

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação Física

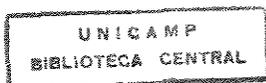
O Clown Visitador no tratamento de crianças hospitalizadas

ANA ELVIRA WUO

Orientadora: Profa.Dra.J.Barbara Iwanowicz

Mestrado na Área de Estudos do Lazer

Campinas, 1999



Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação Física

O Clown Visitador no tratamento de crianças hospitalizadas

Ana Elvira Wuo

Dissertação apresentada à banca examinadora da Universidade Estadual de Campinas, como exigência final para obtenção do título de **Mestre em Educação Física** na Área de Estudos do Lazer, sob orientação da **Profa. Dra. Josefa Barbara Iwanowicz.**

Campinas, 1999

UNIDADE	BC		
N.º CHAMADA:	TUNICAMP		
	1999		
V.	Ex.		
TOMPO BC/	39020		
PROC.	229199		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00		
DATA	21/10/99		
N.º CPD			

CM-001362B4-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA- FEF – UNICAMP

Wuo, Ana Elvira

W962c O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas / Ana Elvira Wuo. --
Campinas, SP : [s. n.], 1999.

Orientador: Jozefa Barbara Iwanowicz

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Lazer. 2. Representação teatral. 3. Teatro-Técnica. 4. Crianças-Doenças. 5. Jogos infantis. I. Iwanowicz, Jozefa Barbara. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

Este exemplar corresponde a redação
final da Dissertação defendida por
Ana Elina Wu
e aprovada pela comissão Julgadora
em 09/08/99

Data: 20/08/99

Assinatura: J. B. S. M. M. M.

RESUMO

O presente trabalho teve como propósito inicial saber se, no contingente das crianças hospitalizadas, haveria a aceitação da arte de clown como um dos elementos lúdicos incorporados ao tratamento, confirmando nosso pressuposto de que o clown troca com a criança o riso no momento de dor. O objetivo da dissertação é tecer uma análise científica e pragmática da arte e técnica de clown como conteúdo de um programa de lazer às crianças hospitalizadas. A pesquisa empírica foi realizada no Centro Infantil de Investigações Hematológicas Dr. Domingos A. Boldrini com crianças de 0 a 18 anos, portadores de câncer e doenças hematológicas, incluindo outras presenças. O trabalho de arte de clown com as crianças ou adolescentes do Boldrini foi traçado de forma que atingisse o ponto que os medicamentos não estavam atingindo, a alma. Também enfocamos lazer e suas relações com a arte de clown, sentindo que entre as áreas há confluência de aspectos lúdicos, artísticos, criativos e terapêuticos na participação do paciente infantil como clown. Por outro lado, a arte de fazer rir como função social, desde os primórdios, passa por um processo de transformação chegando ao hospital. A autora foi sujeito e objeto da pesquisa, traçando diretrizes, atuando como instrumento e comprometida com a relação artística e afetiva. No método de registro da atuação do clown, escolhemos a técnica de entrevista aberta. O tratamento dado ao material foi qualitativo. A análise final dos participantes indicou a continuidade do trabalho do clown. Em suma, o conteúdo e a estrutura da dissertação oferecem subsídios para futura elaboração de um curso de treinamento de clowns para atuar no hospital, prestando homenagem às crianças do Boldrini e a Luís Otávio Burnier, que orientou as bases artísticas da pesquisa.

Abstract

The present paper had as an initial purpose to find out if on the contingent of hospitalized children there would be the acceptance of the clown art as one of the ludic elements within the treatment, confirming our hypothesis that the clown makes the child in the moment of pain exchange the pain for the laugh. The objective of this thesis is to make a scientific and pragmatical analysis of the clown art and technique as leisure to hospitalized children. The empiric research was made in the Children's Center Hematological Investigations Dr. Domingos A. Boldrini with the children aged 0 to 18, who have cancer and hematological illnesses, including other presences. The clown artwork with children or teenagers was elaborated in a way that it would reach the point the medicines weren't reaching, the soul. We focus, as well, leisure and its relationship with the clown art, believing that in these two areas there is confluence between of ludic, artistic, creative and therapeutical aspects. On the other hand, the art of amusing as a social function, since ancient times, has gone through a process of transformation and in these later days it has been introduced to hospitals. The author was subject and object of this research, elaborating directives, acting as an instrument and engaged in an affective and artistic relationship. In this method registration of clown performance we chose the open interview technique. The treatment given to the material was qualitative. The final analysis of the participants indicated the continuity the clownwork. In short, the content and the structure of the thesis may contribute to future elaboration for a training course of clown to perform in the hospital, doing homage to Boldrini and Luís Otávio Burnier's children who helped to give direction to the artistic bases of the research.

SUMÁRIO

Introdução	6
CAPÍTULO 1 O estado da arte no processo de tratamento hospitalar	12
CAPÍTULO 2 As relações do lazer com a arte de clown no tratamento hospitalar	34
CAPÍTULO 3 A arte do riso no tratamento hospitalar	72
CAPÍTULO 4 Método de registro de atuação do clown no hospital	93
CAPÍTULO 5 O clown nos espaços do hospital	102
CAPÍTULO 6 A realização da arte de clown no hospital	128
CAPÍTULO 7 Análise qualitativa da fala dos participantes	162
Reflexões Prospectivas	188
Bibliografia	201

Introdução

“A herança, como uma ciência oculta, pesca seus herdeiros”

Eugenio Barba

Em nossas tentativas de construir um caminho específico na elaboração do presente trabalho, privilegiamos um passageiro ao avesso, que vem trazendo a “chave” para abrir portas ao lúdico e que venha a penetrar na instituição de saúde atuando como mais um elemento humano contribuindo para a cura.

A base de um “clown” é sua humanidade e isso atíça, no espectador, esses mesmos aspectos. Burnier¹ expõe: “O clown é um elemento humanizante das relações. Por isso o público ri e ama: ele se identifica com o clown”.

Entendemos como humanas aquelas necessidades que só podem ser satisfeitas de um ser para outro: dar cuidados. Colocar o humano à disposição do outro nesse caso, dentro das condições de dor física e moral, na instituição de saúde, seria colocar a disposição do paciente o prazer de rir. Isso é um aspecto humano. Vemos que a arte atua revolvendo, em toda a sua profundidade, riqueza e variedade, os sentimentos que se agitam na alma humana². Entender o que é humano é compreender a si mesmo. Esse sentido do humano que o clown busca na relação com essas crianças é nomeado pelo sentimento de amar o próximo.

A escolha do clown como objeto de pesquisa aplicado ao contexto hospitalar contou com a sensibilidade e intuição, precedendo aspectos teóricos e iniciando pela pergunta: “Por onde começo? O que devo fazer?” “Comece de algum lugar”, me respondeu Luis Otávio Burnier com outra pergunta: “Você tem com o que fazer e o que é que você possui? Respondi: “O clown”. Então definiu: “Faça depois pense”. Para compreender esse vazio do nada inicial, vemos, em Pareyson³, três princípios que nos dão um suporte para nosso entendimento do que é decisivo no processo artístico, ele nos aponta que podem dar-se simultaneamente : o fazer, o conhecer e o

¹BURNIER, Luis Otávio. Palestra. Departamento de artes cênicas. Unicamp. 14 jun. 1993.

²HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal; estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.23 (Os pensadores).

³PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria della formatività*. In: BOSI, Alfredo: *Reflexões sobre a arte*. 5.ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995. p.8.

exprimir”.

Como disse Kandinsky, na arte, a teoria jamais precede a prática assim como também pouco a comanda é o contrário que sempre se produz(...) Embora a construção geral possa ser edificada tão somente por meio da teoria, não é menos verdade que esse “mais”, que é a alma verdadeira da criação (e, por conseguinte, até certo ponto, sua essência), nunca será criado nem encontrado pela teoria, senão for, primeiro, insuflado por um intuição imediata na obra citada. Agindo a arte sobre a sensibilidade, ela só pode agir também pela sensibilidade. Mesmo partindo das proporções mais exatas, servindo-se das medidas e dos pesos mais precisos, nem o cálculo nem o rigor das deduções jamais fornecerão o resultado justo tais proporções não dependem do cálculo. Tais equilíbrios não existem⁴.

Na arte teatral, existem técnicas desenvolvidas que fazem a ponte entre o ator e o espectador. O clown objeto deste trabalho foi iniciado no Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-LUME-UNICAMP. O clown exige do ator generosidade, disponibilidade e transparência impressionantes. Ele é o patético de cada um. Para Burnier⁵: “O difícil está aí: não interpretar, mas ser. A máscara do clown, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela”.

O presente trabalho deseja tecer considerações sobre uma pesquisa empírica realizada em 1993 e meados de 94, no campo do lazer e arte de clown para crianças hospitalizadas .

O propósito inicial era saber se, no contingente das crianças hospitalizadas, a arte de clown era aceita como conteúdo de um programa de lazer; ou, em outros termos, se dentro de nosso pressuposto, de que o clown troca com a criança o riso no momento da dor”, o clown conseguia efetuar essa troca. O objetivo artístico principal foi a busca da veia cômica dos pacientes por meio de sua iniciação como clown.

A escolha de analisar o clown pelo prisma de lazer no processo terapêutico para crianças hospitalizadas nos coloca a base essencial voltada para a confluência da problemática do lúdico, a criatividade, o tempo, inseridas nos interesses das áreas

⁴KANDINSKY, Wassily .*Do espiritual na arte e na pintura em particular*.s.ed.Trad.Alvaro Cabral São Paulo:Martins Fontes, 1990.p.86,87.

⁵BURNIER,Luís Otávio. *A arte de ator:da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator*. Tese (Doutorado em Cultura e Semiótica)-PUC/SP,1994.p.263.

afins.

O trabalho de arte de clown com a criança ou adolescente portador de câncer ou doenças hematológicas foi traçado de forma que atingisse o ponto onde os medicamentos não estivessem atingindo, a alma.

No primeiro capítulo, enfocaremos o estado da arte atuando no tratamento, em que o mesmo estado pode proporcionar uma mudança na consciência interior e metamorfosear a alma e corpo dos seres e a sua fé. A arte do clown atuando no estado de saúde é atualmente um elemento que entra como um recurso a mais junto à terapia convencional no Boldrini. Colocamos uma breve introdução ao clown e sua genealogia. A relação clássica de clown "branco e augusto" foi utilizada na abordagem com o paciente para levantar duas questões: o paciente, por estar sob o domínio da doença, nesse contexto tem que fazer o que lhe pedem, não há opção; o clown é opcional, e permite que a criança exerça o papel de branco perante o clown augusto para poder exercitar, simbolicamente, por meio dele, o domínio, na abordagem psicanalítica, como objeto transicional entre a criança e sua angústia.

O segundo capítulo aborda as relações do lazer com a arte do clown e o lúdico no tratamento hospitalar. O lazer por meio de seus conteúdos é, acima de tudo, propiciador e apresentador de possibilidades do desenvolvimento do ser humano com objetivos de facilitar a execução, manutenção e expressão de um estilo de atividades apropriado. Propiciando o ser e o estar ativo e participativo nesse contexto. Uma abordagem com relação ao tempo do paciente hospitalizado, que não é concebido, nem exato, não existindo tempo do relógio e do calendário, é imprevisível, em que o clown está aliado e burla o tempo da doença na atividade de lazer. Para compreender a arte e o lazer e a questão da transformação da pessoa nesse contexto, pensamos a sociedade como entrelaçamento, interdependência entre pessoas e coisas, recorreremos à teoria dos processos civilizadores de Elias⁶. A investigação do processo civilizador faz alusão a uma teoria dos fenômenos sociais enquanto processo, sustentando a idéia de que é possível, explicar, que a transformação é uma característica das estruturas individuais e da sociedade. O

⁶ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungman. 2.ed. Revisão e apresentação, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1.v.

autor⁷ coloca que a solução do problema que mostra a relação entre o fenômeno do controle social induzido pelas emoções e a capacidade especial de reativação emocional é uma oportunidade de o ser humano poder motivá-las no lazer. O elemento lúdico no tratamento e no lazer está inserido nas relações sociais estabelecidas na atuação e representação artística.

A arte de fazer rir é objeto do terceiro capítulo. Quando inserimos o clown num hospital que trata doenças graves, pensamos justamente neste aspecto, o clown como elemento que se opunha às regras e normas, tentando quebrar a “solenidade da doença”. Essa rigidez pode ser anulada com o riso. Então o clown retoma a sua função histórica dentro do sistema hospitalar, transformando todo um contexto de dor, responsabilidade, seriedade, em descontração, em riso e esse momento definimos com uma frase de Fellini: “O clown sintetiza dor e o humor⁸”. Dentro da história da humanidade, tivemos um período específico em que esses elementos de burla e comicidade em si estavam inseridos na cultura popular e tipos cômicos dentro de um genealogia, como o clown, por exemplo, vem seguindo, essa função ou tradição durante anos.

Segundo Bakhtin⁹, na Idade Média e no Renascimento, o riso se manifestava de várias formas, opondo-se à “cultura oficial, ao tom sério, ao religioso e ao feudal da época”. Dentro dessas manifestações, faziam parte do carnaval ritos e cultos cômicos, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos tipos e categorias. Esses mesmos tipos assistiam às funções de um cerimonial sério, parodiando seus atos. O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas

Visto na perspectiva da genealogia cômica, na qual vem se transformando como função social desde os primórdios, o clown aparece, na cultura popular na Idade Média, depois acontece sua proibição pelo clero. A transformação vai da proibição à aceitação, é dialética a função do riso. Aquele que foi condenado pela

⁷ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p.127

⁸FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. 3.ed. Trad. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 1986. p.105

⁹BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987. p.57,58.

inquirição, atualmente é considerado como aliado do tratamento hospitalar.

O método de registro da atuação do clown no hospital, é o quarto capítulo, nele fomos sujeito, enquanto pesquisador, que traça as estratégias e procedimentos para a atuação do clown na conversa e entrevistas com pais, crianças, equipe clínica e na assessoria de clown, avaliando a qualidade dessa atuação. Objeto era o "clown" atuando como instrumento e comprometido com a relação de afeto, revelando seus segredos mais profundos, atribuindo tarefas artísticas, atuando e brincando com a criança. O referencial teórico da pesquisa relacionado a lazer no tratamento hospitalar a nível nacional está se iniciando com alguns trabalhos a nível científico. Para essa dissertação criamos um raciocínio teórico baseando-nos em autores que, de certa forma, contribuíram, dentro de um processo, com a possibilidade do desenvolvimento humano e transformação.

