – gravura do século XV - domínio público)

A italiana A Comédia Dell'Arte, no século XVI, teria resgatado esta figura, adicionando-lhe uma nova indumentária e um repertório de brincadeiras mais elaborado.



Commedia dell'arte no Théâtre-Royal" (1670) – fonte: Alpha Encyclopédie.

Alguns personagens: Capitão, ao fundo, lado esquerdo, com plumas;
Arlequim, ao centro; no fundo, à direita Pantaleão e Polichinelo.

Antes mesmo da Comédia Dell'Arte, o ato de improvisar situações engraçadas, típica dos palhaços, já era prática comum entre outras figuras cômicas medievais, como os bufões e os Saltimbancos. Estes últimos eram artistas variados (músicos, malabaristas, trovadores, dançarinos, equilibristas, entre outros) que foram assim chamados porque, nas feiras, costumava haver tablados pequenos – os bancos, nos quais eles se apresentavam, originando o termo italiano saltare in banco.



Colombina e Arlequin Fonte: *Les théâtres du monde* (Gallimard Jeunesse)

Castro esclarece que o nome Comédia Dell'Arte origina-se no século XVI para diferenciar um tipo de espetáculo mais popular da Comédia Erudita, pautada no teatro literário. Esta comédia popular é repleta de personagens estereotipados: avarentos, bobos, traídos, fanfarrões, entre outros, que possuíam vestes especiais (que os identificavam) e máscaras.

O PICADEIRO

Ao contextualizar a origem do picadeiro, Castro cita que, em 1768 o sargento inglês Philip Astley (1742-1814) construiu um anfiteatro a céu aberto onde, pela manhã, dava aulas de hipismo e, à tarde, apresentava espetáculos eqüestres. Era um círculo com 13 metros de diâmetro para que as manobras fossem bem executadas, o que, de certa forma, remontava à milenar arena dos gregos e à tradicional roda das praças públicas. Astley teria sido também o criador da tradicional saudação final dos artistas, que se mantém até hoje nas tradições circenses e teatrais (CASTRO, 2005).



Anfiteatro de Astley, de Pugin e Thomas Rowlandson
(The Golden Age of the Circus)

A partir do século XVIII, em vários países europeus, um processo de aprendizado e domínio de linguagens artísticas diversificadas tomou corpo. À medida que a Igreja liberava o uso da palavra em apresentações públicas, os textos tornaram-se mais longos, o que solicitava dos artistas uma comunicação oral mais elaborada. Danças aliaram-se às acrobacias, que incorporaram habilidades dos espetáculos de rua. É neste contexto que surgem as primeiras sementes dos artistas circenses e estes espetáculos, à

medida que se popularizavam, ganhavam novas estruturas, inclusive físicas, como a cobertura que daria origem às atuais lonas.

O circo, conforme se estabeleceu no final do século XVIII e início do século XIX, é uma junção das apresentações eqüestres inglesas com as peripécias acrobáticas e divertidas dos Saltimbancos. Segundo Bolognesi, muitos espetáculos eqüestres, chamados, na época, de Circo de Cavalinhos, passaram a intensificar a presença de números ligados à comédia e, a partir da segunda metade do século XIX, os cavalos saem de cena e as acrobacias tomam conta do picadeiro. O autor diz ainda que, desta forma, o corpo torna-se a matriz do circo: “é um organismo vivo que desafia os seus próprios limites” (BOLOGNESI, 2003, p.189). O artista tem consciência que está em busca da superação (e que pode falhar) e o público vive o suspense desta busca. Em seguida, a tensão é quebrada “pela descontração da performance dos palhaços”, complementa Bolognesi.

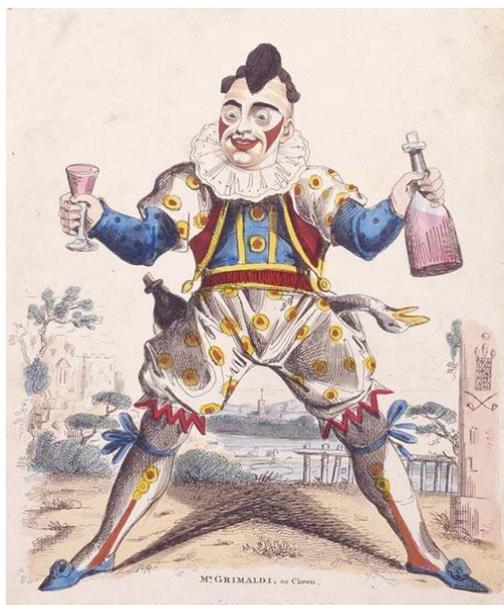
Outro ponto fundamental destacado por Bolognesi é que o espetáculo circense conseguiu incorporar com maestria elementos antagônicos: o sério e o risível. A exibição cuidadosa de um corpo que testa seus limites em atividades acrobáticas, cuja forma perfeita e equilíbrio meticuloso são necessários, convive lado a lado com o corpo disforme, atrapalhado e desajeitado dos palhaços.

O fato é que, depois que os espetáculos ganham fôlego com diferentes atrações, a figura do palhaço começa a ser evocada com mais freqüência e de maneira mais estratégica, criando um contraponto com os números acrobáticos apresentados e, pouco a pouco, o universo clown⁸ criava o seu repertório específico. Para ser palhaço, mais que nunca, os artistas agora precisavam dominar as várias linguagens que compunham o universo do circo que, ao se reinventar, além de refletir bem a sociedade

⁸ Em inglês, clown significa, literalmente, um camponês simples e rústico. No século XVI, na Inglaterra surge um personagem cômico que era um camponês. No início do século XVII, esse clown evolui, passa a ter um linguajar refinado, a cantar e a dançar e, no século XVIII, integra o circo de Astley.

daquele momento, ao mesmo tempo traduzia-se em algo novo e contemporâneo.

Castro afirma que o palhaço, no circo, foi considerado um personagem novo porque ele reuniu elementos do Saltimbanco de feira, dos tipos cômicos da Comedia dell'Arte e do personagem cômico rústico inglês, o Clown, que tem na figura de Joe Grimaldi (1778-1837), um dos maiores representantes. Grimaldi, segundo a autora, sempre foi um palhaço de palco, de pantomimas e nunca atuou em um picadeiro (CASTRO, 2005, p 62).



Joseph Grimaldi ⁹

De acordo com Bolognesi, no início, a atuação dos palhaços ocorria de duas formas distintas: (1) uma paródia das proezas e acrobacias circenses e (2) pequenos números de pantomimas que, posteriormente foram designados como “entrada clownesca”. Mas tarde, esta polaridade tornou-se um fator presente na forma de organizar a palhaçada: duplas de

⁹ www.clow-ministry.com

palhaços com personalidades diferentes passaram a atuar conjuntamente, prática que se tornou recorrente no circo ocidental também no século XX.

As duplas são compostas pelo “branco”, um palhaço mais sério, dominador e autoritário, e pelo “augusto”, atrapalhado por natureza, totalmente desajeitado e ingênuo. Por vezes, estes palhaços antagônicos também possuíam momentos solos, ou ainda, números com grupos maiores de palhaços poderiam ocorrer, ou seja, não necessariamente centrados em duplas.

O branco é descendente do palhaço acrobata, aquele que fazia cenas cômicas parodiando os próprios números circenses. É uma figura astuta e esperta e, geralmente, veste-se com roupas de lantejoulas e pinta o rosto de branco. O Augusto é o ridículo, que veste paletó enorme e sapatos grandes, além de ter um nariz vermelho. No começo da atuação em duplas, o Augusto sofria muito das mãos do branco, que fazia o papel de um esperto mandão. Mas, com o passar do tempo, a figura do Augusto predomina e, como afirma Castro, acaba tendo “um reinado absoluto após a queda irremediável do clown branco” (CASTRO, 2005, p.66).



François Fratellini – Palhaço Branco¹⁰



Albert Fratellini – Palhaço Augusto¹¹

¹⁰ www.clow-ministry.com

¹¹ www.clow-ministry.com

No BRASIL

O circo chega ao Brasil no séc. XIX, atraído pelo crescente desenvolvimento da indústria cafeeira, que provocava sucessivas imigrações e, conseqüentemente, forma um público para os recém chegados espetáculos circenses. Em terras brasileiras, o circo se consolida como espetáculo de acrobacia, animais, dança, teatro e música. Durante este período, ficou conhecido como Circo de Pavilhões e, posteriormente, como Circo Teatro.

É importante frisar que o circo jamais foi estéril aos lugares por onde passou. Ao contrário, sempre incorporou características do lugar em que estava, tornando-se, desta forma, um agente multiplicador de culturas e um dos principais meios de acesso a novas informações. Outro ponto relevante é que não havia apenas uma forma de fazer circo. Em cada região, o modo como a mescla entre ginástica, palhaço, acrobacia, dança e teatro se articulava era específica, sem contar que, em determinadas cidades, shows circenses eram contratados para apresentações em cabarés e clubes privados.

No sul e sudeste do Brasil, a opção foi pelo circo de variedades, com ênfase em animais e palhaços. Já no norte e nordeste, predominou a acrobacia, o teatro de comédia e as adaptações de textos populares.

Um dos circos brasileiros mais importantes foi o Circo Nerino, fundado em janeiro de 1913, no Paraná, pelo casal Armadine Ribola e Nerino Avanzi que, junto a outros membros de suas famílias, circularam pelo Brasil inteiro, por mais de 50 anos. Com o passar do tempo, o circo agregou os filhos e netos desta primeira geração bem como outras famílias circenses (Bozan, Schumann, Colman, Pinto, Garcia, entre outras). Verônica

Tamaoki¹² explica que o Nerino era um circo-teatro, gênero de teatro tipicamente brasileiro que consistia em apresentar números circenses no começo do espetáculo e, numa segunda parte, um número teatral (TAMAOKI, 2004).



Circo Nerino (Itabuna – 1954) – Acervo Circo Nerino

A partir das décadas de 60 e 70, as grandes cidades deixaram de oferecer espaço para a lona de circo. Os teatros e a concorrência com o entretenimento oriundo das mídias sufocam e reduzem as companhias, tanto em quantidade quanto em estrutura. O modo de organização do circo deixa de ser familiar e há uma redução brusca na contratação de novos artistas. O circo não mais se apresenta como responsabilidade coletiva (de ensino e educação permanente quanto a sua arte) e entra numa profunda revisão de sua missão.

Escolas de circo - fora do circo - surgem, mas são grupos autônomos que passam a ensinar sobre a linguagem circense. Ou seja, a lona deixa de ser a única escola permanente que produzia e formava seus membros. Embora a origem destas escolas tenha sido no circo tradicional, pois a proposta era para serem destinadas aos filhos dos circenses, quem

¹² TAMAOKI, Verônica e AVANZI, Roger. *O Circo Nerino*. São Paulo: pindoramacircus, 2004.

as procura e freqüenta são pessoas não oriundas da lona e, sim atores interessados em novas possibilidades de expressão cênica.

AS TRANSFORMAÇÕES

A figura do palhaço se transforma. Paulatinamente, desloca-se do picadeiro para a rua, para o teatro, o cinema e a TV. Como Wellington declara (no filme *Doutores da Alegria*), “o arquétipo do palhaço é um arquétipo muito poderoso...” e foi intensamente requisitado no cinema, desde o seu surgimento.