Escolhemos a técnica de entrevista para um dos itens da análise qualitativa pela sua flexibilidade, pelo contato mais próximo com o sujeito, já que o trabalho está dividido entre o sujeito que atua e o que raciocina. A entrevista nos colocou em contato com uma opinião franca e aberta da equipe clínica. O roteiro de perguntas foi elaborado tendo em vista a dificuldade de tempo das pessoas para falarem sobre o assunto no meio hospitalar. Algumas simplesmente foram falando sobre o trabalho e outras necessitavam usar as perguntas como apoio. Coletamos depoimentos dos pacientes, dos pais, das mães e do pessoal ligado à área da saúde. A maioria deles evoca de certa forma as suas lembranças se relacionando com o clown. Respondendo com gentileza e bom humor. O tratamento dado ao material foi qualitativo. Uma dissertação dessa natureza não tem, nem deve ter ambições de atingir um grau de representatividade racional ou estatístico. A pesquisa revelou a aceitação e relação constante das crianças com a arte de clown, situando o lazer como componente lúdico, sendo aliado do tratamento e mostrando a necessidade da continuidade da arte de clown inserida na problemática da saúde.

O quinto capítulo tenta mostrar o clown e sua espacialidade nos recantos do hospital. O espaço concreto passa por uma alteração por meio da atuação do clown, inserindo o elemento lúdico no processo de cura. O conceito de atendimento no Boldrini propicia a permanente otimização de sua estrutura por meio de abrir portas

para que outros procedimentos venham a contribuir no tratamento. O Projeto “Clown Visitador” no hospital significou um longo e demorado período para a elaboração de um caminho onde o clown pudesse atuar fora de uma situação de espetáculo teatral, sem perder a sua essência, organizando e sistematizando conhecimentos.

A arte de clown no hospital é o sexto capítulo, mostrando a atuação do clown e as relações com as crianças pelo prisma artístico. Escolhemos os casos, os quais chamamos de histórias de amor mais significativas e diferenciadas entre si, especificamente, com o intuito de colocar à mostra uma variedade de situações com diferentes significados às tarefas artísticas com cada criança, demonstrando um leque de possibilidades da atuação do clown em distintas relações.

O sétimo capítulo é constituído pela análise qualitativa da fala dos participantes envolvidos com a pesquisa.

A reflexão final considera os conhecimentos adquiridos como referencial básico para oferecer subsídios à elaboração de um curso de treinamento de clowns para atuar na área da saúde com pacientes infantis. Queremos também prestar uma homenagem às crianças do Bolchini e ao mestre Luís Otávio Burnier, que orientou as valiosas bases artísticas da pesquisa.

CAPÍTULO 1

O estado da arte no processo de tratamento hospitalar

"A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura."

Bosi

1.1 - Arte, um estado de ser

A arte é um estado de ser e, seguindo a intuição dos sonhos, um ser ou não ser que penetra profundamente e revolve os sentimentos, as paixões, denomina caminhos e atalhos para se metamorfosear em raios de luz num palco de gestos atuantes. A arte aprofunda os sentimentos e faz emanar cheiros, sons, cores, velocidades, sabores, ritmos.

O estado da arte pode proporcionar uma mudança na consciência interior, pode transformar - que vem do latim - dar nova forma ou caráter, tornar diferente do que era: mudar, alterar, modificar, transfigurar, metamorfosear a alma, o corpo dos seres e a sua fé.

A arte compreende todo conteúdo da alma e do espírito. Seu fim consiste revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitável e de verdadeiro, que consiste em colocar, ao alcance da intuição, o que existe no espírito do homem, a verdade que guarda no seu espírito, o que revolve o peito e agita o espírito humano, despertando esperança de revelar e nascer permeada de vibrações às quais traz transcendência. Isso é o que compete à arte representar. Acorda-nos o sentimento e a consciência de algo mais elevado.

O estado da alma está em conexão com a evolução do ser e mergulha profundamente entre o que se conhece para revolver a vida em busca da sobrevivida

de sonhos, de ilusões, de mágica, do lúdico, e o que temos de mais verdadeiro e humano: amar o próximo.

A arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito. Hegel¹ expõe: “Vemos que a arte atua revolvendo, em toda a sua profundidade, riqueza e variedade, os sentimentos que se agitam na alma humana, e integrando no campo da nossa experiência o que decorre nas regiões mais íntimas desta alma”. Entender o que é humano é compreender a si mesmo e saber o que é necessário para fazer transcender ao outro por um processo altruísta.

Quando falamos a respeito de arte agitando a alma humana, revolvemos o individual de cada ser, acreditamos que a arte transforme a consciência interior do indivíduo, mas, quando em arte queremos falar sobre esses princípios e analogias dentro da arte de representação, concluimos que a arte teatral pressupõe relação - a relação teatral existe, pois o ator não está só. Segundo Burnier², ela acontece neste espaço vazio, t'héatron, para ser observada por alguém”. Essa relação com o espectador e a ação teatral são as bases do trabalho do clown no hospital.

Segundo Peter Brook³, para que a ação teatral possa ser esboçada são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador (alguém que observa este espectador) e o ator (alguém que cruza, e portanto, desenvolve uma ação neste espaço). Esses três itens compõem, analogamente, a célula da arte teatral, a sua menor partícula.

Enquanto arte, o teatro pode ser entendido como o que acontece entre ator, espectador e ator(artista do palco). Burnier⁴ coloca que olhando, pelo prisma da semiótica, nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem atua, faz. O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e interpreta os signos emitidos pelo autor, testemunha da ação.

¹Op.Cit.p.23.

²Op.Cit.p.18.

³BROOK, Peter. In: BURNIER, Luís Otávio. Op.Cit. p.19.

⁴ Op.Cit.p.19.

Para Barba⁵, a relação com o público se define quando o ator, mediante, uma renovação contínua de nossa atitude pessoal, chegará, com seu corpo à socialização com o outro e sempre será de “amarás a teu próximo”. Para Mocarzel⁶, o teatro é a possibilidade de comunhão máxima entre o ser humano e uma idéia. No espaço cênico, artistas podem criar uma outra realidade, viva, pulsante, esculpida com fochos de luz (...) Não há intermediário entre ator e espectador. A relação é sinestésica, direta, sem a necessidade de efeitos especiais, ilhas de edição, pirotécnica multimídia ou malabarismos estéticos artificiais”.

Pelo prisma social, Bosi⁷ considera a arte teatral, como uma cultura individualizada, onde o individual do artista é comungado pelo espectador. Ele, portanto, fala que o espetáculo teatral proporciona a relação de comunhão e relação amorosa com o outro e com a natureza, a busca de transcendência no coração da eminência, expondo que essa relação é concreta e verdadeira.

Pelo prisma filosófico, Deleuze⁸ nos coloca que existe um corpo a mais na relação, entre ator e espectador, um que não vemos, que não podemos tocar, mas que é sentido pela intensidade, é que vai mexer com o “eu”; esse “corpo sem órgãos” está provocando essas sensações.” A partir do momento em que acontece a relação sensorial, o ator e sua arte atingem o espectador por meio de “um corpo sem órgãos”, o qual adentramos no princípio (colocar o ator em relação-comunicação com o corpo do outro) de como esse corpo atinge o corpo do outro por vias sutis, acionando os mecanismos de alteração nessa vida.

Na arte teatral existem técnicas desenvolvidas que fazem essa ponte entre o ator e o espectador. Cada técnica vai trabalhar especificamente um tipo de energia potencial no ator. Nesse caso o clown exige do ator generosidade, disponibilidade e transparência impressionantes, colocando, em primeiro plano, a relação com público. Partindo da relação como aspecto básico, o estado da comicidade pode atuar com pessoas no teatro, na rua, no cinema, no palco, no hospital ou em qualquer outra situação. No hospital essa comicidade deve estar assegurada num estado afetivo de

⁵ BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991. p.137.

⁶ Op. Cit. p.1

⁷ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993. p.344.

⁸ DELEUZE, G. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. s.ed. São Paulo: Ed.34, 1996. p.26v.3.

pré-disposição psicológica do clown para fazer as pessoas rirem ou sorrirem num contexto específico em que as pessoas não estão predispostas ao riso.

1.2 - Arte do clown atuando no estado de saúde

Dentro da instituição hospitalar que trata especificamente de doenças graves, existe um conceito gerado e calcado em cima da seriedade e da tristeza, uma certa solenidade sobre a doença. Esse conceito está mudando nos hospitais do mundo para que o paciente tenha um tratamento mais humanizado. Nesse mesmo espaço de solenidade é aberto um espaço de lazer ao elemento artístico, recreativo, cômico, e isso só é possível quando esse mesmo elemento é aceito pela instituição como um recurso a mais na luta pela sobre vida, isto é, está inserido na equipe de tratamento do hospital.

Adentrando esse caminho no qual a arte revolve os sentimentos mais profundos de suscitar a vida, acreditamos que essa mesma arte pode transformar uma condição humana difícil e frágil, como é de uma criança portadora de uma doença grave, em uma situação artística, que amplia a perspectiva de vida, mostrando outras possibilidades no processo de cura. Para isso, partimos do pressuposto inicial da pesquisa de que o clown troca com a criança a dor pelo riso e essa troca manifesta um estado de transformação onde a arte aliada à terapia convencional pode desencadear um processo de tratamento artístico com o paciente.

O clown é atualmente um elemento que entra como um recurso a mais junto à terapia convencional em hospitais do mundo inteiro, acentuando o estado da arte com características políticas e sociais. Os tipos cômicos e sua genealogia vêm sendo historicamente transformados pelo tempo e pelas necessidades sociais de cada época. Em consequência disso, o clown começa a abranger a sua área de atuação, chegando à instituição de saúde. A arte do clown com a criança ou adolescente portador de câncer ou doenças hematológicas, foi traçada de forma que ajudasse o medicamento a atingir um ponto muito precioso, a alma.

Os clowns fazem parte de uma genealogia de formas e desdobramentos do cômico, que possuem algo em comum: a lógica de raciocínio não linear. Essa característica pode despertar o riso em todas as situações, mas, dentro da instituição hospitalar, este “ser”, contrastando com a rotina, pode imprimir muitos significados para o paciente; dentre eles existem várias maneiras para sorrir, por exemplo, olhando o mundo com um nariz de clown.

Compreendemos que o desenvolvimento do clown na situação hospitalar e no envolvimento com os pacientes exigem um aprofundamento no conhecimento de suas formas de relação, funcionamento da lógica e iniciação, que são pontos fundamentais para o entendimento do trabalho, como um todo, atuando no tratamento.

1.3 - O clown e suas origens

Clown se traduz por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. Clown, no inglês, segundo Ruiz⁹ está ligado ao termo camponês “clod”, ao rústico, à terra. Já palhaço vem do italiano “paglia”(palha), usada para revestir colchões: a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo tecido grosso e listrado do colchão¹⁰. Outra origem é “palhaço” na língua celta, que originalmente designa um fazendeiro, um campônio, visto pelas pessoas da cidade como um indivíduo desajeitado e engraçado¹¹. Para Fellini¹² o palhaço é mais de feira e praça, o clown de circo e palco. Tessari¹³ coloca que: tanto na língua comum italiana quanto na linguagem especializada do espetáculo, hoje, não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra clown, pois as duas palavras se confluem em essências cômicas. A primeira, no entanto, é usada as vezes como insulto, significa: estúpido, ridículo e exibicionista ou para indicar o cômico do circo.

⁹RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. s.ed. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987. p.12 e 13.

¹⁰Idem, *ibidem*. p.12.

¹¹ULANON, A & B. The Witch and Palhaço: Two Archetypes of Human Sexuality, in: MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços*. Transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998. p.18.

¹²Op. Cit. p.105.

¹³TESSARI, Roberto. Instituto di storia dell'Arte da università di Pisa. Carta à Ana Elvira Wuol. Ripafratta-Italia, 20 giug. 1997.

O clown tem suas raízes fincadas na ingenuidade e pureza, sendo, portanto, puramente humano. O termo clown, que hoje se utiliza muitas vezes para denominar todos os tipos cômicos que atuam no picadeiro, parece provir da deformação da palavra inglesa "clod"¹⁴. Ruiz¹⁵ coloca que os exímios cavaleiros que formaram a "troupe de Astley" no célebre número do recruta da cavalaria, simulavam camponeses simplórios e astutos, provocando, com suas extravagâncias, a hilaridade nas platéias. No circo moderno o clown é o personagem criado na pista de Astley por um acontecimento cômico: o paisano tenta imitar um militar, equilibrando-se sobre um cavalo. Não consegue por ser atrapalhado, levando a platéia ao riso. Seibel¹⁶ afirma que o modelo de espetáculo recriado por Astley une opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associa o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas eqüestres e o adestramento de animais. É a base do circo de hoje. As características do clown moderno circense, segundo Tessari¹⁷, só podem ser definidas com segurança a partir da "troupe de Astley", em que o clown é uma simbiose da máscara da Commedia dell'Arte e da tradição c farsesca francesa e anglo-saxônica.

1.4 - A dupla "branco e augusto"

Existem dois tipos clássicos de clown: o branco e o augusto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente tem o rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da Commedia dell'Arte), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. No decorrer dos anos, ele transforma sua vestimenta trajando smoking e gravatinha borboleta, denominado, então, Cabaretier.

O augusto é o bobo e o eterno perdedor, o ingênuo de boa fé; seria o "bobo da corte", o emocional, e está sempre sujeito ao domínio do branco. No Brasil o Augusto é chamado de tony ou tony-excêntrico. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia. A relação desses dois tipos clássicos de clown acaba representando o povo (augusto) e

¹⁴SEIBEL, Beatriz. *História do circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993. p.14.

¹⁵Op. Cit. p.18

¹⁶SEIBEL, Beatriz. Op. Cit. p.14.

¹⁷TESSARI, Roberto. Op. Cit. p.250.

o poder (branco); isso, provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto.¹⁸

Dario Fo¹⁹ expõe que os clowns sempre tratam de um mesmo problema, a fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de identidade, de poder. Abordam constantemente a questão de saber quem manda, quem grita. Para Dario Fo, no mundo dos clowns, só existem duas alternativas: ser dominado, resultando num eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surgindo a figura do patrão, o clown branco (Louis); é ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os Pagliacci, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes, mas, normalmente, se viram.