Quando surge o cinema, os pequenos filmes de Méliès, além do teatro, também tinham influência do circo, nos números de mágica e nos personagens cômicos. No período áureo do cinema silencioso, Buster Keaton e Charles Chaplin retomam o arquétipo do palhaço em seus famosos personagens.

Na verdade, técnicas do clown estão presentes na obra de muitos atores e cineastas cômicos como, por exemplo, Jerry Lewis e Jacques Tati. Federico Fellini é outro nome a ser destacado, pois tem, em sua obra, o universo do circo como elemento recorrente, além de uma particular homenagem ao palhaço, no filme feito para a TV italiana, em 1970, *I Clowns* (Palhaços), no qual um poético paralelo entre o clown e o homem é delineado.



Cena do filme *I Clowns* (1970) de Federico Fellini
(Dois palhaços brancos - à direita e ao centro, e um augusto - à esquerda).

Outro filme singular é o *Santa Sangre*, de Alejandro Jodorowsky que revela o casamento entre o circo e a igreja. O fato é que muitas outras figuras engraçadas e pitorescas, no cinema atual, podem ser associadas à imagem do clown como, por exemplo, os grotescos tipos do diretor Emir Kusturica.

No Brasil, Oscarito, Grande Otelo são exemplos de atores que configuraram tipos singulares no cinema, inspirados no universo do clown. Por outro lado, palhaços com tradição circense também migraram para as telas. Carequinha foi um deles, que também teve passagem pela TV.



Grande Otelo – foto de arquivo

A partir de 1956, Carequinha participou de um dos ciclos mais importantes e populares do cinema brasileiro, a chanchada. O diretor J. B. Tanko o escolheu por sua grande habilidade em saltos e cambalhotas (sem precisar recorrer ao uso de dublês), para inaugurar o primeiro longa-metragem dos Estúdios Herbert Richers, *Sai de Baixo*. A produção também contou com o famoso parceiro de Carequinha, Fred. Ainda pela Herbert Richers, Carequinha estrelou os filmes; *Com Água na Boca* (1957), *Com*

Jeito Vai (1956), *Metido a Bacana* (1957), *Sherlock de Araque* (1958), *É de Chuá!* (1957), *O Palhaço o que é?* (1959).



Carequinha no filme *O Palhaço o que é?* (1959), com Nancy Wanderley e Hamilton Ferreira.



Carequinha comemorando os seus 50 anos de idade
- Ginásio Caio Martins, Niterói. 1965.

Um das personalidades mais importantes do cinema brasileiro, Mazaropi, foi o criador do principal arquétipo cômico das telas. Antes de estreiar no cinema, Mazaropi trabalhou no circo. Fez mais de 30 Filmes, entre eles: *Sai da Frente* (1952), *Fuzileiro do Amor* (1956), *O Noivo da Girafa* (1957), *Jeca Tatu* (1959), *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), *Meu Japão Brasileiro* (1964), *O Corinthiano* (1966), *O Jeca e a Freira* (1967), *Jeca Contra o Capeta* (1975), *A Banda das Velhas Virgens* (1979), *O Jeca e a Égua Milagrosa* (1980).



Mazaropi em *Jeca Contra o Capeta* (1975).

A TV brasileira também se vale, desde o início, do arquétipo do clown, tanto em programas de auditório quanto naqueles especialmente criados para palhaços consagrados no picadeiro como, por exemplo, o do famoso palhaço Arrelia que comandou, nos anos 50, um programa chamado *Cirquinho do Arrelia*, na TV Record.

O programa tinha um jargão que era sempre retomado: "*Hoje tem marmelada? Tem sim senhor! Hoje tem goiabada? Tem sim senhor! E o palhaço, o que é? É ladrão de mulher!*" e sempre começava com a música "Muito bem", de autoria de Manoel Ferreira, Arrelia e Antônio Mojica. Logo após, uma série de pantomimas ocorriam, onde Arrelia brincava com seu sobrinho e também palhaço Pimentinha. Depois do intervalo, o *Cirquinho do*

Arrelia mudava de quadro e aí entrava o Circo-Teatro, onde uma espécie de episódio cômico era feito, semelhante ao que hoje existe na *Turma do Didi* (Rede Globo) encabeçados por Renato Aragão, o Didi Mocó.

No *Circo Bombril*, Walter Stuart, o mediador, tirava sua cartola e abria assim o pioneiro programa circense da TV Tupi. Num vai e vem entre um número e outro, os palhaços Fuzarca (Albano Pereira) e Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo) entravam e faziam suas pantomimas. Walter Stuart era sempre interrompido por estes dois amigos.

Gilberto Fernandes, o Gibe, que era da família do palhaço *Arrelia*, tornou-se outro palhaço famoso na televisão. Atendia pelo apelido de Papai Papudo e se apresentava nas manhãs e tardes da Record e do SBT, ao lado de Bozo, sempre com sua inconfundível frase: "*Que horas são? São cinco e sessenta*".

O palhaço *Carequinha* também atua na TV, contratado por Assis Chateaubriand, na TV Tupi do Rio de Janeiro, para fazer seu próprio programa. No canal 6, então, resolveu inventar o programa circense *As Aventuras do Carequinha*, que permaneceu quase uma década no ar.

Em 1983, quando a concessão do mesmo canal 6 (TV Tupi do Rio de Janeiro) foi passada pelo governo para a Rede Manchete, o programa de *Carequinha* retorna, desta vez a cores e por menos tempo. Antes de completar cinco anos, o programa foi substituído pelo *Clube da Criança* (que revelou *Xuxa* e *Angélica* na televisão).

PERFORMANCE

Sendo assim, a figura do palhaço torna-se midiática, deixa o terreno do corpo a corpo com a platéia e estabelece um corpo a corpo com a câmera que, por sua natureza, fragmenta a performance e a resignifica, no momento da montagem, da edição. Pode-se pensar que a performance do palhaço será conduzida, também, pela mídia na qual está inserida.

No corpo a corpo do palhaço com o público, a resposta é imediata. Na midiática ela é recriada, pois o palhaço tem que se relacionar com a câmera. Isto muda o palhaçar¹³, pois provocar uma platéia é uma coisa e a construção desta provocação é algo bem distinto. Não apenas o tempo da ação muda, mas também os gestos, que podem ser endereçados de forma diferente, de acordo com a noção de enquadramento, por exemplo. O corte, o plano, a aproximação da objetiva, necessariamente geram uma decomposição da ação performática e sua reconstrução oferece uma apreensão diversa.

Enquanto, como bem destaca Bolognesi, o palhaço tradicional se expressa via corpo, que é a sua matriz de interação e de conformação do espetáculo (BOLOGNESI, 2003, p.189), o palhaço contemporâneo encontra barreiras para fazer isto no espaço midiático. O corpo precisa - na sua relação com a câmera - construir novos sentidos.

Em suma, o modo como o corpo é percebido, no espaço midiático, difere. Como afirma o medievalista Paul Zumthor, o registro visual e sonoro tende a retirar o “corpo” da performance, pois as referências espaciais são diminuídas, o que extrai a sensação de tatilidade. Para o autor, há uma perda, com a reiterabilidade midiática, daquilo que a performance tem de único, de singular e desigual (ZUMTHOR, 2007).

¹³ O termo “palhaçar”, neste estudo, diz respeito ao “fazer” do palhaço.

Sendo assim, o palhaço midiático precisa conectar-se a uma dinâmica diferente do picadeiro. Seus movimentos corporais e sua fala estão condicionados a uma limitação técnica que determina o espaço performático. Por exemplo, no filme *I Clowns*, de Federico Fellini, um dos palhaços olha para câmera e diz uma emblemática frase que sintetiza este novo palhaço - midiático: “Então doutor, está bem assim, para o senhor?”, como quem diz “esta não é minha seara, portanto preciso que me diga o que fazer”. No picadeiro ele jamais perguntaria isto, a não ser que fizesse parte do seu número.

A figura do velho palhaço mestre, que aprendia sua arte de geração para geração, é agora absorvida, em larga escala, via cinema, via TV. Neste sentido, um palhaço novato pode aprender o seu ofício através de imagens (filmes e programas que assistiu sobre palhaços). Pois, se antes preponderava um código de conformação do palhaçar em picadeiro, as imagens performatizadas do palhaço alteram esta realidade.

O espaço do picadeiro, por si só, prepara a platéia para a noção de teatralidade necessária ao palhaçar. Há um pacto pré-estabelecido entre o palhaço e seu público que a noção de circo traz embutida. O picadeiro determina e codifica um determinado comportamento. Ao deixar a esfera do circo, o palhaço precisa redescobrir o espaço no qual o seu palhaçar será desenvolvido. Seu corpo precisa carregar as marcas da lona, de um território que ficou para trás. O espaço lúdico passa a ser concebido de outras formas. Isso é válido para o palco teatral, para a rua, para um programa de TV ou um *set* de filmagem.

Sendo assim, fora do circo, o palhaço contemporâneo precisa de muito mais teatralidade do que antes para poder existir e evocar o picadeiro. Disparar a experiência do palhaço hoje é mais complexo, pois a experiência do passado está cada vez mais misturada a lembranças de imagens de palhaços, que são mais resistentes por causa da quantidade de experiências midiáticas as quais estamos expostos.

Por outro lado, é importante frisar que a construção de um espaço lúdico é totalmente possível, mesmo longe do ritual circense, graças ao modo como o palhaço atual carrega consigo este território. Ele torna o espaço no qual atua um lugar viável, possível e constrói uma relação entre a sua corporalidade e o espaço, fundamental para estabelecer uma espécie de ponte, de pacto entre o seu palhaçar e o receptor.

A PERFORMATIVIDADE

Atualmente, no Brasil, os circos fazem parte das artes cênicas da Funarte. Isto significa que as relações entre o circo e o mercado cultural mudaram e os artistas tiveram que se adaptar a esta nova realidade. O estado de São Paulo é um dos mais pobres, se comparado a outras capitais, em relação ao apoio dado ao circo, pois oferece como fomento apenas PAC (Programa de Ação Cultural)¹⁴, que é um edital voltado para projetos culturais em geral, que inclui a arte circense.

Uma das soluções vigentes foi pensar o circo através de projetos sociais que se inserem na lógica do PAC como, por exemplo, promover a formação de crianças carentes na arte circense, bem como espetáculos de circos itinerantes em regiões das grandes cidades que carecem de programas culturais. Esta ligação do circo via práticas sociais inicia na década de 80 e se intensifica nos anos 90, nos quais surgem ONGs que vão trabalhar somente com elementos do circo e gerir verbas tanto oriundas de órgãos governamentais como do setor privado e de fundos internacionais, caso este dos Doutores da Alegria, cujo documentário é o objeto central desta pesquisa.

¹⁴ O PAC foi criado pela lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006.