A dupla de clowns se completa, quando atua junto. Nisso existe um jogo entre eles, criando a situação cômica. “É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro²⁰”. Historicamente são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois Zannis da *commedia dell' Arte*. No cinema essa relação fica bem clara com a dupla “O Gordo e o Magro”.

1.5 - A lógica do clown é diferenciada

O clown é um ser à parte na sociedade, pois sua lógica difere de convenções sociais preestabelecidas. A sua visão de mundo é diferenciada, como já falamos antes, e entende tudo concretamente, ao “pé da letra”; é praticamente um outro ser vivendo na mesma sociedade, mas com outra lógica de raciocínio caracterizado por uma considerável ingenuidade.

Fellini²¹ diz: “O clown representa uma situação de desnível, de inadequação do homem frente à vida. Através dele exorcizamos a nossa impotência, as nossas

¹⁸ADOUM, Jorge. Enrique. *Acrobatas da vida*. Paris: O correio da Unesco, ano 16, n. 3p. 14, mar. 1988.

¹⁹FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. s.ed. São Paulo: SENAC, 1998. p. 305.

²⁰Op. Cit. p. 250.

²¹Op. Cit. p. 54.

contradições e principalmente a luta ridícula e desproporcional contra os fantasmas de nosso egoísmo, de nossa vaidade e da nossa ilusão”. Ele passa do riso ao choro, sem pensar; o que importa é satisfazer as suas necessidades internas. Sua satisfação imediata é a de estar sempre alegre, feliz, após tentar solucionar tantos obstáculos e problemas. É como uma criança: chora e esbraveja se não consegue o que quer, e vibra de alegria ao conquistar uma coisa muito desejada. As crianças se identificam com o jeito sofredor do clown, disse Fellini, que se faz de vítima como um patinho feio ou um cachorro magro. Antes de fazer rir essa figura trapalhona e desajeitada surge para provocar comoção, sugerir solidariedade. Deve ter uma cara engraçada, mas também desamparada, frágil. Aperta o coração da platéia para depois alargar o riso no rosto de todos.²²

Fellini expõe que o clown é uma mistura de dor e humor, em que o clown representa, na forma mais eficaz, comovente e cômica, um ser que se encontra em um mundo enorme e desconhecido e apesar de ignorá-lo, acredita poder enfrentá-lo²³. O autor se refere a essa luta do clown, que desajeitadamente tenta sobreviver num mundo dos fortes, mas que, apesar de tudo, cria uma nova conduta de solidariedade humana e enfrenta o que quer que seja a sua maneira, porque o clown conhece a sua própria fragilidade, mas enfrenta o mundo por meio dela porque ele tem fé de que possa fazer e acredita poder mudar o mundo.

Temos dentro da literatura, do cinema, do teatro, tipos ingênuos e desajustados que vêm acompanhando nossas vidas, entre eles: Charles Chaplin, Gordo e Magro, Buster Keaton, Jerry Lewis, Mazaropi.

1.6 - O Clown do LUME

Bumier²⁴ estudou na França o clown denominado “psychologique”, ou seja, o patético, puro e ingênuo. Ser ingênuo, no contexto desse clown, significa, mostrar a mais pura e própria verdade, a “estupidez humana”(no sentido de ingenuidade). O clown psicológico é, por esse motivo, profundamente humano e puro.

²²Idem,ibidem.p.108.

²³Idem,ibidem.p.112.

²⁴Op.Cit.p.83.

Compreendemos por humano, nesse tipo de trabalho do clown com crianças hospitalizadas, o aspecto político que envolve o desempenho do clown no trabalho em se doar, mostrando suas fragilidades pessoais para que o outro possa rir e se sinta melhor.

Segundo Burnier²⁵, nessa humanidade profunda, encontramos fontes potenciais de energia do indivíduo dinamizadas. Portanto, a busca desses elementos está no próprio ator, ele não representa um personagem, mas é ele mesmo, com suas energias e suas manifestações.

O ator clownesco iniciado, dentro dessa pedagogia do LUME, vai em busca da sua própria verdade, porque é uma criação, um estado particular de si mesmo. Ele não representa, ele é o próprio eu-clown, e cada clown tem a própria definição de si, já que é único e pessoal.

Puccetti define o clown a partir do coração: “O coração de um clown é como uma flor e ele nasceu para doar essa flor ao público²⁶”. Já o italiano Pascal define o clown como o anjo que “perdeu a imortalidade”. Para os Parfapatões, o clown é definido a partir do elemento grotesco, dos órgãos baixos, o estômago, intestinos e ânus, e a vontade de comer²⁷. Castro²⁸ diz: “O clown é um bálsamo para a alma”. Fo coloca que o clown representa a fome²⁹, e nas palavras do clown russo Slava³⁰: “O clown é impossível de definir, porque ele é infinito como nossos sonhos”. Para Fellini³¹ “O clown é uma caricatura do homem como animal ou criança(...) É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe. É a sombra”. A definição que podemos dar ao clown que atuou no hospital com um público específico de crianças e adolescentes doentes, é a denominação de “o anjo acolhedor de perdas e semeador de sorrisos”³².

Essas definições: coração, estômago, fome, bálsamo, intestinos, anjo mortal,

²⁵Idem, Ibidem.

²⁶PUC CETTI, Ricardo. *E o palhaço o que é?* Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996 Caderno B.p.1.

²⁷ HUGO, Pozzollo. Ibidem.

²⁸CASTRO, Angela de. *A arte da bobagem. Manual para o clown moderno. Trad. Laís Pimentel e Angela de Castro.* Publicado por Angela de Castro & Co. London, 1997. p.2.

²⁹Op. Cit. p. 305.

³⁰POLUNIN, Slava. *The rules of happiness.* London: Total theatre. n. 4, 1996/97. p. 4 . V. 8.

³¹Op. Cit. p. 105.

³²WUO, Ana Elvira. Caderno diário de anotações do clown. mar. 1993.

grotesco, semeador, sonho, acolhedor, sombra, ingênuo, patético e ridículo, só podem acrescentar qualidades aos clowns de forma que nunca conseguiremos definir o indefinível.

Dentro da técnica do clown, no entanto, o LUME tem como pressuposto de que, na vida desse clown, estão contidas qualidades sutis da persona do ator e que reveladas demonstram a fragilidade, ingenuidade, enfim sua humanidade por meio de uma técnica apurada. Segundo Burnier³³: “Buscamos a expressão sutil desta ingenuidade que ecoa através de detalhes: um olhar, um dedo, um pé. O clown, portanto, nesse tipo de iniciação, é pessoal”.

Cada pessoa tem características cômicas diferentes de outras, portanto o clown dessa pessoa também é único e pessoal, que quer dizer que cada pessoa tem aspectos, na sua persona não social, que lhe são peculiares e relativos ou pertencentes à pessoa no que diz respeito ao individual, particular, íntimo, como é por exemplo o de Carlitos, o clown pessoal e único de Charles Chaplin, Teotonio, o clown pessoal de Ricardo Puccetti (ator do LUME) e Dolores Dolarrria (clown pessoal de Ana Elvira, atriz pesquisadora). Esse clown não é personagem, mas é construído a partir de toda a gestualidade e características peculiares da própria pessoa.

A precisão e o bom funcionamento corpóreo irão demonstrar o seu conhecimento da modalidade. Já um ator busca também as mesmas atitudes corpóreas dentro do seu treinamento, só que ele prepara o seu corpo não só para um bom desempenho físico, mas para revelar as suas emoções, com total desempenho. Burnier³⁴ expõe que esse encontro se dá a partir do momento em que o ator está disposto a aceitar suas fragilidades.

Existe, entretanto, um equilíbrio entre o trabalho técnico (treinamento corpóreo do ator, mecânico) e a vida desse ator, que não está separada de seu clown. Eles são a mesma pessoa. O nariz vermelho revela o ser humano que tem emoções, sentimentos dilatados e que reage a eles por meio de seu corpo, isso é o que chamamos, dar corpo a essas emoções. O clown coloca uma lupa nessas emoções, por intermédio de seu corpo. O trabalho técnico, visa a dar ao ator a precisão técnica,

³³Op. Cit. p.268.

³⁴Idem, Ibidem. p.263.

a codificação dessas ações, para que o ator possa se abandonar nelas, como na vida.³⁵

Nas palavras de Burnier dentro do seu estudo, o clown trabalha o tempo todo com a dinamização das emoções do ator como o atleta que trabalha técnicas para criar dinâmicas do seu corpo físico³⁶. O clown trabalha sutilezas, por isso denominamos de atleta das emoções e pelas quais o ator pode revelar seus recantos escondidos, pessoais sem restrições, em que esse desvelar emoções é transformado em obra de arte, o espetáculo.

Assim como Artaud³⁷ considera o ator como um “atleta do coração”, consideramos o clown do LUME como o atleta das emoções pessoais. É um “atleta afetivo” cuja sua técnica é desenvolvida diante da perspectiva de abrir a afetividade do ator. Mas, quando falamos do atleta, diferenciamos-lo daquele das formas perfeitas, como Apolo, e identificamos-lo com o atleta da intensidade, que está mais próximo de Dionísio.

O dionisismo presente na tragédia derrota o pessimismo e os sofrimentos por meio da afirmação da vida e do prazer e o retorno da existência, sentidos na abolição dos limites e na restauração de uma unidade social. O indivíduo é arrastado até ser submerso no pleno esquecimento de si mesmo. Cantando e dançando, o homem que participa dos ritos orgiásticos dionisíacos, esquece-se de andar e quase salta aos ares: o “homem se sente deus, sua atitude é tão nobre e plena de êxtase como a dos deuses que avistou em seus sonhos”. Já não é apenas um artista, mas torna-se ele mesmo uma obra de arte³⁸. E toda essa intensidade, sensações é o que vem a estar próximo da teoria do “corpo sem órgãos” a qual buscava Artaud.

As emoções, no entanto, se transferem por meio de um corpo subjetivo que vai atingir o outro. Deleuze³⁹ coloca que: “Ao corpo sem órgãos não se chega, não se pode chegar, não se acaba de chegar a ele, é um limite... é sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que

³⁵Idem *Ibidem*.p.267.

³⁶Op.Cit.p.265

³⁷ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2.ed.Trad.Teixeira Coelho.São Paulo: Max Limonad,1987.p.162.

³⁸DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*.s.ed.Campinas:Editora da Unicamp,1995.p.26.

³⁹Op.Cit.p.9.

³⁹Idem,*ibidem*.p.12.

descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados”. Esse corpo sem órgãos, que a arte suscita é a intensidade das coisas que não podemos ver, mas sentir, como os solavancos de uma gargalhada ou o estremecer de medo etc. São emoções, intensidades de sentimentos internos, que não podemos tocar com os olhos cegos, mas com a alma. Pensamos que esse “corpo sem órgão” do clown é o que mexe com o corpo do outro, em nosso caso, do espectador fragilizado no hospital ou com o “eu” das crianças e adolescentes.

O clown do LUME mostra essas emoções por um conceito apoiado no lirismo inerente ao ser humano, mostrando o seu corpo-alma, a comicidade do corpo presente, do corpo em vida transcendendo, como por exemplo, o corpo doente do espectador no hospital.

Além disso tem como suporte o trabalho das outras técnicas: dança pessoal, mimeis corpórea, técnicas orientais, buscando elementos com outras dinâmicas inerentes ao trabalho do ator, que devem ser reveladas na arte, valorizando e enriquecendo o trabalho do clown.

O clown demonstra suas emoções por meio do corpo; “a emoção escorre pelo corpo” e às vezes pode sair externamente ao corpo sutilmente com pequenas ações⁴⁰.

Quando falamos sobre as relações que a arte suscita junto ao público, referimo-nos principalmente à função de transformadores dentro da técnica de clown. Existem muitas definições a respeito de como agir nessa transformação. O clown deve ser, acima de tudo, poético e “acreditamos que a função de um clown não é apenas fazer rir. Ele precisa tocar o público a partir do lirismo, da delicadeza e da sutileza⁴¹, e tocar o público só é possível quando o ator busca seu lado mais ingênuo e verdadeiro para construir seu clown e transformar isso em arte.

⁴⁰PUCETTI, Ricardo. Comentário efetuado em assessoria de clown. 07 abr. 1997.

⁴¹BURNIER, Luís Otávio. Op. Cit. p. 262.

1.7 - Clown herdeiro do bufão

O bufão é um ser segregado da sociedade, marginalizado em seu meio. Ele tem deformações físicas por tradição, como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados, são gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Burnier⁴² expõe: “Estas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, como na relação de Dorian Gray com seu quadro. O bufão é o grotesco, a manifestação exagerada dos sentimentos humanos, malicioso e ingênuo, puro, cruel, romântico, libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante”. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele faz em público de maneira descomprometida e provocadora. O bufão é segregado, porque tem aspectos de um ser doente, que precisa estar isolado. Em um certo aspecto a sociedade rejeita, mas necessita.

Esse ser segregado socialmente possui aspectos comparados com a segregação do doente em consequência da doença. No trabalho artístico do hospital, algumas características do bufão são transformadas, suavizadas no clown. O clown é herdeiro do bufão, do teatro medieval, da Commedia dell'Arte, portanto tem energias potenciais historicamente armazenadas e herdadas. A relação entre bufão e clown deve ser mantida no aprendizado prático (iniciação) do clown. Encontrar o bufão, as deformações físicas e comportamentos capazes de revelar o “avesso” do ator, é importante no processo de busca do próprio clown. Por meio do bufão, o ator entra em contato com aspectos primários de seu ridículo que podem ser desdobrados.

1.8 - O clown no hospital e o bufão internalizado

O clown, herdeiro do bufão, também é um marginal, porque também possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito

⁴²Idem, *ibidem*, p.250.

particulares. Burnier⁴³ diria que o clown: “É um bufão sofisticado, em que todas as características e comportamentos do bufão aparecem no clown, mas de maneira mais sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto, portanto grotesco; além de fazer rir, assusta o espectador, lhe causando medo”. No aprendizado do clown está contido o aprendizado em bufão, ele está internalizado. Acreditamos ser por isso que o clown possui conteúdos internos que possibilitam uma certa empatia com o doente. Fazemos uma suposição que essa empatia poderia ocorrer porque os dois se encontram em condições sociais similares, o isolamento social. O bufão diretamente como se manifesta, pedra bruta, não poderia estar trabalhando num hospital por ser agressivo e por expor fisicamente a sua própria doença.

Em nosso ponto de vista, o espectador, que está agredido e fragilizado por uma doença grave, necessita estar em contato com algo que seja oposto à doença, e mais sutil, como o clown. Burnier⁴⁴ afirma que o clown é uma “pedra lapidada” com muita sutileza, suas deformações físicas, sofreram uma transformação, e se tornaram mais sutis, são o nariz, a maquiagem e o figurino. Sofreu uma transformação. É importante notar que estes três elementos não têm função estética e lembram a herança grotesca do bufão.

Então o bufão está internalizado no clown e por isso ele pode se identificar com o paciente, porque possuem elementos afins: as dores, o isolamento, vivendo à margem de uma situação - um marginalizado pela sociedade e o outro pela doença.

Falamos sobre o bufão, ressaltando que o ator, quando se inicia clown, passa pela descoberta de “seu bufão” num primeiro momento e, ele vai se refinando no decorrer do processo de trabalho. Os elementos apreendidos e as energias dinamizadas fazem parte da proposta pedagógica na iniciação do clown do LUME. No entanto, o ator/clown que trabalha com pessoas doentes, hospitalizadas, possui esses elementos próximos, afins, que poderão determinar a empatia, compreensão e aceitação mais afinada entre a criança doente e o clown subjetivamente; ambos possuem, no seu íntimo experiências humanas parecidas em relação à segregação e

⁴³Op. Cit. p.260.

⁴⁴Idem, ibidem.

ao isolamento.

Outro dado importante com relação ao bufão é que, por ser um marginal, vivia em grupo com outros bufões, em que tinham uma cultura própria "A banda de bufões funcionava como coro grego, onde cada bufão fosse parte de um único organismo. Ela cria a cultura e uma identidade própria, com regras estritas, linguagem específica e papéis bem definidos na banda ou família. No clown, a banda encontra-se em dois ou três clowns: a tradicional dupla de clowns (o branco e o augusto), ou a trinca branco/contre-pitre/augusto, que nada mais é do que o chefe, o puxa-saco e o idiota⁴⁵". O elemento externo à banda de bufões, a autoridade máxima, é no clown representada pelo Monsieur Loyal, o dono do circo. e os dois juntos se complementam. Utilizamos a "relação clássica de branco e augusto" da dupla de clowns na relação com as crianças hospitalizadas e a representação de Monsiuer que é feita pelo clown que trabalha com elas na brincadeira do picadeiro. Como o clown vive em banda, precisa da relação com o outro. No hospital, o clown solitário vai começar com esses mesmos princípios que fazem parte, também, da sua herança, buscando na criança a mesma relação de dupla.

1.9 - Iniciação de clown

A iniciação de clown é um momento muito precioso para o ator, pois ele passa a arriar e perder todas as suas defesas, deixando somente a sua essência artística em exposição, trocando de pele, ou colocando-a pelo avesso, a sua sensibilidade está aberta para relacionar-se. Consideramos clown um estado de ser. O mundo, a partir do nascimento do clown, o estado, tem uma outra face "vê e atua pela lógica do clown⁴⁶". É o mundo sem a noção de todos os sofrimentos e tragédias humanas, o mundo de atos ingênuos, de alegria, de descobertas, de ações fora da lógica preestabelecida, enfim o mundo da pureza de coração.

O mundo do clown só passa a ter vida a partir do momento em que ele não mais tenta fazer as coisas serem engraçadas, mas as coisas engraçadas são parte dele e de suas atitudes, ele não faz de conta, não engana, pois ele leva tudo a sério; o engraçado é como ele tenta fazer da sua maneira. A graça e a poesia estão no

⁴⁵Idem, *Ibidem*, p.260.

⁴⁶Comentário feito por Ricardo Puccetti em assessoria de clown.LUME,jun.1993

corpo do clown, como também, a alegria, a tristeza e outros sentimentos inerentes ao ser humano. Toda a sua afetividade está na sua presença, nas suas emoções, que no corpo do clown adquirem a dimensão do espaço, de corpo inteiro. As emoções passeiam pelas ações corpóreas do clown, como o sangue corre em suas veias.

É um estado de liberação de qualquer sentimento, que não deve esconder, mas, pelo contrário, desvelar o que há de mais humano nessa pessoa. Não ter vergonha de mostrar suas fraquezas, fragilidades, vontades, é o verdadeiro desprendimento das máscaras sociais da pessoa, e por isso a iniciação passa a ser importante para o ator, que vai descobrir outros valores íntimos e preciosos da sua persona.

O ator, quando se inicia clown, atinge um estado de graça e de êxtase, possuído de muita alegria. Ele é um brincalhão que burla a sua própria dor e de sua própria inocência. O trabalho de iniciação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, derrubando estruturas corpóreas e psicológicas algumas vezes cristalizadas: “Não há diferença entre homem e clown: é o artista pondo à mostra os recantos escondidos de sua alma que, por serem encobertos, são muito frágeis. Vem daí o caráter profundamente humano do clown⁴⁷”.

Embora existam várias maneiras de iniciação de clown, todas elas têm em comum o desnudamento do ator, colocando-o em situação constrangedora. Quando uma pessoa deseja revelar o seu clown, tem que se despir de determinadas máscaras sociais (comuns) e aceitar vestir aquela que irá ajudar a desnudar a sua pessoa.

Essa transformação do ator em clown se dá a partir do momento em que ele decide aprofundar-se em si mesmo e nesse mergulho trazer à tona o estado do clown. Segundo Lopes⁴⁸, “para se encontrar o germe do clown, é preciso descobrir as nossas falhas como seres humanos, é necessário desnudar o ator na busca de sua aceitação do seu lado ridículo e de tudo aquilo que nos torna ridículos aos olhos dos outros”. A autora acrescenta que: “O ator passa por um processo iniciático, com o Nariz Vermelho, que é uma espécie de confronto consigo mesmo⁴⁹”.

⁴⁷BURNIER, Luis Otávio. Palestra. Departamento de artes cênicas-Unicamp. jun. 1993.

⁴⁸LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. (Tese de doutorado). Departamento de Artes Cênicas. I.A./UNICAMP, 1990. p. 169.

⁴⁹Idem, *Ibidem*.

1.9.1 - A iniciação do clown da criança

O trabalho do clown do hospital corresponde a um processo iniciático com os pacientes. O processo significa buscar a plenitude da humanidade, revelação da pessoa e dos aspectos pessoais. A iniciação do clown das crianças é diferente da iniciação do adulto; não é para colocá-las em situações de exposição do ridículo. Ela não precisa romper máscaras sociais, porque a criança tem um nível de espontaneidade muito grande. Ela encontra o seu clown em situação de brincadeira, no qual transformar-se num outro é divertido com a possibilidade de esquecer seus problemas, sua doença e estar no hospital, fazendo os espectadores rirem e se relacionando com outros clowns, criando números para o circo, ganhando um emprego, preparando-se para uma ressocialização ao terminar o tratamento, brincando de ser superior e mandando no outro.

Os primeiros passos para iniciar o clown da criança são: vontade de ser, observação, procura e a atitude de aceitar a sua transformação, o seu estado engraçado, a sua comicidade pessoal. Queremos dizer, com isso, que existem procedimentos e um processo específico de iniciação; não é só colocar o nariz, uma roupa e dizer que é um clown. Num primeiro momento, passamos à criança a referência do próprio clown que está trabalhando com ela num determinado período de observação e contato com ele.

O mesmo ocorre com o clown quando vai iniciar as crianças. Leva um tempo para estabelecer a sua técnica e mostrar como funciona a sua lógica, porque ele se relaciona com o espectador, por meio do contato-sonda, ao mesmo tempo, observando-o e procurando sondar e traçar um perfil cômico dessa criança. Para iniciá-la existem dados pessoais que serão utilizadas no processo iniciático individual.

Por isso a iniciação não se dá no primeiro momento da relação, ela vai amadurecendo aos poucos e, nesse espaço de tempo, vão sendo conhecidas as qualidades da criança, sua história de vida, brincadeiras de que gosta, músicas, cantor preferido, roupas, história do nascimento, ídolo, se gosta de colecionar objetos, se sabe fazer imitação de bichos, dançar, cantar. Todos esses dados e muitos outros são fornecidos pela criança naturalmente e utilizados como recurso artístico na atuação do futuro clownzinho. Assim, esse clown iniciado tem algo

internalizado e pronto para mostrar ao público e isso dá uma segurança maior para a criança. Ela tem condição de repetir ações físicas e vocais que fazia antes de iniciar o tratamento.

O nascimento do clown vem transformar toda a referência da criança em relação ao processo de cura. A criança busca algo mais que a brincadeira, ela busca a transformação. Ela é ela, e é, também seu outro lado cômico, um clown. Pode viver esse outro lado sem censura. Se, por exemplo, ela usa uma peruca para proteger a cabeça careca, pode retirá-la para fazer o clown. Com o clown é permitido usar peruca e retirá-la quando quiser, não existe um pré-julgamento, do feio e do bonito. Usando palavras do antigo clown Bario⁵⁰: “Ser clown é bom para a saúde. É bom porque enfim a gente pode fazer o que quer, quebrar tudo, queimar, rolar pelo chão, e não há ninguém que censure, mais que isso, aplaudem...por isso gostam da gente(...)Quando se passa a vida entre gargalhadas, se chega a velhice com os pulmões cheios de oxigênio”. A criança é aceita dessa forma no seu tratamento, não vai mais enconder-se, mas descobrir-se e revelar-se como o clown.

A perspectiva de vida na sua iniciação e o lúdico no tratamento, confluem na experiência da criança de morte e renascimento

O clown é propiciador do exercício com o elemento lúdico no tratamento. Ele, com sua arte, lembra, a todo momento, que existe uma energia vital que não pode ser ignorada. A brincadeira, o sorriso e outros aspectos ligados ao mesmo contexto fazem parte da vida no momento presente de se transformar e participar da mesma experiência.

A criança iniciada como clown passa por uma experiência importante dentro do seu processo de tratamento com o seu outro lado, divertido, que pode romper algumas regras e, ao mesmo tempo, reconstruí-las para que ela tenha elementos de sustentação na medida em que o seu clown pessoal pode ativar o instinto de vida. As crianças que participam da pesquisa na relação com o clown também passam pelo mesmo processo, quando são iniciadas como clown ou vivem a oportunidade de estarem contracenando com ele em diversos momentos durante o tratamento hospitalar.

⁵⁰BARIO. *Clown Italiano*. In: FELLINI, Federico. Op. Cit. p.109.

Quando a criança está no picadeiro mostrando os seus números circenses ou sendo clown, o mais importante de todo o processo é que o seu corpo debilitado está vivendo uma experiência no estado de alegria, numa atividade que ela escolheu no tempo de seu lazer pessoal, e isso é bastante significativo para a questão da cura.

1.10 - O clown e a relação branco e augusto com a criança no hospital

A criança hospitalizada convive com a angústia e passa por momentos de desprazer, em que a doença passa a exercer o domínio de sua vida temporariamente. Todos os procedimentos, conduta, decisões e planos futuros, vão estar ligados ao nível de desenvolvimento da doença. Dentro dessa perspectiva de domínio ou não sobre a própria vida, percebemos uma relação bastante estreita na integração entre essa criança, sua situação e a situação de um clown perante a “relação clássica branco e augusto”. Essa relação clássica é um termo utilizado no circo e no teatro para definir entre os clowns “quem manda e quem é mandado numa determinada situação de espetáculo ” e também quando um clown serve de contraponto para o outro.

Na atuação do clown no hospital, ele vai atuar como “augusto” em todas as situações, pois, na relação com a criança doente, esse aspecto tem um sentido particular. Comparamos a relação “branco e augusto” às relações humanas que envolvem a dicotomia “opressores” e “oprimidos” e tentamos demonstrar e abstrair desse pensamento que, com o paciente e sua doença, pode ocorrer o mesmo tipo de relação, onde paciente é dominado, mandado, oprimido (augusto) pela doença, sendo ela dominadora, mandona, opressora (branco). Na relação da criança com o clown, a criança passa a fazer o papel de branco, que vai mandar no augusto. Dentro dessa relação, a criança pode “mandar” no clown, ser superior a ele e exercer um domínio simbólico do mandão, o poder. Acreditamos que, para a criança doente essa superioridade exercida sobre o clown augusto é muito importante, pois simbolicamente ela pode exercitar aquele lado que fica faltando em detrimento da

doença, exerce o domínio no outro. A outra questão é a sua possibilidade de decisão. Ela pode optar se quer atuar com o clown ou não. A criança pode aceitar o clown e as suas brincadeiras, pode ensiná-lo a fazer as coisas corretamente ou simplesmente rejeitá-lo.

Essa criança já não tem a mesma autonomia em relação ao tratamento, pois, na hora em que precisa fazer quimioterapia, pegar uma veia ou tomar uma injeção, tem que se submeter às ordens do outro, é o tratamento e sua cura quem vai ordenar. Então, "clown Augusto, o ingênuo, brincando com a criança, permite que a mesma assuma o papel do seu oponente, o clown branco e seja o sujeito de suas decisões, exercite o domínio, da situação presente"⁵¹.

Dentro da problemática levantada, percebemos que o clown por meio da brincadeira que estabelece com a criança, pode estar simbolicamente sendo um intermediário entre a criança e sua doença. Mélanie Klein⁵² em seu estudo referente ao aspecto do brincar, observa que as crianças sentem um prazer tão intenso em suas brincadeiras, não simplesmente pelo prazer, "mas também porque aí encontram um meio de dominar sua angústia (...) e assim, graças a um complicado processo que mobiliza todas as energias do ego, os brinquedos das crianças transformam a angústia em prazer. A criança mostra que, pelo jogo, pela brincadeira, pela interação com objetos transicionais, faz uma catarse de seus problemas e equilibra suas emoções. Ao nos remetermos ao clown e à função simbólica que exerce como intermediário entre a criança e sua angústia, podemos encontrar também a mesma relação na teorização winnicottiana de espaço funcional - área onde o fenômeno lúdico se opera - que diz respeito justamente à existência de uma região de potencialidades - universo simbólico - capaz de promover o estabelecimento das relações do sujeito com a realidade."⁵³

Para Winnicott⁵⁴, pensar ou fantasiar pode estar relacionado a experiências

⁵¹Wuo, Ana Elvira. O clown Visitador. Caderno diário de anotações. maio 1993

⁵²KLEIN, Mélanie. In: ROZA, Elisa Santa. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância*. s.ed. Rio de Janeiro: Relume, 1993. p.86.