Os Doutores da Alegria fazem uso de uma nova função para o palhaço – a função social e, entender a performance, neste caso, é fundamental, pois um palhaço tradicional não funcionaria em um hospital, por exemplo. Para os palhaços do circo, o picadeiro configura o espaço de ação e eles podem entrar e sair dali, de acordo com o tempo pré-estabelecido de suas performances. Os palhaços dos Doutores da Alegria não. Eles precisam dentro do espaço hospitalar imprimir este outro espaço – o lúdico, que está contido em suas próprias ações. O tempo e o lugar da performance dependem de uma autorização, por parte do receptor.

E esta autorização não é apenas um ponto de partida, mas uma espécie de imantação que remonta o espaço para que a performance ocorra. A figura clown, historicamente, tem um sentimento humano numa ação inumana. Existe sempre este contraste no conceito do palhaço e o espaço lúdico é fundamental para que o jogo cênico se concretize. Longe deste pacto, o contraste pode gerar, ao invés do riso, da diversão, um estranhamento.

Os palhaços, no circo, têm que trabalhar em uma tensão o tempo todo. Eles precisam manter o espetáculo, pois é isso que a platéia espera. Enquanto que, nos hospitais, é a tensão que move o entretenimento. Não é um pacto prévio que move a ação dos palhaços-doutores, pois não há nenhuma expectativa, num primeiro momento, por parte dos receptores.

Ao contrário, uma criança enferma pode passar mal a qualquer momento e isto já faz parte do cenário de possibilidades que os palhaços previamente precisam levar em conta. Este palhaçar, portanto, não tem a função primordial de interferir, como no circo, mas sim, de ser assistencialista. Isso significa que todo o código performativo que eles constroem surge a partir deste preceito assistencialista. Pode-se pensar, então, que a performance está relacionada à escolha do objeto final destes palhaços – as crianças doentes. Para que isto aconteça, os códigos de ação precisam ser outros. Eles têm que inventar uma espécie de nova conduta para o palhaço, condicionada ao ambiente em que estão inseridos: o da

doença, que torna a morte uma realidade próxima. Neste contexto, necessariamente, o palhaço é mais teatral, menos orgânico e menos intuitivo.

É importante ressaltar que, se a performance do palhaço pode mudar tanto a ponto de permitir que sua figura se tornasse assistencialista, isso foi possível devido a dois fatores principais: (1) a transformação que o “palhaçar” foi experimentando, ao se deslocar do picadeiro para outros espaços onde teatralidade passa a ser concebida e carregada no corpo, sobretudo, os espaços midiáticos, e (2) uma necessidade de enquadrar a performance do palhaço dentro da arte circense desenvolvida em projetos sociais, conforme uma nova lógica entre o circo e o mercado cultural no Brasil.

No caso específico dos Doutores da Alegria, o projeto social é marcado por uma ideologia assistencialista dentro de uma lógica específica: eles não levam comida, não buscam abrigo ou doam agasalhos. O que eles oferecem é uma forma de arte configurada para um objetivo específico: o riso – que é provocado por um palhaço deslocado de seu lugar de origem. Obviamente que tal característica leva a um tipo de performance específica.

Quanto mais fui me envolvendo com a arte e a técnica do palhaço por conta do trabalho no hospital, mais necessidade tive de entender sua história, sua essência, seu impacto; também fui procurando traçar paralelos com o mundo contemporâneo para tentar compreender melhor o papel do palhaço em nossas relações com a vida e o movimento do palhaço no hospital e no mundo. No hospital, o palhaço é um pouco de cada uma de suas milenares manifestações. Ele não é uma coisa só. Por isso, entendo que estamos testemunhando um nascimento de uma forma de arte inovadora, que amplia o escopo de atuação deste artista: ele é um pouco curandeiro, um pouco palhaço de circo, um pouco bobo da corte, um pouco menestrel, um pouco pajé, um pouco anjo, e um pouco demônio... Esta figura, o palhaço, esta saindo do circo para ganhar o mundo! Esta procurando os lugares onde as pessoas estão em dificuldades, ambientes limites como os hospitais, que são metáforas perfeitas para as crises que a humanidade cultiva. O hospital é o primeiro lugar onde ele é chamado, porque ali a crise é aparente. Tudo isso me leva a pensar que mundo futuro próximo o palhaço vai entrar em outros espaços como

escolas, prisões, empresas, todos os lugares onde seja necessário rever nossa relação com o mundo e com a vida. Onde for preciso transformação, o palhaço vai estar lá (WELLINGTON, 2006, p. 139)!

A idéia de performatividade, conforme explicitada nos capítulos anteriores, está exatamente aí. Para compreender o palhaçar dos Doutores da Alegria, é necessário entender que existe algo que não tem nada a ver, diretamente, com o artístico (pois é aplicado a um objetivo essencialmente assistencialista), mas que funciona enquanto tal. Esta nova figura do palhaço só foi possível devido à trajetória do arquétipo ao longo de seu deslocamento do picadeiro. Os elementos que tiveram toda uma carga simbólica anteriormente, no midiático foram submetidos a uma resignificação, cujo reflexo pode ser apreendido neste desdobramento que o trabalho dos Doutores da Alegria explicita.

Enfim, a sociabilidade do palhaço, hoje, tem uma função nova. Antes, sua figura era calcada mais ao entretenimento, mesmo midiaticizada. Agora, o conceito de performatividade, no qual a figura dos palhaços-doutores se encaixa, resignifica, mais uma vez, o palhaçar. O fato é que, o que o filme *Doutores da Alegria* traz à tona, não é mais uma midiaticização do palhaço em si, mas sim um vetor de reflexão para todo este contexto.

CAPÍTULO 4 - OS TIPOS DE PERFORMANCE NO DOCUMENTÁRIO *DOUTORES DA ALEGRIA – O FILME*.

Com base nos conceitos de performance (Paul Zumthor) e de performatividade (George Yúdice), este capítulo abordará os diferentes níveis de “performance midiaticizada” que o *Doutores da Alegria – o Filme* constrói. Estes níveis abrangem tanto o momento da captação das imagens quanto da montagem e da pós-produção.

Como eixo de observação, serão propostas duas categorias básicas: a performance **extrínseca** e a performance **intrínseca**. Considera-se como performance extrínseca o que ocorre antes do filme, o trabalho em si dos Doutores da Alegria, que é anterior ao processo de mediação (o filme) e que já foi explicitado nos capítulos anteriores.

Em parte, a performance extrínseca dialoga com o que George Yúdice classifica como Performatividade, diz respeito às condições em que o filme de Mara Mourão está inserido e considera os mecanismos desenvolvidos pelo setor público - que se beneficia dos recursos produzidos pelo setor privado para fomentar a produção audiovisual. O que nos interessa, sobretudo, é refletir sobre como o filme se relaciona com o universo operacional da ONG.

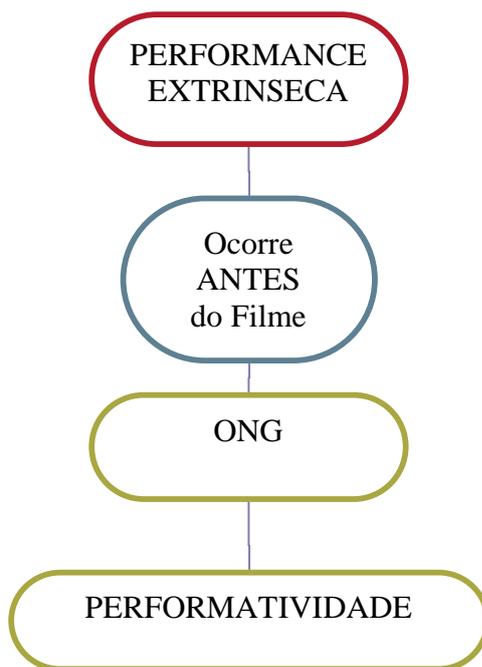


GRÁFICO 01

Já a performance intrínseca leva em conta a performance no filme, o que ocorre durante o processo de midiatização que, neste caso, resultou em um documentário para televisão e em um longa-metragem para cinema.

A performance intrínseca diz respeito ao modo como o palhaço é percebido em ação e, uma vez que seu corpo é visto a partir de sua midiatização, é necessário delimitar mais duas subdivisões: a performance intrínseca do palhaço **encenada para a câmera** e a performance intrínseca do palhaço **resultante da montagem**.

Dentro da performance encenada para a câmera, observaremos momentos em que ela ocorre de forma **explícita** (decorrente dos depoimentos, das vinhetas e de encenações complementares) e **implícita** (quando envolve um acordo tácito entre o palhaço e a criança, que é deduzido em função da aceitação da presença de uma câmera). Ao mesmo tempo, quando se fala na performance resultante da montagem, esta será observada por dois efeitos: um deles pelo foco na **teatralidade** (se o espaço

da ação é ou não preservado na imagem e se há uma ênfase na interação palhaço/criança) e o outro, na **temporalidade** (se há uma ênfase no tempo dinâmico da ação ou se há uma condensação).

Estas categorias permitirão a discussão de vários aspectos importantes em relação à performance midiaticizada dos Doutores da Alegria, mas não significa que esta estrutura obedeça a uma ordem rígida e imutável, ocorrendo casos em que uma mesma cena é pensada em mais de uma destas categorias. Outro ponto relevante é a observação das estratégias adotadas pelas duas versões do filme, sobretudo na montagem, onde a apreensão de alguns eventos performáticos é bem distinta.