⁵³WINNICOTT, D.W. *Playing and a reality*. In: ROZA, Elisa Santa. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância*. s.ed. Rio de Janeiro: Relume, 1993. p.82.

⁵⁴WINNICOTT, D.W. *Textos Selecionados: da pediatria à psicanálise*. Tradução de Jane Russo. 4.ed. São Paulo: Francisco Alves, 1993. p.392

funcionais, as quais ele chama de fenômenos transicionais. Entre as várias bonecas e ursinhos que pertencem a uma criança, pode haver um objeto particular, provavelmente macio, que lhe foi dado aos dez, onze ou doze meses, que a criança trata da maneira mais brutal, bem como mais amorosa, e sem o qual a criança não poderia pensar em ir para a cama; esse objeto certamente não poderia ser deixado para trás se a criança tivesse que ir embora. Sua perda seria um desastre tanto para a criança como para os que dela cuidam. É muito pouco provável que esse objeto seja dado a uma outra criança, e de qualquer modo nenhuma o quereria; a essa altura ele se torna sujo e mal cheiroso, e ainda assim não ousamos lavá-lo. Chama este objeto de objeto transicional, o qual constitui uma defesa contra a ansiedade, especialmente a ansiedade do tipo depressivo

Winnicott.⁵⁵, procura, assim, entre outras coisas, mostrar que toda criança vive a dificuldade de relacionar a realidade subjetiva à realidade compartilhada que pode ser percebida objetivamente. O que faz com que uma criança normal possa ver-se separada de seu lar e de tudo o que lhe é familiar sem ficar doente? Winnicott observa que todos os dias, crianças, dando entrada no hospital e saindo depois de algum tempo, não só estão isentas de qualquer distúrbio, como até enriquecidas pela nova experiência.

Os traumas causados por uma internação podem ser aliviados com a presença desse elemento que faz transição de aspectos negativos para positivos. O clown no meio hospitalar suscita os elementos necessários à busca dos espaços internos e intermediários e internos alegres. Ele como objeto transicional representa para a criança, a transição da angústia à alegria.

A experiência de alegria não é necessariamente seguida de uma situação estágios do pensamentos, de descobertas, de conclusão criativa final ou de triunfo talvez preserve o corpo saudável. Ela é como comer e beber, trazendo alívio à fome ou sede. Como alguns estudos psicológicos revelam a alegria vem em função de uma experiência anterior de um estado oposto estado semelhante como à dor, angústia ou medo. É muito difícil falar de causas de alegria ao nível experimental.

⁵⁵Idem. *A família e o desenvolvimento individual*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.p.210.

A alegria de fato revela-se como ponto fundamental de um movimento contrário à dor e ao sofrimento. O tratamento terá outro referencial prático, partindo desses pressupostos teóricos de que a alegria fortifica o fragilizado e lhe dá melhores condições de aceitação de todos os problemas que são enfrentados numa situação de doença. A alegria proporciona uma nova perspectiva de vida.

Henry Miller⁵⁶ nos aponta que:

“A alegria é como um rio: seu fluxo é incessante. Acho que essa é a mensagem que o clown tenta nos transmitir - a que devemos participar através de um movimento e um fluxo contínuos. de que não deveríamos parar para refletir, comparar, analisar, possuir, porém prosseguir adiante, infinitamente, como a música. Esse é o dom da entrega, e o clown o faz simbolicamente. Cabe a nós torná-lo real(...) Em nenhum momento da história do homem o mundo esteve tão cheio de dor e angústia. Aqui e ali, no entanto, encontramos pessoas que são intocadas, imaculadas pela dor comum. Não são pessoas sem coração, longe disso! São seres emancipados para eles o mundo não é o que nos parece. Vêem com outros olhos. Dizemos que deles morreram para o mundo. Vivem para o momento, plenamente, e a radiância que deles emana é uma perpétua canção de alegria.”

⁵⁶MILLER, Henry. *O sorriso ao pé da escada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. p. 45, 46.

CAPÍTULO 2

As relações do lazer com a arte de clown no tratamento hospitalar

O ser humano só consegue criar a partir da atitude criativa e só consegue ter atitude criativa criando. O ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível.

Alfredo Bosi

2.1 - Arte de clown relacionada aos conteúdos do lazer

Inicialmente faremos a formulação a respeito de lazer em relação a seus conteúdos. Entendemos que o lazer, dentro dos moldes clownescos, requer uma abertura para o entendimento das partes envolvidas nesse contexto. Compreendemos, num estudo mais pertinente a essa sistematização, as atividades em que a arte é inserida como conteúdo do lazer, segundo classificação realizada por Dumazedier¹. A incorporação do termo "lazer" ao vocabulário comum, segundo Marcellino, é relativamente recente e marcada por diferenças acentuadas quanto ao seu significado. Observa-se, com frequência, a simples associação em nível de senso comum, reduzindo o conceito a visões parciais, restritas aos conteúdos das atividade que muitas vezes estão relacionadas ao divertimento e ao descanso, deixando de lado a questão do desenvolvimento pessoal e social que pode ser propiciado pelo lazer². Acreditamos, como Marcellino³, expõe que as questões

¹DUMAZEDIER, Jofre. *Valores e conteúdos culturais no lazer*. São Paulo: SESC, 1980. p.110

²Idem. *O lazer, sua especialidade e seu caráter interdisciplinar*. Revista Brasileira de ciências do esporte 12 (1.2.3). p.313.

³Idem, *Ibidem*.

isoladas estabelecem mal-entendidos: "Creio que considerar apenas uma esfera da atividade humana, seja ela o trabalho ou o lazer, é entender o homem de maneira parcial".

Com relação aos conteúdos do lazer encontramos uma classificação realizada por Dumazedier em que demonstram existirem abordagens mais completas que as outras, mas todas passíveis de deixar conteúdos sem categoria, ou de determinar categorias diversas onde o mesmo conteúdo esteja inserido. São tipologias, coloca Marcellino, e, como toda tipologia, tão mais artificiais quanto mais abrangente e interligado for o objeto de classificação.⁴

Segundo Dumazedier⁵ é exatamente pela distinção entre o que se busca, de forma preponderante, no desenvolvimento das várias atividades que se abre a sua possibilidade para a classificação dos seus conteúdos.

Seguimos aqui com a classificação mais aceita, segundo Marcellino⁶, e que distingue seis áreas fundamentais: os interesses artísticos, os intelectuais, os físicos, os manuais, os turísticos e os sociais. É caracterizada em gêneros: prática, assistência, conhecimento. A arte de clown é um conteúdo do lazer, que, em nosso parecer, se caracteriza pelos seguintes gêneros: prática(ator), assistência(espectador) e conhecimento (estado da arte).

A realização de qualquer atividade de lazer envolve a satisfação de aspirações dos seus praticantes. Há alguma coisa em comum entre o que se busca indo ao cinema ou ao teatro e que difere das razões que motivam o desenvolvimento de esportes, por exemplo. Enquanto, no primeiro caso, a satisfação estética pode ser considerada como critério orientador, no segundo caso, via de regra, prevalece o movimento - exercício físico.⁷ Já para o campo de domínio dos interesses artísticos predomina o imaginário: as imagens, emoções e sentimentos; seu conteúdo é estético e configura a busca da beleza e do encantamento, que abrange todas as manifestações artísticas⁸.

Colocamos essa classificação, num primeiro momento, para orientar a

⁴MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Estudos do lazer. Uma introdução*. Campinas: Autores Associados. 1996. p.17

⁵DUMAZEDIER, Jofre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva. 1973. p.33

⁶MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Estudos do ...* Op.Cit.p.18.

⁷MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Lazer e ...* Op.Cit.p.39.

⁸Idem, *Ibidem*.

maneira como estamos analisando um atividade artística inserida no lazer. Classificar é tornar mais claro para o entendimento e localizar a abrangência do lazer como um leque que se abre, com muitas possibilidades. O lazer abarca muitos conteúdos e campos específicos de interesses, os quais são de escolha pessoal. Num segundo instante, a importância de classificar é colocada como necessária ao conhecimento do sujeito com relação à atividade: “Não há dúvidas de que as atividades de lazer devem procurar atender as pessoas, no seu todo, mas essas pessoas conhecendo seus conteúdos que satisfaçam os vários interesses, sejam estimuladas a participar e recebam um mínimo de orientação que lhes permita opção⁹”. Em outras palavras, como nos coloca Marcellino, a opção está diretamente ligada ao conhecimento das alternativas que o lazer oferece. Por esse motivo é importante a distinção das áreas abrangidas pelos conteúdos do lazer.

A arte de clown inserida num tempo de lazer dentro de instituição de saúde faz parte do interesse do hospital em propiciar ao paciente um conteúdo artístico, no qual possa vir a desenvolver, no tratamento, a passividade de receber um tratamento, mas que passe a ter um olhar criativo para o mesmo. O lazer na instituição, especialmente no hospital, confirma a importância do desenvolvimento pessoal e a responsabilidade pela cura dos pacientes, tendo como elementos de base as funções psico-criativas e a busca da auto-realização. A arte de clown, como conteúdo do lazer, desenvolve aspectos instituídos na movimentação do elemento e componente lúdico. Isso não significa que o lúdico e o lazer não se possam manifestar em outros “tempos”. Muito pelo contrário. O lazer é entendido enquanto “especificidade concreta” e na sua especificidade, com possibilidades de gerar valores que ampliem o universo da manifestação do brinquedo, do jogo, da festa, da recreação, para além do próprio lazer¹⁰. Entendemos, com isso, que podemos ampliar o lazer para além do próprio lazer, já que os seus conteúdos constituem inúmeros valores, entrelaçados dentro da constituição e envolvimento social, comportando análise de vários ângulos. Pretendemos, com isso, analisar a questão da arte de clown como conteúdo de lazer, permeando todas as relações desenvolvidas nesse tempo de lazer e suas

⁹Idem. *Estudos do...* Op. Cit. p.17

¹⁰Idem. *Pedagogia da animação*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1997. p.44-e45.

implicações com a ação dos sujeitos sociais e suas relações participativa e interativa, gerando valores de amplitude desse universo.

2.2.- Lazer participativo no tratamento hospitalar.

A problemática do lazer envolve vários aspectos quantitativos entrelaçados entre si. Não podemos somente conceber o lazer como forma de diversão, descanso, ócio, mas elaborar um pensamento e uma prática que envolvam a perspectiva de totalidade em torno das necessidades das pessoas e do que o lazer representa para cada um. Definindo as caracterizações do lazer para esse trabalho partindo da prática e do que pressupõe como qualidades e conteúdos na ação e interpelação entre os seus participantes.

Existem, em todas as sociedades, parcelas da população que se encontram temporária ou permanentemente alijadas da vida quotidiana da comunidade. São pessoas confinadas: pacientes hospitalizados, presidiários, idosos asilados e menores internos; pessoas que, por problemas físicos, mentais ou comportamentais (ou por falta de meios à sua sobrevivência), são mantidas em instituições fechadas, dentro das quais passam todo seu tempo - grande parte do qual desocupado, o que constitui um problema adicional. Do ponto de vista do lazer, esses dois tipos de público apresentam características bastante específicas, em virtude das quais suas atividades nessa área, além das funções de repouso, divertimento pessoal e social, comuns aos demais grupos da produção adquirem também uma função terapêutica na medida em que devem contribuir para a recuperação física ou psicológica dos indivíduos¹¹. Nesse sentido estaria próximo a definição à recreação terapêutica que alguns autores utilizam para sugerir restauração ou recuperação. Este é um dos significados em meio a conceituação de lazer, em que as pessoas não restauram só a saúde, mas a vida. Acreditamos que o lazer no tratamento hospitalar tem intenção de recuperar mas, acima de tudo, é propiciador e representante de possibilidades do desenvolvimento do ser humano com objetivos de facilitar a manutenção e expressão de um estilo de atividades apropriado para indivíduos com limitações no aspecto físico, mental, emocional ou social. Conseqüentemente, essa proposta é realizada

¹¹Revista Estudos do Lazer/ UNICAMP-Outubro,1985,p.17.

por meio do fornecimento de serviços e programas profissionais que ajudam o paciente, eliminando barreiras, desenvolvendo atitudes e habilidades, otimizando o envolvimento com princípios criativos e aumentando a habilidade de lazer dos pacientes no reconhecimento da importância na experiência humana.¹²

As reflexões focadas nesse estudo com a atuação num processo de tratamento clínico pressupõem as relações do lazer com a arte do clown no tratamento hospitalar, no sentido de estabelecer junto ao paciente as suas perspectivas de vida não no sentido de recuperar do latim *recuperare*, recobrar, retornar ao que já foi, mas de colocar o lazer como a ação participativa de modificar uma condição atual ou melhor transformar do latim *transformare*, dar nova forma, feição ou caráter, tornar diferente do que era. É através de nossos sentimentos transformados que temos a capacidade de motivar a mudança de atitude. Ao participarem de uma atividade de lazer, por mais que as pessoas queiram, não conseguem deixar a atividade como entraram. Algo foi acrescentado ao seu conhecimento e as modificou. O lazer nesse processo de cura tem caráter de propiciar um ânimo, no qual as pessoas procuram melhorar a qualidade de vida de um modo geral para que assim sejam os descobridores de sua própria verdade, gerando a atitude de evoluir ao ponto de cuidar de si mesmas, escolhendo maneiras próprias de superar e transformar traumas e angústias pessoais.

Ao falarmos da arte de clown no hospital, partimos do termo transformação, os quais estão basicamente contidos na relação do paciente com o seu processo de cura. A arte do clown é um canal privilegiado de substâncias necessárias a um processo contínuo de transformação, trazendo essa característica a um conceito dentro da situação específica de lazer, baseado na prática, lazer participativo e em ação. O lazer no processo de cura, por si só, formado por elementos de autocura a partir do momento em que é oferecido e acatado na mesma medida do medicamento clínico e atua diretamente como ponto de apoio ao tratamento, a atuação do clown não é terapêutica, mas pode resultar a manifestação desse caráter, desde que seja uma escolha pessoal.