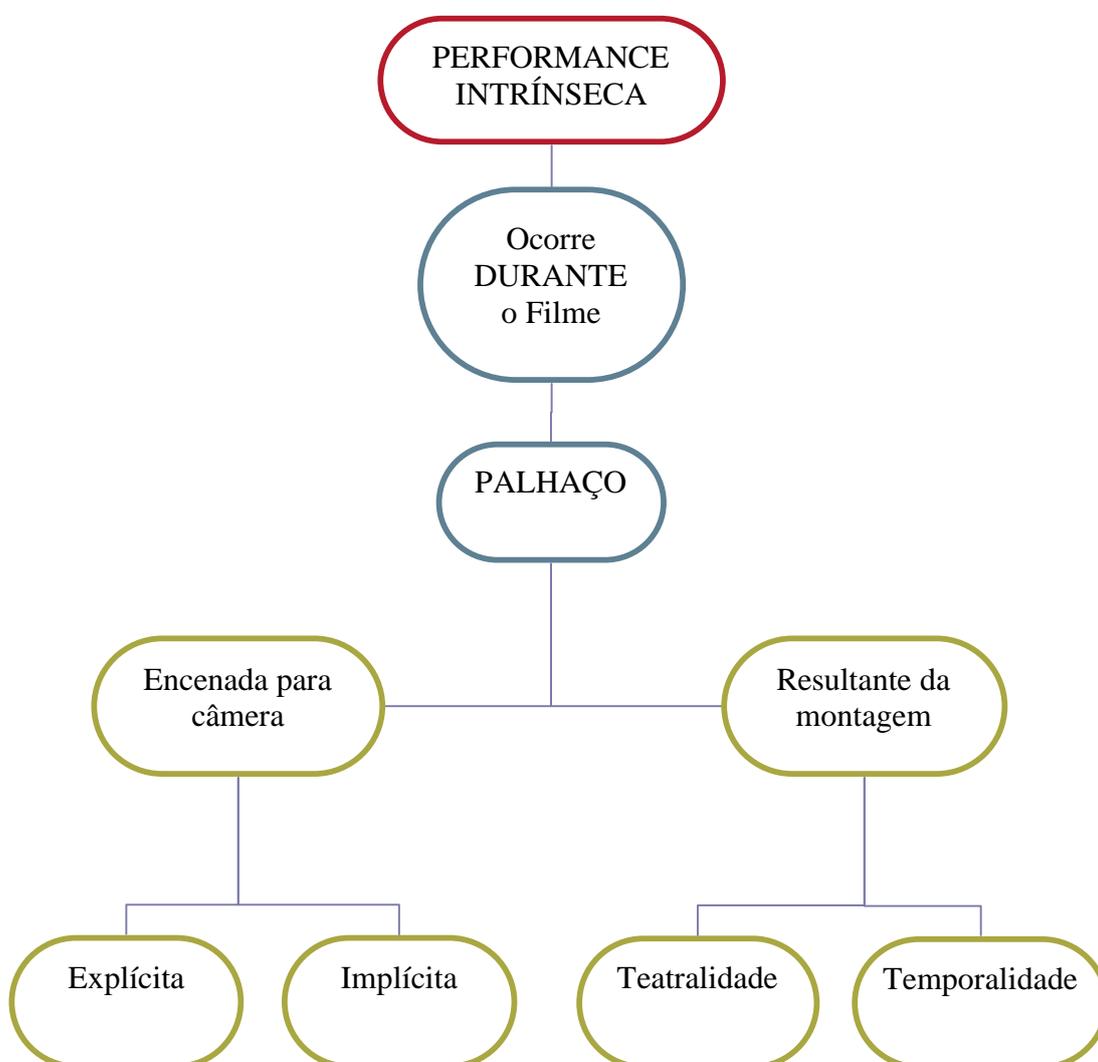


GRÁFICO 02

No documentário de Mara Mourão os entrevistados respondem a inúmeras questões previamente acordadas, de tal maneira que o resultado desta performance possa ser posteriormente editado e compreendido. Não raro, além de mostrar quem está falando, a narrativa insere outras imagens com o intuito de acrescentar informações que possam, segundo a diretora do documentário, contribuir para o entendimento do conteúdo.

No exato momento que um entrevistado olha para a câmera, é possível dizer que um tipo de performance se estabelece, e que poderá seguir diferentes rumos conforme ela acontece. Contudo, estas possibilidades tendem a seguir com certa previsibilidade, pois há uma zona de conforto minimamente controlável. Alguns dos elementos que garantem este status pode ser a natureza do local onde está ocorrendo a gravação (ambientes nos quais o depoente encontra algum tipo de identificação), o tipo de movimentação da câmera (que poderá também estar fixa) e a ação que ocorrerá durante as entrevistas (o depoimento pode ser feito enquanto alguma atividade transcorre como, por exemplo, retirar a maquiagem, andar de bicicleta, cozinhar, entre outras).

Em muitos casos, as imagens possuem seu próprio discurso e este universo visual sugere algo natural e casual. O conteúdo também sofre alterações (cortes, emendas) principalmente nos momentos em que o rosto não é mostrado. Além disto, todas as declarações do filme são conduzidas para uma desejada unidade, sem que isto prejudique a identidade que cada depoimento possui.

No filme dos Doutores da Alegria, os atores-palhaços, além de gravados em suas performances nos hospitais, são colocados em contextos bem específicos e seus depoimentos adquirem duas vertentes: o “lado pessoal” da experiência direta com as crianças (o quanto isto os afeta emocionalmente) e as estratégias, os métodos para uma boa performance nos hospitais.

É fato comum que um filme possa abordar um assunto de várias maneiras e muitas possibilidades interpretativas são oriundas da montagem. Pode-se, por exemplo, gravar eventos diferentes, em dias diferentes, e torná-los algo único. O que este capítulo pretende abordar diz respeito a esta e a outras características que podem alterar moldar, retratar e resignificar a apreensão e a execução da performance no filme.

OS DEPOIMENTOS, AS AÇÕES OU VINHETAS DE PASSAGEM E A PERFORMANCE

Nos depoimentos do filme, realizados fora do ambiente hospitalar, há um endereçamento explícito, nas falas dos atores, para a câmera. Essa característica enquadra-se no que estamos denominando de **performance intrínseca, encenada para a câmera – explícita**. Os depoimentos dos palhaços selecionados para a versão exibida no cinema variam entre praia, parques, teatros, campo de futebol, piscina olímpica, auto-estrada e a própria casa dos entrevistados.

Existe uma intenção de que estes depoimentos sejam espontâneos, apoiados no improviso, que constituam um discurso natural como quando estão com as crianças num quarto de hospital, onde os palhaços não podem parar para pensar no que vão fazer ou falar. Isto pode ser percebido principalmente porque não há cortes durante os depoimentos ou, pelo menos, eles não são percebidos, reforçando a idéia de que as coisas são como são e de que não há manipulação.

Nos casos em que existe o corte, a imagem é substituída por outra que pode contextualizar o que acabou de se dito como, por exemplo, durante um dos depoimentos de Kleber Montanheiro. Ao comentar sobre a improvisação que os palhaços utilizam em seu trabalho, ele dá o exemplo de uma situação onde, durante um jogo com uma criança, ouve-se de dentro do hospital o som de um avião que passa por aquele espaço aéreo. A reação imediata do palhaço é trazer aquele som para dentro do quarto de hospital e, com um movimento no pescoço, acompanhar esse som. O depoimento se enquadra na performance intrínseca ao filme - encenada para a câmera, de forma explícita, pois Montanheiro olha para a câmera enquanto fala. Imediatamente após sua explanação, podemos ver, através da montagem, um exemplo prático de como essa improvisação acontece dentro do hospital, onde dois palhaços fingem se proteger do avião, se abaixando e só

se levantando quando o som indica que este avião já se afastou daquele espaço¹⁵.

Assim que a imagem volta para o palhaço depoente, supõe-se que o tempo transcorreu - uma pequena elipse temporal - daí este mesmo palhaço pode estar em outra parte (deste mesmo espaço), dando continuidade a sua fala e mantendo as mesmas características descritas anteriormente. Tal procedimento reforça a idéia de continuidade, de tempo real, como ocorreria em uma ação no qual o presente do acontecimento seria vivenciado.

Em quase todos os casos, as imagens apresentam os atores sem suas respectivas e particulares maquiagens, sempre em primeiro plano, raramente acompanhado por mais alguém, o que seria normal de se esperar de uma piscina olímpica, de um campo de futebol, de um parque ou de uma praia. Neste sentido, a performance (a fala do entrevistado, seu gestos, olhares e ações) é diretamente endereçada ao público que esta assistindo ao filme.



¹⁵ Esse segundo trecho pertence ao mesmo grupo da performance intrínseca do exemplo anterior, encenada para a câmera, mas de forma **implícita**, pois neste caso os palhaços representam para a criança e a presença das câmeras deve ser vista como um observador invisível que alterna os pontos de vista dos envolvidos naquela ação.

Na versão da TV, as entrevistas dos palhaços também variam entre praia, parque, teatro, centro cultural, restaurante e, supostamente, suas casas. Fundamentalmente o que muda é que nem todos os entrevistados que realizam este tipo de depoimento para o cinema estão presentes na versão para a TV, além de o discurso estar reduzido, diminuindo assim o número de inserções por ator. Mas, a fala não é editada, ou seja, a intenção de preservar a percepção da performance (do ato da fala do entrevistado) sem interrupções é mantida nas duas versões.



Nos depoimentos, o centro de interesse está no conteúdo da fala dos atores. O espaço no qual eles estão inseridos não remonta, em nenhum momento, o universo do hospital. Ao contrário, são espaços que os particularizam como pessoas – distantes do personagem-palhaço. Ao mesmo tempo, estes espaços são visivelmente preparados para singularizá-los. Não há ninguém na praia, na piscina, ou no parque dividindo a atenção visual com o entrevistado¹⁶. Ele é a única presença ali, como se fosse uma pessoa especial. A figura do palhaço não é evocada. Isso significa que a

¹⁶ A única exceção ocorre na versão para o cinema, no qual uma depoente está em um restaurante e ao fundo há a presença discreta de um funcionário atrás de um balcão.

ação especial de um corpo que carrega as marcas de um determinado tipo de performance é propositalmente evitada. Isto fica claro na cena em que o palhaço desempenhado pelo ator Raul Figueiredo retira o que resta de sua maquiagem e se revela apenas como Raul, acentuando esta diferença entre o Palhaço e o Ator.

A performance de Wellington Nogueira - como gestor de uma organização sem fins lucrativos - é nitidamente destacada de quando está com sua minúscula maquiagem vermelha no nariz e suas roupas extravagantes. Como os demais atores, ele jamais dá depoimentos com maquiagem de palhaço. Este fato ocorre nas duas versões do documentário.



Uma **performance intrínseca, encenada para a câmera - explícita** também se apresenta nas cenas em que os palhaços simulam uma ação específica que determina a mudança de um assunto para outro, no jargão televisivo, ações de *passagem*. Também são utilizados, no mesmo sentido, *vinhetas* e *animações* com sons pós-produzidos. Estas passagens foram explicitamente elaboradas para integrar, na montagem, a narrativa do filme, ou seja, não fazem parte da ação que os palhaços doutores realmente desempenham nos hospitais, quando em performance com as crianças. Geralmente, nestas cenas, temos um ponto de vista apenas, onde a câmera

está fixa e os palhaços se dirigem para ela como se estivessem falando para uma criança.



Um exemplo disso aparece no filme quando em seu depoimento, Wellington Nogueira explica a importância que os palhaços dão ao batente e à porta de um quarto de hospital, e de como eles são utilizados na hora de estabelecer o jogo com a criança. Essa explicação é precedida por uma situação de performance intrínseca - **encenada para a câmera de forma implícita**, onde três palhaços ficam presos no batente da porta ao entrar no quarto da criança. E, pela montagem, é complementada depois, através do uso de uma performance intrínseca - **encenada para a câmera de forma explícita**, que se passa dentro do hospital. Nesta “ilustração” da explicação da função da porta no jogo do palhaço com a criança vemos uma porta vermelha fechada que se abre e dois palhaços (um deles é o próprio Wellington) perguntam diretamente para a câmera se podem entrar.

Na versão para o cinema, os créditos, com a ficha técnica e trilha sonora original, iniciam aos cinquenta segundos de projeção, após a entrada das cartelas com as leis e marcas que apoiaram e patrocinaram o filme. Neles, há a animação de diversas representações pictográficas da figura do palhaço, sobretudo da *Commedia dell'Arte*, ao longo dos tempos (do século XIV ao século XIX).



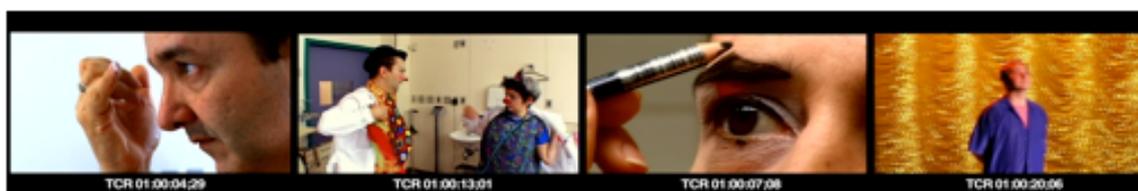
A última ilustração desta seqüência de figuras nos transporta, através de uma transição entre a animação e o interior de um picadeiro de circo, ao primeiro espaço físico, propriamente dito, ocupado pelo filme. No centro deste picadeiro está Wellington Nogueira, palhaço e fundador dos Doutores da Alegria, personagem principal nos depoimentos que constroem a narrativa do filme. Esta performance será usada como uma espécie de vinheta que, como dito anteriormente, irá funcionar como um mecanismo para mudar de assunto.



À medida que a câmera se aproxima, Wellington dirige-se à platéia e saúda seu público imaginário (o espectador) com alegria. A câmera

estaciona em frente a ele, num *contra-plongée*, e a música acompanha a imagem, que encerra esta primeira seqüência do filme com um *fade-out*.

Não há, na versão para televisão, uma seqüência parecida, que tenha a função de preparar e situar o espectador no universo que o filme vai apresentar em seguida. Ao contrário, a estrutura está atrelada a um modelo narrativo comum a vídeos institucionais, no qual uma voz over informa quem são os Doutores da Alegria, enquanto as imagens ilustram as palavras ditas conforme as imagens abaixo.



Em seguida, o espectador é informado que a voz em questão é de Wellington Nogueira e que foi ele o responsável por trazer esse tipo de trabalho para o Brasil. O restante de sua fala explica quais são as preocupações que guiam seu trabalho e já destaca a função social do palhaço, sua relação com a ingenuidade presente nas crianças e que tipo de papel o palhaço pode desempenhar em situações limite. Em menos de dois minutos, essa apresentação para os espectadores da televisão aponta todos os assuntos que o longa-metragem, no cinema, abordará em mais de noventa minutos. Trata-se, portanto, de um outro produto, pensado de acordo com as características do meio televisivo, que leva em consideração que o espectador do cinema é diferente do da televisão, cuja atenção precisa ser conquistada de imediato, já que outros programas em outros canais disputam a audiência.

Embora as duas versões sejam diferentes (as vinhetas, na TV, são em número bem menor), o caráter de uma intervenção explicitamente

realizada para integrar a montagem do documentário (servindo como eixos de transição entre cenas) é nitidamente percebido nas ações de passagem, fato que nos motivou a pensá-las dentro desta categoria: **performance intrínseca – encenada para a câmera – explícita.**

A INTERAÇÃO PALHAÇO/CRIANÇA E A PERFORMANCE:

A **performance intrínseca - encenada para a câmera - implícita**, da forma como estamos concebendo estas categorias, apresenta uma condição mais próxima da câmera oculta, onipresente. A idéia seria não contaminar a performance com a presença da câmera, ocultando o aparato tecnológico, como se ele não estivesse lá. Durante a interação dos palhaços com as crianças, nos quartos e nos corredores, é possível dizer que este fenômeno ocorre tão logo que um acordo tácito seja estabelecido. A presença da câmera poderá ser absorvida, no decorrer da performance, como se emulasse a figura de um outro palhaço que apenas observa, por exemplo.

Uma dupla de palhaços abre a porta de um quarto. Esse instante de puro vazio, de entrega ao desconhecido, pode ser visto como uma metáfora para a essência desse arquétipo. Nesse momento, o palhaço se atira num abismo, ele não tem idéia do que vai acontecer. Na carta do Tarô, o Louco ou Bobo é simbolizado andando em direção ao abismo; afinal, para o palhaço não existe nem passado, nem futuro. Só o presente que importa. E entre o lugar que ele esta e o abismo existem inúmeras possibilidades. É o percurso que importa. A porta é uma moldura, e ela tem uma dramaticidade incrível. No quarto de hospital, ela é o canal de comunicação com o mundo, é sempre algo de fora que esta vindo e que pode ser bom, ou pode ser ruim. A porta não pode ser relegada. O batente é muito importante, tem que ser muito bem explorado. Por isso que quando a gente chega na porta do quarto da criança, logo estabelece contato visual, e já se apresenta (...) E assim ambos vão “escrevendo” a cena ‘a medida que ela vai se desenvolvendo, num espetáculo par o qual não existe ingresso, pois a platéia muitas vezes se resume a uma única pessoa, mas com a intensidade de um teatro todo. (WELLINGTON, 2006, p. 106).

Contudo, no documentário, existem quase sempre duas câmeras registrando uma mesma performance. Isto significa que além dos palhaços há pelo menos outras duas pessoas presentes no mesmo ambiente. Esta estratégia se faz necessária porque, por exemplo, enquanto uma das

câmeras pode enquadrar apenas a criança (sugerindo um “plano ponto de vista” dos palhaços), a outra, sempre que possível, faz um contra plano deste enquadramento (sugerindo uma “plano ponto de vista” da criança que olha para os palhaços e/ou para as demais pessoas que estão no quarto). Sem contar que há a chance de captar um plano conjunto da dupla de palhaços, ou um mesmo plano incluindo a criança, durante o momento que a outra câmera flagra algum detalhe da performance. O fato é que, seja qual for a estratégia adotada, o que impera é a realização da performance como se as câmeras não estivessem presentes.



Se levarmos em conta que, num quarto de hospital, muitas pessoas entram e saem o tempo todo e que, geralmente, as crianças têm uma capacidade de abstração muito mais elevada se comparada à pessoa adulta, é bem provável que, após alguns minutos, ela já esteja realmente tomada pela situação com os palhaços e esqueça que tudo aquilo é uma filmagem. Esta característica é fundamental para a apreensão da performance, no filme, como algo verossímil. Tal situação não é tão complexa de ser concretizada, visto que o objetivo em si da performance dos palhaços, nos hospitais, é justamente fazer com que tudo ao seu redor desapareça momentaneamente, principalmente a dor.

Contudo, estes momentos de quase transe não diminuem o fato de a performance filmada ser diferente da verdadeira performance pois, na maior parte do tempo, toda a estrutura que envolve uma captação de

imagens influenciará o modo como os eventos transcorrerão. A partir de uma midiatização qualquer, o processo da performance se altera, inevitavelmente.

Inicialmente, o público do próprio hospital, além da criança (que é o foco da performance dos palhaços-doutores), perceberá a presença do aparato técnico, mesmo que o filme não torne isso explícito, pois o objetivo, como já foi dito, é ocultar tal processo o máximo possível. Além do mais, há o público que vai assistir ao filme e que vivenciará uma outra cadeia de mediações. A câmera, dependendo da posição, recorta e seleciona o que vai estar dentro e fora do campo de visão do espectador. Isto tudo reconstrói a figura do palhaço que, talvez, assuma um tipo de imagem diferente daquela *in loco*, que já é diferente porque atua em função da presença de uma câmera e não de forma totalmente livre.

O que acontece, no caso do espectador do filme, é uma espécie de recepção em segunda instância da ação do palhaço, porque nele vê-se a reação de um público específico – a criança e as outras pessoas que estão no hospital - em relação à performance. A reação do próprio espectador diante daquela reação à performance apresentada configura uma outra camada de apreensão da performance.

O outro aspecto da performance intrínseca, que é **resultante da montagem**, pode ser compreendido em duas vertentes: com o foco na **teatralidade** e na **temporalidade**.

O foco na teatralidade preserva o espaço cênico da performance. O espectador pode reconhecer o espaço como um único lugar, pois a montagem insere um plano no qual a dupla de palhaços e a criança estão no mesmo enquadramento, muito embora, na maior parte do tempo, eles estejam separados na decupagem tradicional “plano e contra-plano”. Mas, o entendimento resultante da montagem sugere uma interação. As ações e reações são diretas e encadeadas à medida que o acaso (promovido pela interação palhaço/criança) se apresenta.

O **foco na temporalidade** inclui aspectos da **teatralidade** sem que as elipses temporais sejam percebidas. Ocorre em seqüências cuja supressão do tempo real da performance (na dinâmica dos recortes promovidos pela decupagem/montagem) não é tão notória, como se houvesse a intenção de preservar a sensação de tempo real. Já nas passagens em que as elipses temporais são perceptíveis, o foco na **temporalidade** não seria relevante no modo como a montagem apresenta a performance. Entretanto, uma montagem pode transformar um ato performático de dez minutos em dois, sem que o espectador tenha consciência do artifício. Isso significa que o que importa, neste estudo, é o modo como o tempo da performance é representado para o espectador.

Do interior do hospital, a primeira imagem apresentada, na versão para o cinema, é uma tomada lateral de uma menina sentada numa cadeira, em um corredor. Esse plano é seguido de um *tilt* num aparelho de soro e, na seqüência, um primeiríssimo plano de uma atriz se maquiando. A câmera volta ao corredor, em outra tomada lateral de uma menina embora, dessa vez, a roupa e o cabelo indiquem que não é a mesma de antes.



Neste exemplo, a montagem deixa transparente que a **temporalidade** da ação **não** é preservada. Ao contrário, frisa que o tempo passou a ponto de uma outra menina estar na cadeira.

Após, imagens dos corredores e de leitos do hospital alternam-se com as do ambiente onde os atores se caracterizam como palhaços. A relação entre essas ações permite ao espectador presumir que os atores se preparam no próprio hospital. Acompanhamos a maquiagem, os últimos

ensaios com instrumentos musicais e truques de mágica. A essa altura, imagens dos palhaços (enquadrados pelas costas) nos corredores do hospital surgem, em planos-seqüência cuja escala valoriza a organização espacial.



Nestes planos em que não há cortes (planos-seqüência), a idéia de uma ação em tempo presente é preservada, muito embora a montagem, ao justapor estes planos, intensifica que, entre cada bloco de ação, houve uma supressão do tempo.

O foco na **temporalidade** ocorre, sobretudo, quando a dupla de palhaços está interagindo com uma criança. Um exemplo ocorre na seqüência em que os palhaços Dra. Emily (Vera Abudd) e o Dr. Cizar Parker (César Gouveia) interagem com um garoto via o truque das bolinhas de espuma vermelha (que é o nariz do palhaço), uma das câmeras fecha o enquadramento na criança e a outra nos palhaços. À medida que os palhaços desenvolvem uma espécie de conflito entre eles (típico da dupla “branco e augusto”), os planos são intercalados entre a reação da criança e a dupla de palhaços. O som (áudio) é fundamental, neste momento, pois produz a emenda necessária para que tenhamos a nítida sensação de que não há cortes durante a performance. Ou seja, praticamente não percebemos elipses temporais, o que denota que a montagem privilegiou a noção de **temporalidade**.



Todos estão no interior do quarto e as câmeras estão posicionadas estrategicamente para compor dois enquadramentos básicos: um com os palhaços e outro com a criança. Porém, mesmo quando é o garoto que está sendo enquadrado, parte do corpo de um dos palhaços entra e sai do quadro. Há ainda, nesta seqüência, um plano conjunto com os dois palhaços e o garoto no mesmo enquadramento. Esta preocupação de revelar palhaços e criança em um mesmo enquadramento configura o que este estudo classifica como uma montagem que representa a performance também com o foco na **teatralidade**, uma vez que o espaço no qual a ação transcorre, em algum momento, é unificado no mesmo enquadramento. Tal característica atesta para o espectador que realmente os palhaços e o garoto estavam ali e que não é meramente um efeito concebido pela justaposição dos planos.