Muitas vezes, dentro de uma instituição de saúde, não se tem espaço ou equipamento especializado ou apropriado para a realização de uma atividade de

¹²MACLEAN, Janet R., PETERSON, James A., MARTIN, W. Donald. *Recreation and Leisure: The changing Scene* 4/E. p. 159.

lazer, mas a técnica artística aliada à criatividade e à imaginação são grandes ferramentas responsáveis para implantar a ludicidade nas diversas situações inesperadas no hospital.

O profissional que trabalha na área do lazer hospitalar coloca à disposição da população um produto com qualidades específicas àquele contexto. A atuação da área de lazer artístico está munida de elementos propiciadores a despertar aspectos relacionados à arte de uma forma abrangente, não esperando do paciente um produto final, uma forma perfeita ou resultados estéticos, mas a sua atuação e desempenho dentro do processo artístico, que não tem caráter funcionalista mas ativo e participativo. A atitude do profissional que lida com atividades inseridas na área de saúde, é de profunda aceitação das qualidades e conteúdos artísticos manifestados pelo paciente. As manifestações expressivas são observadas como uma revelação artística pessoal e são orientadas para que adquiram dimensionamento das suas necessidades criativas, chegando ao ponto de uma habilidade artística. A expressão pessoal é individualmente respeitada por ser particular e preciosa para a revelação artística ou processo de cura. Não cabe, no entanto, qualificar ou julgar a atuação artística, apontando um resultado final : esse é um clown, aquele não é, esse é componente da cura, o outro não é. No nosso ponto de vista, não existe um clown pronto e acabado. Ele está sempre se modificando no decorrer da sua vida: ele nasce, cresce e vai descobrindo o mundo aos poucos. Por exemplo, na brincadeira no picadeiro com as crianças, não há interesse em avaliar se o que ela criou, num primeiro momento, foi um clown legítimo ou não, esse rigor artístico é específico a cada participante. O ponto de aprofundamento que a pessoa quer chegar na descoberta do seu clown, é absolutamente de sua livre escolha. Ao nosso estudo interessa a maneira que a criança encontrou para expressar a sua criação e comicidade, portanto, criatura de si mesmo, transformando-se em clown, o artista.

Apoiamo-nos na técnica de clown teatral, a qual propõe, por meio de exercícios, jogos e brincadeiras, que o participante, dentro de um processo criativo, possa desvelar para si a sua própria maneira de se ver diante do seu lado clown perante o mundo. O clown ao qual a criança deu vida, é o que ela precisa ter, e o que vai ajudá-la a superar a sua angústia gerando vida dentro do seu “eu”. A vida é um

elemento gerador de aspectos saudáveis dentro do tratamento como um componente essencial ao processo de cura. O objetivo principal de uma atividade de lazer com a técnica de clown é que a criança crie, recrie, construa, destrua, quantas vezes quiser o seu clown. Ele faz parte da sua vontade e de seus desejos. A condição principal é que a postura da pessoa doente leve-a à atitude de seu desenvolvimento pessoal, o qual poderá estar diretamente ligado ao ato pessoal de criar. O lazer de caráter ativo-participativo gera para o paciente os mecanismos de criatividade. O paciente pode dançar, atuar, rir, correr, representar personagens e jogar junto a sua doença. O corpo doente se transforma durante a atividade de lazer num corpo vivo, alegre, expressivo, criativo. Nesse aspecto o corpo está buscando a sua recuperação; assim o tratamento não está confinado ao leito ou à clínica convencional. O lazer divide com o atendimento clínico a mesma condição de estar dando cuidados ao paciente.

Essa especificidade ativa no lazer, indica a existência de uma relação, não claramente instituída, mas presente na vida, de aprendizagem e integração da pessoa no meio ambiente social e cultural pelo meio da atuação própria de caráter criador. Criar, nesse sentido, significa projetar a sua existência por meio daquilo que somos capazes de fazer no seu intuito, na decisão íntima de expressar-se por intermédio da habilidade existente e nada mais.

As atividades de lazer que possibilitam o contato e atuação pessoal por meios artísticos, levam o ser humano a entrar em contato e realizar as habilidades até agora encobertas, não no sentido de criar os produtos artísticos, mas de colocar-se nessa atividade de forma espontânea, sincera, apoiada plenamente na confiança naquilo que cada um é, sem buscar apoios nos meios sociais de existir e atuar. É encontrar a si mesmo numa atuação que traz à tona aquilo que cada um é, que cada um possui como o cerne de si mesmo, expor-se naquilo que é e doa a si mesmo numa forma espontânea de existir, na qual confia, a qual se exprime e que se coloca exposto na verdade daquilo que é e não o que tenta ser numa sociedade.

É essa atitude de busca de si mesmo numa situação de doença, na sua verdade e alegria de existir desta e não de outra forma, que traz ao processo de cura uma elevação de ânimo, de energia, de reconhecimento da própria existência, que mesmo que seja curta, para as crianças doentes, torna-se plena e verdadeira na sua forma, sua dor, transformada em sorriso e encontro de si mesmo.

Ao separar a sua existência da dor do tratamento, ao colocar a sua energia como a presença do seu existir, a criança ou adolescente consegue elevar-se acima do desespero a fé de poder superar a existência ferida pela doença e perdas, encontra a beleza da emoção comovente de ter fé no criador e em sua proteção, enviada em forma de clown que a desperta e leva a criar e parir a si mesma.

Assim compreendemos que o tratamento hospitalar se dá a partir do momento em que está vinculado a atitude e ao desenvolvimento pessoal. A consistência desses valores de desenvolvimento estão contidos em várias atividades que estabelecem um envoltório qualitativo, no qual o lazer pode ser considerado propiciador de atividades geradoras de vida.

A sociedade em geral tem necessidade de buscar formas para realizar o seu lazer como passatempo, desenvolvimento, convivência com outras pessoas. No meio hospitalar essa necessidade se torna quase imperceptível devido ao enfoque dado ao corpo doente, esquecendo-se do corpo sã que o paciente possuía antes de adquirir a doença. Embora às vezes o corpo fragilizado não responda a um lazer feito com o corpo físico, o seu corpo psíquico está atuando na busca de algo para desenvolver a sua fonte de vida e recuperação do aspecto negativo da doença. Segundo Johnson,¹³ a visão que temos de nossos corpos abrange uma história psicológica e expressa nossa inserção no mundo social, influenciada por fatores, como dança, moda, ginástica e estilos de movimentos expressivos.

O clown como conteúdo de um programa de lazer é um desses envoltórios necessários aos indivíduos que estão hospitalizados. Portanto, se o corpo se associa à doença, se porta doente. O que qualquer indivíduo chama de "meu corpo" não é limitado à carne e suas roupas; é algo que se pode encolher ou expandir; pode dar algumas partes para o mundo exterior e trazer partes para dentro de si¹⁴. Se ele busca elementos que envolvam seu corpo com aspectos externos transformadores, vai, de certa maneira, fazê-los extensão de seu corpo em todas as atividades que se possa envolver. Por isso é interessante manter o indivíduo aliado a atividades onde ele possa mergulhar e experimentar vivências positivas ao corpo, internalizando qualidades. Assim as relações entre o lazer e o clown, nesse sentido, são adotadas

¹³JOHNSON, Don. *O corpo*. s.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.63

¹⁴Idem, *ibidem*, p.63,64

como envoltório de proteção e fazem parte desse prolongamento do corpo físico, psíquico e social dos seres humanos.

2.3 - Atuadores

O clown quando atua - se relaciona com o espectador - é clown ativo e o espectador é o agente passivo. Ao abrirmos o espaço para a participação do espectador, então essa relação e a atividade passará a ter dois praticantes ativos, e, se houver um terceiro elemento, ele poderá ser passivo e, se entrar na relação com esses dois primeiros, passará a se integrar na atividade como num jogo esportivo. Por exemplo: pode-se jogar sozinho, batendo uma bola na parede; a parede joga com você, mas quando chegar mais uma pessoa, esse jogo muda, só será jogado a dois; se mais um entrar será jogado a três, e assim por diante. O mesmo se dá no jogo teatral ou cênico: os personagens vão entrando num determinado tema e vão fazendo parte da história. O clown nunca realiza suas ações sozinho, ele sempre está abrindo uma brecha para alguém entrar na sua estória. Por exemplo: se o clown está fazendo um número de tocar um instrumento musical de sopro; quando sopra o instrumento e não sai som, pede ajuda ao espectador para arrumar o objeto; se ele o ajuda, começa a fazer parte do jogo; se outras pessoas assistem e dão um palpite de como arrumar o instrumento, também passam a fazer parte da cena (gag) e comungam uma mesma situação presente.

Concluindo esse raciocínio, definir a relação ativo/passivo ator/espectador no contexto do lazer hospitalar e distinguir também quem pratica e quem consome essa atividade, não é muito fácil, porque esses aspectos estão interligados. Existe todo um jogo criativo de transformações ora o paciente é o ator-ativo, possui a bola, passa essa bola ao clown-passivo, sendo de novo ativo porque possui a bola, como num jogo de futebol: quem tem a posse da bola, possui a jogada e tem o foco do público. No clown utilizamos o termo “passar a bola”, que significa colocar o foco no ator que está em cena - estar com a atenção do público toda dirigida para si próprio é estar com a bola. Esse jogo é indicador de que todos os participantes dentro do jogo têm as duas funções.

No hospital, a iniciação do clown de uma criança é similar com relação aos aspectos artísticos do teatro, porém diferenciada quanto ao conteúdo da atitude ativa

de querer se transformar e ser terapêutico para si mesmo num processo de cura. É passivo ao aceitar e identificar-se com o clown por meio da sua dor, humor, ingenuidade, autenticidade e sentir uma empatia plena de querer conceber, gestar e parir a si mesmo, uma outra vida. Vida esta que irá se confrontar com a morte. Usando as palavras de Brandalise em que “a morte é o cotidiano da vida. Muitos cânceres têm origem no distúrbio da morte das células lesadas (DNA). A vida se confronta com as agressões a ela. A morte é sua aliada, no equilíbrio do viver” e de se transformar nascendo a cada dia, com esse novo ser, parte do ser que é embrião da pureza do mundo, o qual muda o estado das coisas simplesmente pelo deixar nascer na alma de alguém a sua própria alegria. A poesia passiva no clown ativa silenciosa e esteticamente um outro ser dentro do próprio ser. E faz nascer clowns atuadores. Os nascimentos de clowns no mundo demonstram que à arte de criar a si mesmo nesse momento une-se silenciosamente a arte do grande criador.

2.4 - Aspecto tempo

A possibilidade de comparar ou tentar aproximar esse tempo específico do lazer hospitalar de uma definição teórica nos mostra a proximidade que De Grazia tece e define em relação ao lazer e o tempo em que ele acontece: “O lazer não são umas horas livres do trabalho, nem sequer fins de semana ou meses de férias ou anos de retiro. Não pode dar-se em um tempo concebido. O lazer não está em relação adjetival com o tempo é um estado de ver-se livre das atividades diárias, e as atividades do lazer são aquelas cuja finalidade estão em si mesmas¹⁵”. No hospital o tempo do lazer tem a finalidade estar em si mesmo.

O aspecto tempo no lazer também gera muitas controvérsias, levando alguns estudiosos a conceber o lazer pela questão “tempo” em relação aos aspectos determinantes com uma função dentro das atividades sociais. O lazer acontece num tempo e espaço específicos. O lazer paralelo, dentro e fora do trabalho, tem uma conotação de tempo qualitativamente diferente, determinando com isso que o tempo é diferenciado a partir da perspectiva de quem está envolvido na situação.

¹⁵GRAZIA Sebastian de. *Tiempo, trabajo y ocio*. Trad. Consuelo V. Praga. Madrid: Tecnos, 1996. p.345.

As reflexões de Gebara¹⁶ são no sentido de perceber as dimensões políticas e econômicas de controle do tempo, que é uma dimensão fundamental que articula nossos sistemas físicos, sociais e biológicos. Gebara aponta que historicamente tem variado a duração de tempo necessário para tarefas similares e que em diferentes culturas vivenciam diferentes formas de marcar e considerar o tempo. No entanto, coloca o autor que diferentes concepções de tempo existem no jogo, no esporte e no lazer em momentos históricos específicos. Na sociedade industrial: “É o ritmo da máquina o fator determinante do ritmo geral do processo de produção, e desse modo, determinante do ritmo do homem”¹⁷. O tempo natural baseado no ciclo de ocorrências marcadas pela periodização dada pela natureza (sol, frio, chuva) ou por tarefas familiares (ordenha, cozimento, plantio) passa para o controle da máquina, o tempo da produção. Junto com o tempo de trabalho necessário, aparece, também, o tempo socialmente disponível. Essa mudança na percepção e valorização do tempo natural é inválido pelo tempo do relógio, o relógio permitiu a universalização do controle do tempo¹⁸.

Bruhns¹⁹, considera que existam outras noções de tempo, num pluralismo estendendo desde a noção cíclica, a biológica, a histórica, a psicológica, dentre outras. No entanto, afirma que, no mundo industrial moderno, prevalece o tempo linear, que é um tempo, universal, irreversível, não projetável, quantitativo ou dividido em unidades não elásticas e não comprimíveis. O tempo passa a ser mercadoria e é negociado sob múltiplas formas.

A problematização do tempo é uma fonte de indagações e dúvidas, como nos coloca Bernuzzi²⁰, filósofos, poetas, cientistas místicos entre outros, debruçaram se sobre o assunto e investigaram a sua transformação numa antiga vontade do homem de obter no presente a revelação da vida futura: compreender o tempo para poder manipulá-lo, paralisando o seu curso diante de momentos mais prazerosos da vida, burlando os mais difíceis. Concomitantemente, a razão de pensar o tempo exprime um desejo histórico de superar a agonia perante a morte, de driblar a própria finitude,

¹⁶GEBARA, Ademir. *Relatório Final do Projeto: Dimensões econômicas do esporte no Brasil*. p. 1

¹⁷Idem, *ibidem*. p.3

¹⁸Idem, *ibidem*. p.6.

¹⁹BRUHNS, Heloísa Turini. In: *Coletânea do V Encontro de história do esporte, lazer e educação física/As ciências sociais e a história do esporte lazer e educação física, Maceió-Alagoas-Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.24,25

²⁰SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *O prazer justificado: história do lazer*. São Paulo: Marco Zero/CNPQ, 1992. p.13

apagando do devir qualquer aceno de imprevisibilidade, para lançar uma luz à obscuridade do acaso.

Todos os enfoques do tempo têm grande significado dentro de seu próprio contexto. Porém, para o tempo do hospital, o qual está em função dos procedimentos terapêuticos existe uma problematização também específica. Os tempos são distintos e tem intenções diferenciadas para a atuação dos indivíduos comprometidos com o tratamento: tempo de trabalho para funcionários, tempo de espera e esperança, para familiares e pacientes, tempo lúdico para o clown. Preocupamo-nos em considerar o tempo no lazer para o paciente hospitalizado a partir de observação prática, tecendo depois a teorização necessária a esse estudo. O paciente tem parte do dia e da noite destinado a exames, repouso, remédios, observações, quimioterapia, radioterapia. A observação dos procedimentos demonstrou que nem sempre seria possível a disponibilidade do paciente para o tempo de lazer. Dessa forma tentamos inserir o clown num momento apropriado, mais esse momento é diferente para todos os pacientes, porque a situação é determinada pelo tratamento. Não há como parar todo o funcionamento do hospital para colocar um horário de lazer. Então, definimos estabelecer um tempo para a atuação em que o momento apropriado seria quando o paciente desejasse abrir espaço para a relação com o clown.

O tempo do paciente no hospital não se ganha, mede, vende, compra, troca, passa, perde; se espera. É um tempo que não se compara ao tempo ordinário, marcado pelo relógio, ligado a um sistema de produção ou ao tempo mercadoria. Não há como medir precisamente o tempo em que os indivíduos estarão doentes ou curados, esse tempo não é concebido, livre, ocioso, ocupado, é inesperado.

Para o paciente, a espera de que o estado de saúde tenha uma melhora progressiva ou uma remissão não depende de ninguém. Só mesmo importa o tempo em que a cura se determina. Espera é um termo muito vago, mas a noção que possuímos e consideramos de tempo de espera do paciente está diretamente relacionada à “esperança” que envolve essa espera.

O tempo que utilizamos para o trabalho, muitas vezes não nos permite questionar a vida em si, nem o tempo que possui a vida de cada um e em que circunstâncias ela se encontra. Esse sistema que nos cerca designa o tempo

ordinário pela ótica do trabalho. No hospital o tempo não é concebido, nem exato, não existe tempo do relógio e do calendário, ele é imprevisível.

Nas relações sociais externas ao hospital ou mesmo quando somos pessoas saudáveis e vivemos dentro de um sistema onde está embutido a produção de bens em detrimento da vida, isto é, o trabalho como assegurador de condições materiais, quase não percebemos as dimensões de tempo diferenciadas para cada situação.

Quando uma pessoa adoece, não está produzindo para o sistema, passa a viver um outro tempo. O tempo no hospital é aquele que tem a dimensão psicológica do tempo do tratamento, portanto, o tempo de espera da cura.

O tempo de espera de cura é vivenciado por todos os pacientes, os quais esperam porque têm absoluta crença de que todos os procedimentos são necessários. Essa postura demonstra confiança na instituição, e, se à instituição esta sensível às necessidades, passa a existir uma preocupação em abrir espaços a outros elementos que venham a alterar a espera algumas vezes, angustiante e tensa por uma espera que seja realizada de forma mais alegre e divertida.

2.4.1 - Tempo do clown

O atuação do clown no hospital é constituída de um tempo concreto, o tempo funcional da instituição, na qual a presença do clown é real e atua nos espectadores concretamente e não como personagens do conto maravilhoso ou da televisão, que atingem a dimensão do imaginário. O clown existe e tem que atuar num tempo ordinário e no espaço entre a doença e a cura, isto é, a espera de ser escolhido para se relacionar, aliado com o outro, a esse tempo doloroso do tratamento, no momento da relação.

Essa compreensão do tempo do clown aliando-se ao tempo da doença permite que possamos organizar a melhor maneira de inseri-lo como espaços e atividades de lazer para que possa ser melhor aproveitado qualitativamente pelo paciente e pela instituição. O tempo do clown é o tempo cômico que inserido em numa determinada situação altera momentaneamente o seu significado. Quando em cena o clown burla o tempo da doença.

O tempo manipulável, o qual nos apresentou Bernuzzi²¹, é uma definição clássica para o homem assenhorear-se, dando-nos a possibilidade de paralisar o seu curso diante dos momentos mais prazerosos da vida, burlando os mais difíceis, é a definição que mais nos aproxima do tempo do clown no hospital. Manipulamos a atuação do clown em detrimento do tempo do paciente e nesse caso, burlamos tempos difíceis. Esse “burlar “o tempo a que nos referimos tem o sentido de ludibriar o tempo da doença, resultando num tempo burlesco que ocorre pelas vias da atuação cômica como instrumento do clown agindo no paciente, inserido no momento do tratamento.

Esse entendimento pela via cômica, o qual suspende o tempo para revelar o prazer do riso, é uma das maneiras de o clown desenvolver a relação com os espectadores de uma forma geral e com os espectadores fragilizados no hospital. Entendemos que, mais que burlar tempos precários, difíceis e dolorosos, a função da genealogia cômica em relação a uma situação é muito séria. Burlar nesse sentido é modificar a situação ao ponto de ela ser revertida a aspectos sem importância, quer dizer: “Não vamos dar tanta importância à doença, vamos mudar de estado, satirizando-a “²². O tempo do clown é colocado como instrumento à recuperação do paciente, burlando e aliando-se ao tempo da doença.

A dimensão dessa projeção temporal do clown é pequena e atinge o público por vias subjetivas e nos lugares fundamentalmente primitivos do ser humano, que é um ser temporal e atemporal, tem e não tem tempo e espaço, aparece como ponto de referência ao lúdico. Atemporal porque o clown é um ser sem passado e sem futuro. Esse ser está ali na cena, apareceu não se sabe donde, passa do riso às lágrimas, sem interrupção, a todo o instante em que está atuando. O clown e seu tempo, nesse caso, assemelham-se aos contos maravilhosos no mesmo lugar em que Betelhim²³ situa os contos de fada com relação a dar um suporte às angústias da criança quanto a sua existência naquele momento. Ele nos coloca que os contos de fada “ trazem à criança a confiança no presente”. O clown traz o público para o

²¹Idem, ibidem.p.13.

²²Wuo,Ana Elvira. Caderno diário de anotações do clown, 1993

²³BETTELHIM,Brunno.A psicanálise dos contos de fada.s.ed.Rio de Janeiro:Paz e terra,1996.pg.97

presente, não está imóvel na história. Miller²⁴ define o clown como um poeta em ação: “Ele é a história que representa. É sempre a mesma história que se repete”.

O tempo de um espetáculo teatral no hospital, dentro do momento de lazer, é concebido por tempo teatral do ator, decorrente da atuação-espetáculo e da seqüência de fatos que estão sendo expostos ao público. O ator propõe o tempo da duração de sua performance. Utilizando o exemplo da atuação do clown, além do ator estar em processo de espetáculo, nesse mesmo instante está atuando no tempo linear do hospital, o qual suspende esse mesmo tempo lógico e socialmente preestabelecido (tempo do tratamento clínico = trabalho), sobrepondo-o com seu tempo e a sua lógica (tempo de lazer = clown). O clown atua, portanto, na sua relação com o público com seu tempo artístico pessoal, inserido no tempo de lazer do espectador.

O tempo do clown segue o espaço de tempo que está baseado num conceito teatral de atuação na circunstância de espetáculo, e embora, no hospital, espetáculo seja denominado tarefa artística porque o clown tem uma função a executar com paciente, diferente do espectador teatral, no qual o seu tempo é determinado pelo relógio. O tempo do clown com o paciente acontece até a conclusão de uma tarefa artística.

A concepção de tempo do clown está na sua relação com o mundo naquele momento, no tempo presente, começando no instante em que o ator-clown coloca o nariz vermelho e terminando quando o retira. Esse momento mágico, em que o estado de alegria vem à tona para o ator e o espectador, é um momento único que não vai se repetir. A atuação dos clowns nas salas de tratamento tem o conteúdo artístico do espetáculo teatral, mas difere dele porque não tem tempo determinado para começar, nem para terminar. O clown envolve, de certa maneira, esse espectador, burlando a doença, revelando e trocando emoções, sentimentos, aspectos felizes da vida onde o fantástico é um jogo de projeção no tempo psicológico, instaurando nesse ponto o lúdico no tratamento.

Dessa maneira existem vários fatores atuando ao mesmo tempo no paciente durante o processo de tratamento em função da cura: medicina, arte, lazer, clown, terapia, trabalho, psicologia, social etc. Essa sobreposição dos “tempos” percorre os

²⁴Op.Cit.p.45

espaços doentes do corpo sem se dar conta de que atuou e passou. É um tempo de esquecer. Mostrando-se aliado da vida e promovendo no presente uma ausência da fragilidade, para abandonar-se nos aspectos saudáveis da existência. O tempo de lazer psico-corpóreo utilizado para desenvolver a criatividade dos pacientes busca todo um envolvimento com elementos pertinentes a cura, saúde e desenvolvimento pessoal. Esse espaço temporal em que o clown atua tem caráter objetivo na fé, na crença, na mudança do estado de humor do paciente, penetrando no seu corpo, pelo resto de sua vida, como os medicamentos. O clown é a referência temporal positiva durante o processo de tratamento, a qual denominamos de “tempo lúdico da espera”, que é o momento em que o paciente tem para fazer coisas que ele tem vontade de fazer, que ele escolheu para si, nas quais vai adquirir habilidades artísticas com as quais irá contemporizar as suas descobertas.

2.5 - O lazer de transformar emoções

Encontramos na teoria de Elias²⁵ a interpretação na perspectiva da análise comparativa de que o processo civilizador indicará, também, que os desenvolvimentos sociais na direção desse processo produzem movimentos que seguem um sentido contrário, servindo como equilíbrio da balança pelo debilitamento das restrições sociais e pessoais. Esse movimento contrário do processo civilizador, no controle das emoções observadas em público, pode ser observado em alguns campos de atuação, como na música, no teatro, na dança e no esporte, com suas inúmeras formas de representação, o que, de certa forma, nos dá alguns indicativos de investigação na área do lazer.

Existem inúmeras tipos de atividades dentro do lazer que suscitam a emoção da platéia. Segundo Elias, poder-se-ia ter emoções ao assistir a um jogo de futebol, a um espetáculo teatral, a concerto da orquestra sinfônica ou de rock. Cada atividade tem as suas qualidades específicas de revolver e envolver o espectador com determinados tipos de emoção, elas são diferenciadas para cada tipo. Tratando-se da técnica teatral do clown, a qual determina um envolvimento direto de relacionamento da platéia com o objeto artístico, esse objeto (o clown), no entanto,

²⁵ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. 2.ed. Trad. Ruy Jungman. Rev. e apres. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994. p.210 v.1.

nos apresenta uma carga de emoções que só poderá ser acionada pelo espectador. Do mesmo modo o espectador estará sendo influenciado pelo clown expondo ações, reações, solucionando situações e trocando emoções. Não queremos dizer que só o clown consegue fazer isso, todas as atividades anteriormente citadas têm essa capacidade, embora, segundo nosso entendimento, seja o clown aquele que revela as suas emoções diretamente e próximo do espectador. Qualificamo-lo como um ser recheado de emoção potencial que vai relacionar-se de forma a oferecê-las e demonstrá-las de várias formas e intensidades artísticas diferenciadas. O clown como atividade de lazer atuando no hospital vem, de certa forma, fazer um resgate de aspectos emotivos e sentimentais com o espectador-paciente. Esse clown se assemelha ao astronauta que está em órbita, voltando do espaço para a terra: clown vem do espaço (lúdico) e se joga no mar(público) como uma cápsula espacial, esperando pelo resgate (relação) para poder suscitar o riso (clown).

O enfoque do lazer no espaço artístico preza pela arte do clown no sentido em que esse clown, que tem suas emoções à “ flor da pele” assume a si próprio como um ser ridículo, ri de si mesmo, assume a si próprio como é e não esconde, consegue transformar o aspecto negativo da reduzida auto-estima de si próprio em positivo por meio das risadas. O erro se torna mera confusão, por isso não é necessário esconder. Quanto mais o clown mostra que erra, mais o público ri. O público é aquele que transforma o erro, que dá a ele uma leveza, pelo riso. A relação clown x espectador tem a função de resgate da emoção: o clown fez uma bobagem. O público transforma aquilo que o clown fez, dando risada, em vez de repreendê-lo pelos erros. O clown proporciona ao espectador que ele também veja o mundo por outro prisma, que resgate seus valores mais profundos, que não se preocupe com o erro, que expresse o que está sentindo. O erro e os problemas arranjados pelo clown não revelam a sua estupidez tanto quanto a maneira como ele vai arranjar para solucioná-los. Aí esta o ponto engraçado.

A mudança do estado emocional pela perspectiva da lógica do clown é mais rápida. Muda de um estado para outro, é menos escondida e mais divertida que a mudança emocional social preestabelecida, na qual temos que nos sentir culpados e punidos às vezes por um simples erro de falta de etiqueta na mesa de jantar. No instante em que pedimos ao clown, diante dessa mesma mesa de jantar, para que

ele nos passe o macarrão, ele pega um ferro de passar roupa e passa o macarrão, solucionou a situação conforme o seu entendimento, e, quando reconhece a bobagem que fez, é capaz de rir disso consciente do seu erro, começa a usufruir disso, agindo de forma que possa fazer algum bem para os outros, como a proposta do clown atuando no hospital. O clown ensina pelo prisma da bipolaridade e inversão de valores onde o errado é certo, o triste é alegre, o feio é bonito, o ingênuo é esperto, o pequeno é grande, o fraco torna-se forte. Assim dentro do hospital, o paciente fragilizado poderá rir da sua doença no sentido de tornar-se mais forte para superá-la. O clown sabe que, ao demonstrar as suas bobagens, pode fazer o outro rir e isso é positivo. Nessa maneira de agir, ele é um ser político e socialmente diferente. Transforma a dor, o erro, as suas emoções ocultas em arte para que o espectador fragilizado possa reagir subjetivamente ou objetivamente e demonstre emoções ocultas e comoventes na representação do seu clown pessoal.