No começo do filme há um exemplo no qual a **teatralidade** não é focada na montagem. Uma dupla de palhaços é acompanhada pela câmera e, ao dobrar um corredor, há um efeito de *slow motion* na imagem, no momento em que eles somem do quadro. Uma risada de criança antecipa a seqüência seguinte, que mostra, pela primeira vez, os Doutores da Alegria em ação. Eles improvisam uma brincadeira com a porta do quarto.

Esta ação é apresentada em dois pontos de vista, com enquadramentos diferentes. Um deles acompanha o jogo dos dois palhaços, em plano de conjunto, e o outro, num primeiro plano, mostra reação de duas crianças às brincadeiras, procedimento presente também em muitos momentos do filme que, por lidar com a justaposição de diferentes imagens,

pode muito bem conectar ações que não necessariamente ocorreram ao mesmo tempo. Ou seja, a montagem, embora gere a impressão de um evento unificado, pode criar uma ilusão de **teatralidade**. As imagens, em nenhum momento, enquadram os palhaços e as crianças juntos, confirmando que realmente aquele evento ocorreu daquela forma. Ou seja, é possível que ordem dos jogos lúdicos tenha sido alterada. Não há como saber exatamente se a performance percebida pelo espectador, em sua cognição da justaposição destas imagens, corresponde ao verdadeiro ato performático que ocorreu entre aquelas pessoas.

AS DUAS VERSÕES DO FILME E A PERFORMANCE:

Conforme já foi esboçado, a performance intrínseca ao filme é percebida de forma diferente nas duas versões do *Doutores da Alegria – o filme*. Para elucidar tal característica, descreveremos em detalhes o modo como uma mesma seqüência foi formatada nos dois documentários. No exemplo escolhido, há uma diferença, sobretudo, na representação da performance intrínseca que resulta da montagem.

Aos 25'44", da versão para o cinema acompanhamos os atores Ésio Magalhães (Dr. Zabobrim) e Márcio Ballas (Dr. João Grandão) em um jogo de improvisação com uma menina em uma área de recreação de hospital. Como na maioria das vezes, a câmera os acompanha por trás, desta vez, a uma distância muito menor. Em seguida, a câmera se posiciona ao lado da menina, que está sentada em uma cadeira, com um pincel na mão. A sua frente, na mesa, há folhas de papel e frascos de tinta guache. Uma câmera destaca a ação dos palhaços, enquanto outra, posicionada cerca de um metro de distância deles, flagra as reações da menina.

A partir de um dos desenhos espalhados pela mesa, o Dr. Zabobrim e o Dr. João Grandão desenvolvem uma ação que, pela primeira vez, no filme, conta com a participação ativa de uma criança. A brincadeira, sobre o sentido do desenho, avança de acordo com as respostas da menina, que são aproveitadas pelos palhaços no desenvolvimento da brincadeira. A criança deixa de participar como espectadora e passa a atuar como co-criadora da performance e os palhaços respondem a essa participação.

Esta seqüência, além de reforçar a capacidade de improvisação dos atores, ilustra o que havia sido dito nos depoimentos anteriores sobre uma das maiores preocupações dos *Doutores da Alegria*: a relação estabelecida entre um palhaço e uma criança enferma, no momento da brincadeira. O assunto é comentado primeiro pela psicóloga Morgana Masetti, complementado pelo próprio Wellington e reforçado pelas atrizes Flávia Reis

e Thais Ferrara, que falam como o artista deve estar preparado para interagir com um tipo de platéia tão especial.

Na versão para televisão, a mesma seqüência foi reduzida. A explicação de Wellington Nogueira resume tudo o que, no cinema, é explicado por três personagens. Como no longa-metragem, a seqüência também explora a performance dos palhaços com a menina. No entanto, no documentário televisivo a ação é editada e os espectadores perdem 19 segundos da brincadeira, sem que isso altere a compreensão do que se vê.

O fato é que, na televisão a situação se resolve de uma forma mais ágil, como se fosse algo ensaiado previamente, visto que nesta versão a brincadeira foi editada exatamente naqueles momentos em que os palhaços precisam se adaptar ao que a menina responde e, a partir daí, elaborar uma contra-argumentação.

No longa-metragem, após a seqüência em que o Dr. Zabobrim e o Dr. João Grandão mostram a importância de se desenvolver uma relação com as crianças, os depoimentos seguintes aprofundam a construção deste relacionamento peculiar: os palhaços precisam saber muito bem como trabalhar com o que a criança tem a oferecer, inclusive com o desejo de não querer brincar.

Todas as reflexões em torno da interação palhaço/criança apontam para a seguinte conclusão: que o arquétipo do palhaço se origina na criança, ou seja, nutre-se naquilo que faz da criança um ser incondicional nas relações. Depois de listar o que os palhaços buscam emular no comportamento das crianças, o filme segue para uma digressão do ritmo e o espectador acompanha um episódio que fala sobre o pacto que pode ser construído entre a criança e o palhaço.

Na versão para televisão, a explicação que concluí que a “essência do palhaço” está na criança é uma das primeiras a ser desenvolvida, vindo inclusive, antes da seqüência entre o Dr. Zabobrim, Dr. João Grandão e a menina e, portanto, inversa à ordem seguida pelo filme. Além do mais, antes

de seguir para o aprofundamento dessa relação entre o palhaço e o pequeno paciente, a narrativa expõe como o trabalho dos Doutores da Alegria também influenciaria para um melhor desempenho de médicos e enfermeiros profissionais.

Sendo assim, a interação entre o palhaço e a criança é apreendida de forma mais completa quando o tempo da performance é preservado na montagem, ou seja, quando há um foco importante na **temporalidade**, pois é possível compreender e contemplar a complexa relação que a performance dos Doutores da Alegria estabelece. Isto significa que a versão para o cinema acaba promovendo uma aproximação mais rica com um dos temas essenciais do objeto filmado. Se, como diz Wellington Nogueira, o palhaço precisa saber trabalhar com o que a criança tem a oferecer, os momentos mais contemplativos do discurso narrativo são os que melhor exploram as sutilezas do que o objeto filmado pode fornecer.

Outro ponto que aprofunda a apreensão da performance intrínseca, ainda que de modo mais sutil, é quando a montagem privilegia o foco na **teatralidade**. Ver os corpos dos palhaços e da criança interagindo no mesmo enquadramento fornece uma contemplação do ato performático mais integrado, como o que ocorre no exemplo já descrito em que a dupla Dra. Emily e Dr. Cizar Parker extrai gargalhadas de um garoto cujo corpo carrega as marcas de sua enfermidade (curativos). A proximidade espacial destes corpos - atestada pelo enquadramento – também ganha mais tempo para ser observada na versão para o cinema.

Tanto na versão para o cinema quanto na para a TV, nota-se que há uma presença considerável do que comumente chama-se de “modelo institucional”, no qual a veiculação de mensagens de divulgação e/ou de propaganda torna-se o objetivo principal de uma peça audiovisual. Este modelo, muito corrente em documentários que abordam trabalhos de ONGs, centra-se em um discurso expositivo aonde, geralmente, uma voz over conduz a apresentação narrativa e as imagens a complementam visualmente. Outra característica típica de vídeos institucionais que está

presente nas duas versões do filme de Mara Mourão é a demonstração didática de procedimentos internos de uma instituição (neste caso, a ONG), de processos muito específicos cuja abordagem, de tão expositivamente ilustrada, beira à redundância.

Entretanto, na versão para o cinema, há momentos que permitem ao espectador um tempo de contemplação, de reflexão que, geralmente, são evitados em produtos televisivos ou em vídeos assumidamente institucionais. Não queremos, com isto, afirmar que há um modelo certo e/ou errado de documentário. Ao contrário, o objetivo deste estudo é fomentar uma reflexão sobre os diferentes efeitos de sentido gerados a partir de um mesmo material bruto.

De um modo geral, podemos pensar que ambas as versões do filme, ao divulgarem o trabalho dos Doutores da Alegria com traços institucionais, tornam-se instrumentos de apoio à divulgação da ONG, o que favorece um retorno à idéia de performatividade proposta por Yúdice, pautado nas transformações geradas pela mudança na produção e na circulação da cultura. O filme, oriundo de um processo performativo que o antecede (extrínseco a ele), divulga a performance dos palhaços doutores (intrinsecamente) e, com isso, movimenta uma auto-exposição necessária para manter-se e justificar-se enquanto uma entidade que faz uso da cultura de uma forma socialmente “conveniente”.

CONCLUSÃO

Conforme foi explicitado ao longo deste estudo, o trabalho dos Doutores da Alegria centra-se no conceito de performance e usa a figura do palhaço como um meio de intervenção útil e necessário a um determinado ambiente (hospital). Isto é possível porque um grupo de atores devidamente preparado incorpora, via intervenções teatrais, a *persona* de um palhaço especial: o doutor em besteirologia.

Esse palhaço tem como foco as crianças hospitalizadas e não a palhaçada enquanto tal, como o que geralmente ocorre em uma situação performática circense, seja no palco ou no picadeiro. Seu palhaçar está condicionado a uma série de fatores que fazem com que o seu corpo, mais do que o espaço, seja o grande agente do pacto de teatralidade necessário à performance. Tal característica não é uma exclusividade dos palhaços que atuam em hospitais, abrangendo toda uma transformação do arquétipo ao longo dos anos, conforme descrito no capítulo 3.

O palhaçar longe do picadeiro foi impulsionado por vários fatores sócio-culturais, entre eles os processos midiáticos. Ou seja, o meio, o corpo, a teatralidade (espaço) e o prazer (ontologia do perceptivo) oriundos do arquétipo do palhaço transformaram-se. Ao tornar-se midiático, o palhaço necessariamente deixou o terreno do corpo a corpo com a platéia e estabeleceu um corpo a corpo com a câmera que, por sua natureza, fragmenta a performance e a ressignifica.

No palco ou no picadeiro há uma resposta imediata entre o palhaço e o seu público. No processo de midiatização ela é recriada e, inevitavelmente transforma o fazer do palhaço, pois provocar uma platéia é uma coisa e a construção desta provocação é outra totalmente distinta. Não apenas o tempo da ação muda, mas também os gestos, que podem ser endereçados de forma diferente, de acordo com a noção de enquadramento, por exemplo.

O palhaço dos Doutores da Alegria, que já é diferente, uma vez que sua conduta está condicionada ao ambiente no qual está inserido (o da doença), fato que o torna mais teatral, menos orgânico e menos intuitivo, é novamente resignificado, no filme de Mara Mourão, uma vez que passa pelo processo de mediação. O corpo do palhaço, que já carrega o espaço da teatralidade em si, na sua relação com a câmera, constrói novos sentidos.

Antes de observarmos como a performance dos Doutores da Alegria foi retratada, revelada, ocultada, enfatizada e/ou alterada via processo de mediação (filme), pensamos no contexto social que a ação dos palhaços-médicos se insere. Em torno da realização de projetos sociais, há uma articulação política forte, muitos mecanismos de financiamento e outros fatores que constituem um modo de cognição específico. Buscamos no pensamento de Yúdice (sobre performatividade) o entendimento de que a cultura pode ser entendida como um recurso que ultrapassa a mera visão de mercadoria e estende-se a questões ligadas ao desenvolvimento econômico e social. Neste sentido, ao gerar empregos, realizar um trabalho social e humanitário, promover movimentações econômicas, a ONG Doutores da Alegria representa este novo tipo de economia cultural.

A investigação do modo como a performance dos palhaços-doutores foi retratada no documentário contemplou vários aspectos da relação dos atores/palhaços com a câmera e do entendimento resultante dos processos de montagem. Embora a versão para o cinema promova momentos mais contemplativos na representação da performance, o discurso dominante preserva a lógica do vídeo institucional. Isto nos leva a concluir que tanto a versão para o cinema quanto a para a TV, o documentário de Mara Mourão funciona como um vetor de exposição da ONG Doutores da Alegria. As performances dos palhaços intrínsecas ao filme, encenadas ou não, tendem a construir um olhar especial em relação à performance com as crianças – como algo essencial à sociedade. No discurso dos atores/palhaços predomina a divulgação de um trabalho especializado, que usa o arquétipo de palhaço de forma cuidadosa e consciente – aplicado a uma necessidade real. E a montagem, por sua vez, favorece mais o aspecto da

performatividade (da ONG) ao invés da natureza da performance (do palhaço), uma vez que está mais próxima de modelo institucional do que de um documentário de caráter reflexivo.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Ana. "Uma proposta de estudo da ação do palhaço no hospital a partir das noções de espaço e tempo". In: *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria*. São Paulo: Doutores da Alegria, 2005, PP 22-41.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Codex e Pindorama Circus, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, André. *O cinema- Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIM, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 165-196.
- BOLOGNESI, Mario. Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo*. São Paulo: Campus, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do popular*. In: *Da diáspora - identidades e mediações*. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/Unesco, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura - uma teoria do efeito estético, Vol. 1*. São Paulo: 34, 1996.

- _____. *O ato da leitura - uma teoria do efeito estético*, Vol. 2. São Paulo: 34, 1999.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, pp. 310-323.
- MASETTI, Morgana. *Soluções de Palhaços - transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 2006
- MONTEIRO, Lúcia. "Terapia do riso". In: *Veja São Paulo*, 13 de fevereiro de 2008, ano 41, n. 6, pp. 30-38.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 151pp.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NOGUEIRA, Wellington. *Doutores da Alegria: o lado invisível da vida*. São Paulo: Grifa Mixer & MaMo filmes, 2006.
- SAIDE, Soraya. *A experiência de treinar palhaços para o hospital nos Doutores da Alegria*. In: *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria*. São Paulo: Doutores da alegria, 2005.
- SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2005.
- _____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA DE MARA MOURÃO

Cinema

Diretor

Doutores da Alegria - O Filme (2005) (Longa-metragem)

Avassaladoras (2001) (Longa-metragem)

Alô?! (1998) (Longa-metragem)

Montagem

Alô?! (1998) (Longa-metragem)

Roteirista

Doutores da Alegria - O Filme (2005) (Longa-metragem)

Avassaladoras (2001) (Longa-metragem)

Alô?! (1998) (Longa-metragem)

Televisão

Diretor

Avassaladoras - A Série (2006) (Série de TV)

PRÊMIOS / INDICAÇÕES

Festival de Gramado - 2005

Categoria: Documentário

Indicado, Doutores da Alegria - O Filme (2005)

Categoria: Prêmio do Júri Popular

Vencedor, Doutores da Alegria - O Filme (2005)

[Melhor Documentário.]

Categoria: Prêmio Especial do Júri

Vencedor, Doutores da Alegria - O Filme (2005)

[Melhor Documentário.]

FICHA TÉCNICA – DOUTORES DA ALEGRIA. O FILME

Título Original:	Doutores da Alegria o Filme
Gênero:	Documentário
Tempo de Duração:	40 min 96 min
Lançamento no Brasil:	2005
Site Oficial:	www.doutoresdaalegriaofilme.com.br
Distribuição:	Imovision
Direção:	Mara Mourão
Roteiro:	Mara Mourão, com a colaboração de Fernando Bolognesi
Produção:	Fernando Dias
Co-produção:	Mamo Filmes, Grifa Mixer, Discovery Networks Latin America, Ibéria e TeleImage
Música:	Arrigo Barnabé
Fotografia:	Helcio Alemão Nagamine
Desenho de Produção:	Maurício Dias
Direção de Arte:	Marcelo Righini
Edição: Rodrigo	Menecucci

ELENCO

01. Ângelo Brandini (Dr. Zorinho)
02. Beatriz Sayad (Dra. Valentina Mosquito)
03. César Gouvêa (Dr. Cizar Parker)
04. César Tavares (Dr. Invólocro)
05. Cláudia Zucheratto (Dra. Zuzu)
06. Dagoberto Feliz (Dr. D. Pendy)
07. Danielle Barros (Dra. Leonoura)
08. Enne Marx (Dra. Mary Em)
09. Ésio Magalhães (Dr. Zabobrim)
10. Eugênio La Salvia (Dr. Manjericão)
11. Fernando Escrich (Dr. Escrich)
12. Flávia Reis (Dra. Nena)
13. Gabriella Argento (Dra. Du'Porto)
14. Heraldo Firmino (Dr. Severino)
15. Jaqueson Santana (Dr. Bicudo)
16. Juliana Balsalobre (Dra. Bife)
17. Juliana Gontijo (Dra. Dona Juca Pinduca)
18. Karu Basso (Dra. Karulaine)
19. Kleber Montanheiro (Dr. Krebs Croc)
20. Lu Lopes (Dra. Rubra)
21. Luciano Pontes (Dr. Lui)
22. Luiz Fernando Bolognesi (Dr. Comendador Nelson)
23. Marcelino Dias (Dr. Micolino)
24. Márcio Ballas (Dr. João Grandão)
25. Márcio Douglas (Dr. Mané Pereira)
26. Marina Quinan (Dra. Quinan)
27. Paola Musatti (Dra. Manela)
28. Pedro Pires (Dr. Dog)
29. Raul Figueiredo (Dr. Zapatta Lambada)

30. Rita Carelli (Dra. Clara Clarabela)
31. Roberta Calza (Dra. Sakura)
32. Ronaldo Aguiar (Dr. Charlito)
33. Sávio Moll (Dr. Clóvis Socó)
34. Sheila Arraes (Dra. Shirley)
35. Soraya Saide (Dra. Sirena)
36. Thaís Ferrara (Dra. Ferrara)
37. Val de Carvalho (Dr. Xaveco Fritza)
38. Val Pires (Dr. Valdisney)
39. Vera Abbud (Dra. Emily)
40. Wellington Nogueira (Dr. Zinho)
41. Dra. Morgana Masetti
42. Dr. Paulo Roberto Pereira
43. Dr. Yassuhiko Okay
44. Dr. Daniel Deheinzellin
45. Dr. Vicente Odone Filho
46. Dr. Marcelo Valente
47. Cláudia Piccolo dos Santos
48. Simone de Almeida Gomes

PATROCINADORES DO FILME

Empresas CSN, Diners Club International, Iharabras, BNDES, Cabot Brasil, Petroquímica União, TYLENOL, TRW Automotive, MWM, Alba Adesivos, Equifax, Unilever, Construbase, Atlas Transportes e Avery Dennison.

Apoio Institucional

UNESCO e Doutores da Alegria

Apoio Direto para Realização

Claro, Universo Online, Espaço Z, Euro RSCG 4D. Localweb

Apoio Cultural

Terra Roxa, Fórmula Apetece, Real Food

PALHAÇOS

SÃO PAULO





RIO DE JANEIRO



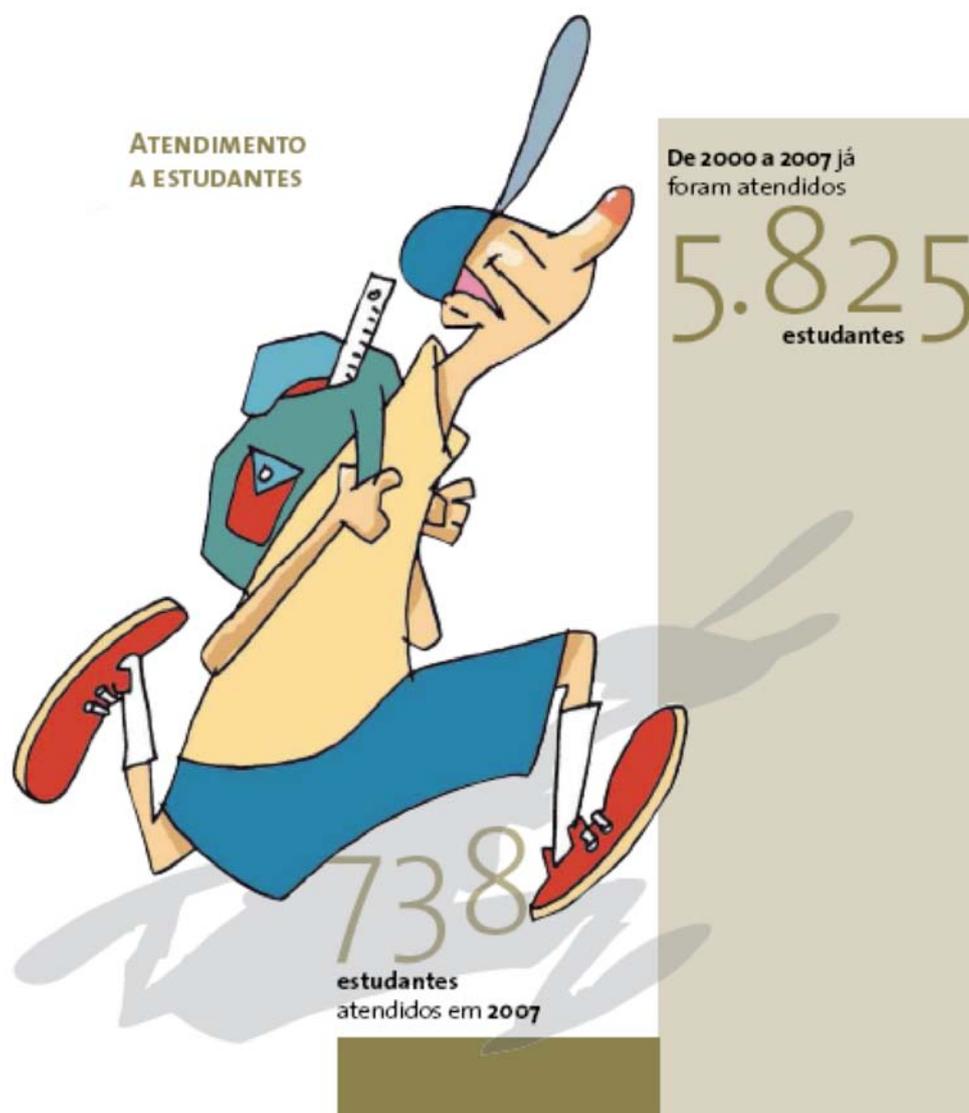
RECIFE



BELO HORIZONTE



ATENDIMENTOS A ESTUDANTES



PALESTRAS

PALESTRAS

32.940
pessoas assistiram às
palestras dos Doutores
da Alegria em 2007

212.940
pessoas já assistiram às
palestras dos Doutores
da Alegria desde 1997



De 1997 a 2007 já
foram realizadas

871
palestras

135
palestras
em 2007

INSERÇÕES NA MÍDIA

INSERÇÕES NA MÍDIA

De 1991 a 2007 foram

2.896

inserções na
mídia impressa e

758

inserções na
mídia eletrônica

214

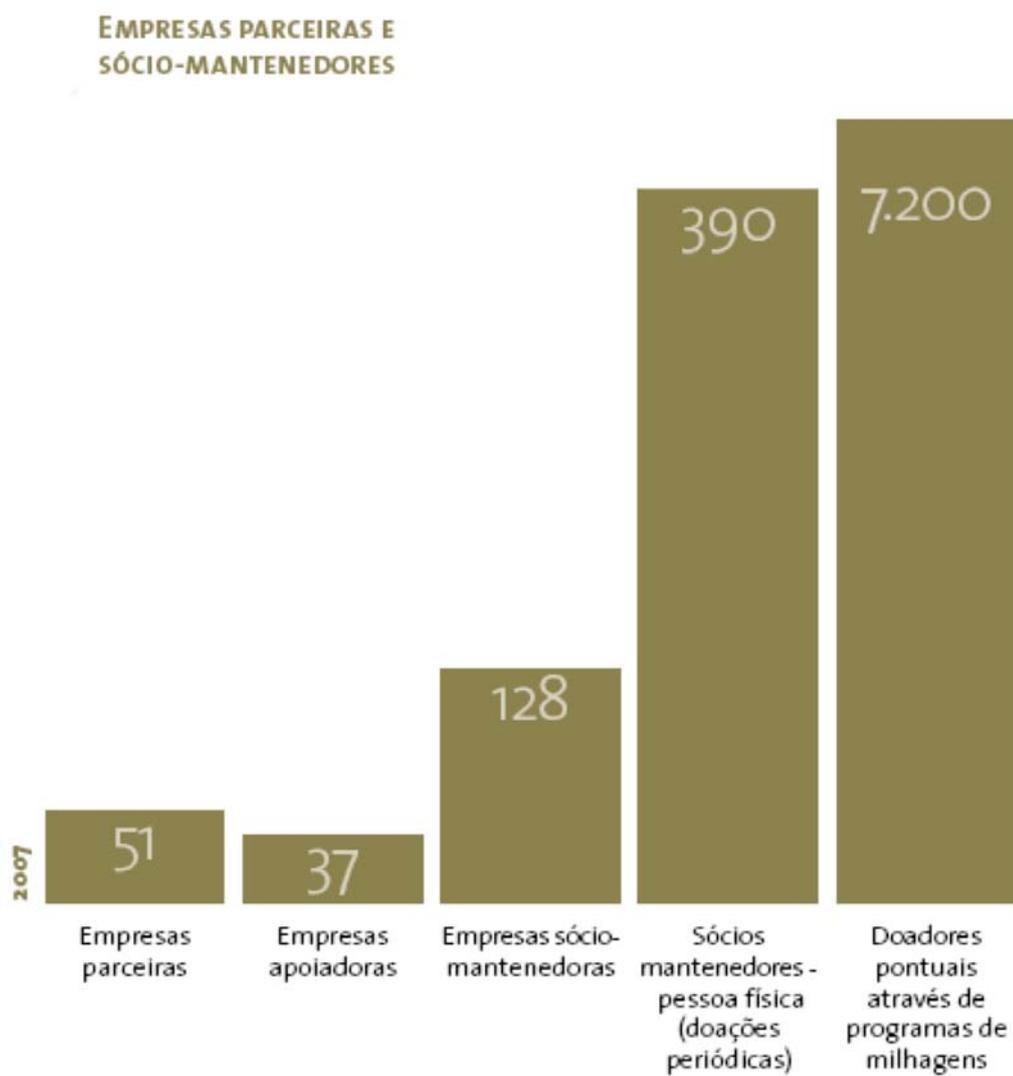
inserções em
mídia eletrônica (tv,
rádio, Internet) em 2007

93

inserções em **mídia
impressa** (jornal e
revista) em 2007



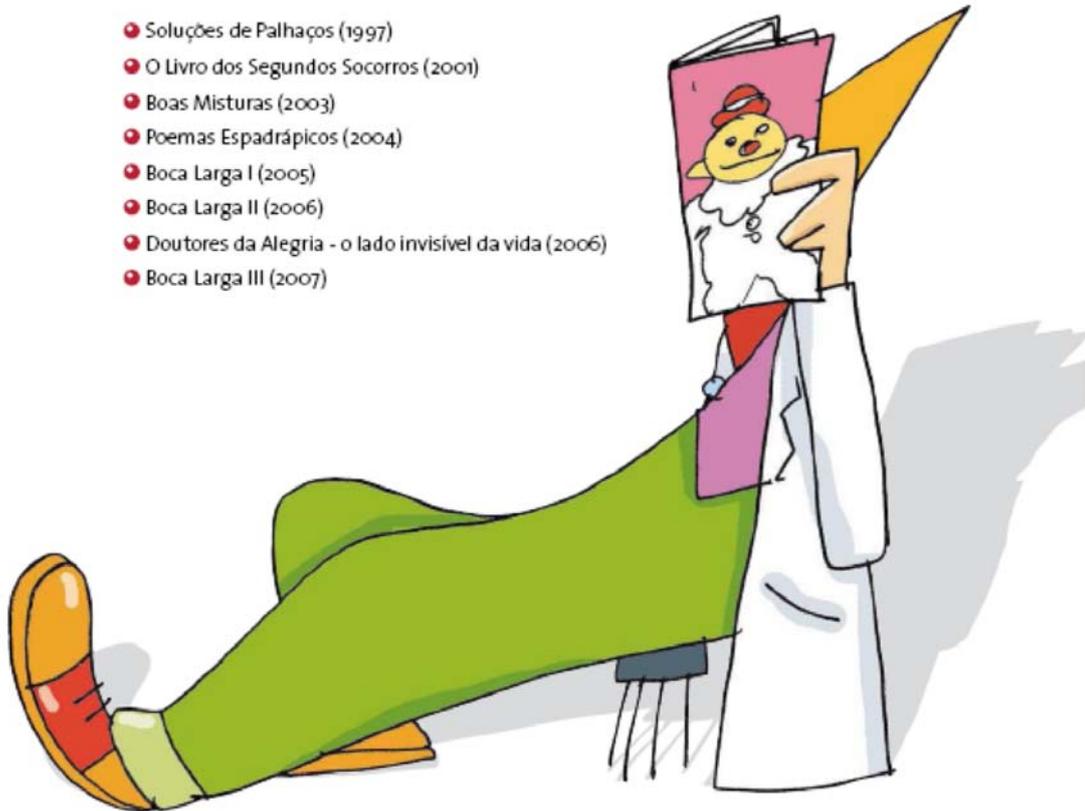
EMPRESAS PARCEIRAS E SÓCIO-MANTENEDORES



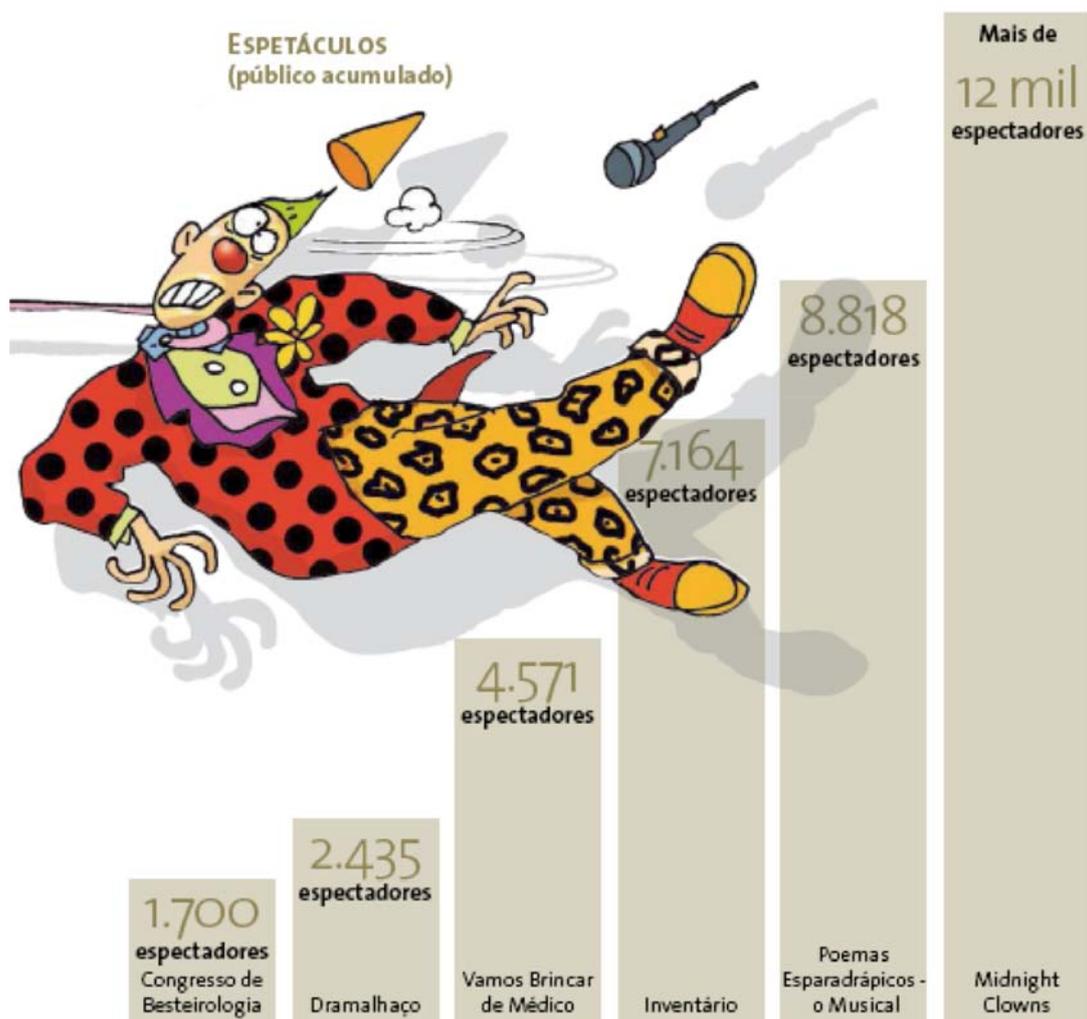
PUBLICAÇÕES

PUBLICAÇÕES

- Soluções de Palhaços (1997)
- O Livro dos Segundos Socorros (2001)
- Boas Misturas (2003)
- Poemas Espadrápicos (2004)
- Boca Larga I (2005)
- Boca Larga II (2006)
- Doutores da Alegria - o lado invisível da vida (2006)
- Boca Larga III (2007)



ESPETÁCULOS



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)