2.5.1 - Desvelar emoções

Podemos pensar a motivação das emoções suscitadas nas atividades artísticas na perspectiva de processos civilizadores, ou seja, modos de viver mais sutis e independentes nas relações sociais. Pensando a sociedade como entrelaçamento de interdependência entre pessoas, o homem individualmente e em grupo está indissociavelmente ligado a processos civilizadores. A investigação do processo civilizador faz alusão a uma teoria dos fenômenos sociais enquanto processo, sustentando a idéia de que é possível explicar, a partir de abundante material empírico, que a mudança é uma característica normal de toda a sociedade. Elias²⁶ parte da construção estabelecida, sobre aspectos do controle emocional no processo de desenvolvimento de diferentes sociedades.

A peculiar estimulação emocional proporcionada pelas atividades recreativas do tipo mimético e que culmina em uma tensão e exaltação agradáveis, representa a contrapartida mais ou menos institucionalizada das fortes e constantes restrições emocionais requeridas por todas as atividades não recreativas das pessoas em sociedades mais diferenciadas e civilizadas. O autor²⁷ coloca que a resolução do

²⁶ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric. Deporte y ocio...Op.Cit.p.127

²⁷Idem,ibidem.

problema que mostra a relação entre o fenômeno do controle social induzido das emoções e a capacidade especial de reavivação emocional é uma oportunidade de o ser humano poder ter emoções nas atividades recreativas. As pessoas procuram as atividades miméticas como um ponto importante e necessário dentro de sua existência, onde elas podem se emocionar de diferentes formas, porque aí a sociedade não impõe um controle tão significativo, as pessoas não se escondem em si mesmas, mas revelam-se, demonstrando suas emoções.

O termo mimético, segundo o autor, faz alusão a este aspecto de um tipo determinado de acontecimento e experiências recreativas. Em seu sentido mais literal, significa “imitativo”, mas já era usado na antiguidade com um sentido mais amplo e figurado. Referia-se a todas as classes de formas artísticas em sua relação com a “realidade” que foram ou não de natureza representativa.

Se as pessoas vão ao teatro, baile, festa ou corridas, é porque encontram, nesse momento de lazer, a opção de se ocuparem com uma atividade que promete dar-lhes prazer e, no entanto, ser para as mesmas uma caminho para modificar e transformar a vida. A qualidade de transformar está embutida nos conteúdos das atividades miméticas.

Para Elias²⁸, a emoção lúdica e agradável que os indivíduos buscam em suas horas de lazer, representa, pois, ao mesmo tempo, o complemento e a antítese da periódica propensão por parte das emoções em perder sua pureza nas rotinas “racionais”, não recreativas da vida, enquanto a estrutura das organizações e instituições miméticas representa a antítese e o complemento das instituições formalmente impessoais e encaminhadas a um fim, que deixam pouco espaço para as emoções apaixonadas ou as flutuações nos estados de ânimo.

A sociedade com regras, normas e condutas dentro do processo civilizador busca os meios pelos quais vai poder expor, de formas diferenciadas, as suas emoções contidas ou controladas. Essa mesma sociedade que esconde as emoções, usufrui da arte como veículo para desvelar as emoções ocultas, como um recurso para poder manipular esse sistema, contradizendo os autocontroles. A sociedade abre espaços para que a arte participe da sua contradição, isto é, ao mesmo tempo

²⁸Idem, ibidem, p. 128

em que controla as emoções, abre uma possibilidade para que as emoções mais secretas sejam reveladas, mostrando um lado às vezes marginalizado, que não faz parte dos costumes, nem do gestual, nem do aspecto emotivo controlador, no cotidiano.

Na arte é possível "ser" tudo, porque a arte é permissiva. Na perspectiva da permissividade, está sempre localizada paralelamente ao artista da sociedade. A arte tem a sua maneira de se despojar em aspectos diferenciados, que são muitas vezes marginalizados pela própria sociedade, mas necessários a ela como alimento lúdico. Por exemplo, um ator pessoa social e cidadão tem que agir como o sistema determina que ele aja no convívio social, pois, ao contrário, será punido. A partir do momento em que esse mesmo ator coloca o seu nariz vermelho - se transforma num clown - adquire permissão da sociedade para atuar no sistema com a sua lógica pessoal própria. O nariz vermelho de clown é *chave* que abre uma porta de passagem para esse outro lado objetivo e real da outra lógica, fazendo romper a lógica formal, mostrando que existem várias maneiras de fazer uma mesma coisa. Independente de estar sendo controlado por um sistema ou agindo de acordo com as regras estabelecidas, ele mostra que tudo pode ser transformado.

Compreendemos, que a arte de clown, dentro dessa perspectiva teórica de Elias de que a arte é um movimento contrário e está localizada na contramão da sociedade, foge às regras estabelecidas, conscientemente, porque a sua arte de clown é baseada em percorrer os caminhos sociais com a sua lógica pessoal, que compreende tudo com um entendimento primário, concreto e "ao pé-da-letra", isto é, o clown não sabe abstrair. Se pedirmos para ele fazer uma aquecimento físico, poderá acender um fósforo ou enrolar-se num cobertor. No entanto, o ator-clown leva um certo tempo para incorporar essa outra lógica, pois, antes de tudo, o ator tem fortemente impresso no seu raciocínio a lógica da sociedade vigente, a sua primeira natureza, pela qual ele (ator, cidadão) foi ensinado desde o seu nascimento a agir de acordo essas normas. Existem atores ou pessoas que são exceção a essa regra, atuam perfeitamente como clown desde o seu primeiro contato com a técnica. O clown, dentro da sua lógica, e, da sua história está inserido nos processos civilizadores.

O trabalho com a técnica de clown vai dar ao ator o artifício para despertar aspectos de pensar e atuar diferentes do cotidiano, isto é, vai explorar a sua segunda natureza. Para tanto ser um clown, pelo prisma teórico dos auto-controles civilizadores de Elias, significa se permitir, mostrar as emoções que às vezes temos vergonha de expressar no nosso dia a dia, que estão escondidas nos relacionamentos sociais, e, quando demonstradas na nossa sociedade, são mais permitidas nas crianças, porque o adulto aprendeu a controlá-las.

Quando se inicia essa forma de conhecimento, entendimento e atuação do próprio clown, essas emoções costumam a sair. O ator e o clown sofrem. O ator porque não consegue ser clown e o clown porque não consegue atuar. Para isso existe um treinamento psicológico e corpóreo de motivar e liberar emoções²⁹. Esse treinamento é específico dessa linha de clown do LUME, embora existam outros tipos de clowns e diversas maneiras de treinamento. O processo de treino busca justamente mostrar as verdadeiras emoções do ator e que as mesmas foram buscadas num esconderijo da alma. Muitas vezes é dolorido encontrar esse esconderijo, pois remexe em valores pessoais cristalizados, mas a convivência do clown dentro da outra lógica, vai permitindo que isso se torne o mais natural possível como uma segunda natureza do ator ou como o aprendizado e assimilação de um novo idioma. Esse novo idioma faz mergulhar o ator num mundo ao avesso, podendo unir várias características que normalmente a pessoa não quer para si, mas que para o clown é essencial: atrapalhado, tímido, envergonhado, ingênuo, paspalho, ridículo e muitas outras, as quais provocam erros, enganos, controvérsias, que o clown supera rindo da seu próprio erro. O clown pode errar e demonstrar seus sentimentos; os homens e as mulheres, muitas vezes, não. Esta é uma das diferenças qualitativas que o clown tem das pessoas em seu cotidiano na sociedade: poder passar por cima dos seus enganos por meio das risadas ou sendo aplaudido. O interessante não é o erro, mas aprender a criar soluções mais complicadas que o próprio erro em si.

No trabalho técnico, dentro dessa nova lógica, o qual já explicamos anteriormente, o essencial é motivar as emoções, porque são o combustível do clown. O corpo do ator é o instrumento que será treinado com os novos valores. O

²⁹ Treinamento de clown inserido na proposta pedagógica do LUME-UNICAMP.

ator cria uma nova linguagem. O corpo mostra esses sentimentos por intermédio das emoções, que, quando expostas, têm um efeito de “lupa”: são grandes, são visíveis. Não é o aspecto psicológico da emoção, mas a ação física; o clown revela as suas emoções por meio de ações físicas. O corpo não esconde, mas mostra-as sem um controle preestabelecido. Segundo Burnier: “O clown tem suas emoções à flor da pele”, ele as mostra com um certo exagero e de forma permitida socialmente, mas não descontrolada. O exagero das ações se torna engraçado e provoca no espectador vontade de rir deste ser que age através de suas emoções demonstradas exageradamente. Elas ficam impressas como tatuagem, são reais e vivas, tornando-se diferente o modo de demonstrá-las nos seres humanos sociais no dia a dia em que as pessoas têm um modelo civilizador para expressar suas vontades.

Aproximamos as observações de Elias do clown teatral, para tentar entender o pressuposto de que o clown é originário de suas próprias emoções dilatadas atuando na linha cômica, suscitando emoções que lhe são peculiares por meio de seu corpo treinado. Se esse clown esconder as emoções, ele não será mais um clown e, sim, uma pessoa comum vivendo no cotidiano e na lógica social vigente. Para atuar como clown é necessário passar pelo mesmo processo das pessoas treinadas para autocontrole social, só que com intenções apostas; precisa treinar para não esconder as suas emoções. Os processos civilizadores pelos quais esses tipos cômicos passaram estão na razão proporcional inversa à sociedade atual, pois hoje o artista cômico, de certa maneira, continua vivendo um caminho paralelo ao da sociedade vigente, participando no entanto, do movimento contrário da linguagem artística, na qual todos somos parte e propiciadores da superação de nós mesmos, quando procuramos transformar-nos, buscando ferramentas para executar a mudança. Se o processo civilizador está em transformação, o lazer, sendo parte desse processo, é um meio pelo qual a sociedade se transforma e no qual exercemos a função de transformadores do meio social e pessoal dentro de um processo histórico interminável, a civilização.

No referencial genealógico do clown, percebemos que esses tipos camavalescos e de burla sofreram transformações civilizadoras. O clown, segundo

Burnier³⁰, descendente do bufão, é um ser refinado, pedra lapidada. No nosso ponto de vista essa lapidação nada mais é que a ação de um processo de refinamento civilizador sobre todos estes tipos cômicos: clowns, palhaços de feira, bufões. Dario Fo expõe que o clown perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o clown exprimia a sátira à violência, à crueldade, à condenação da hipocrisia e da justiça. Faz apenas alguns séculos, era uma catapulta obscena, diabólica. Nas catedrais da Idade Média, nos capitéis e nos frisos dos portais, podemos encontrar representações de cômicos bufos em atitudes provocativas com animais, sereias, harpias, mostrando com escárnio até mesmo o próprio sexo.³¹

Da mesma maneira que essa onda contrária vem abrir espaço para a soltura das emoções e continua exercendo influência paralela à mesma sociedade que se autocontrola, acontece uma mudança emocional pela perspectiva da lógica do clown no espectador. O espectador se identifica com o clown no momento em que ri dele e provavelmente ri do seu espelho, do seu outro lado escondido. Faz a sua mutação e poderá estar rindo de si mesmo, sem se dar conta, no clown estão embutidos elementos civilizadores a partir do momento em que se transforma.

2.6 - Arte e lazer como condutores

A arte tem representado, desde a pré-história, uma atividade fundamental do ser humano, expõe Alfredo Bosi³². Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o ser da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos³³

A arte é um fazer, a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão, exerce a arte tanto o músico encordoando a sua lira

³⁰ Op. Cit. p.250.

³¹ Op. Cit. p.304,305.

³² BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995. p.3

³³ Idem, *Ibidem*. p.8.

quanto o político manejando os cordéis do poder ou, no topo da escala dos valores, o filósofo que desmascara a retórica sutil do sofista e purga conceitos de toda ganga de opinião e erro para atingir a contemplação das Idéias. A arte é uma produção : logo supõe trabalho, movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos. Techné chamavam-na os gregos: modo exato de perfazer uma tarefa, antecedente de todas as técnicas dos nossos dias³⁴.

Bosi³⁵ nos explica que a palavra latina ars, matriz do português arte, está na raiz do verbo articular, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma (a música, a poesia e o teatro) quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica e a tecelagem. A arte nos permite desenvolver uma experiência íntima e subjetiva que enriquece os valores pessoais, como expõe Requixa³⁶, nesses tais valores conscientemente vividos existe o perfeito exercício de uma faculdade humana.

Falamos em lazer através de atividades esportivas, recreativas ou pelo prisma do desenvolvimento de uma atividade cultural, sendo propiciador de cultura, na sua intenção mais íntima, todos os tipos de jogos de criação, o que é sinônimo de arte. As atividades de lazer artístico, suscitando novos interesses intelectuais, constituem um meio, comprovadamente eficaz, para um autodesenvolvimento. A arte está inserida nos conteúdos criativos do lazer, que só poderá ter aspectos de criatividade no envolvimento com o ser humano.

Dentro da arte, toda a criação se manifesta em grandes proporções para o desabrochar de valores pessoais tanto para o criador, quanto para o espectador. Arte, para uns, pode encerrar um universo de criadores e criaturas, para outros, a contemplação, a relação amorosa com o objeto criado, o aspecto terapêutico e outros tantos valores que se tomam abrangentes a todas as qualidades de envolver o indivíduo na sua mais plena forma de vida, alterando um estado de ser e penetrando na vida do outro.

Acreditamos que situações como essas servem para comprovar que as

³⁴Idem, *ibidem*. p. 7.

³⁵Idem, *ibidem*.

³⁶REQUIXA, Renato. *Sugestão de Diretrizes para uma Política Nacional de Lazer*. São Paulo: SESC, 1987. p. 48

atividades de lazer têm conteúdo significativos para o desenvolvimento do “eu” e não só oferecem ocasião para que as pessoas sejam estimuladas a “externar potencialidades criadoras”, a realizar as suas virtualidades estéticas, a exercitar os próprios dotes artísticos, a produção artística pessoal, como também facilitam ao indivíduo o prazer de admirar criações artísticas alheias.

No entanto, compreendemos que essas atividades de lazer exercem a função de condutores, de encaminhadores, dirigindo o indivíduo, ou indicam-lhe o caminho, pelo qual, ele também pode alcançar o sentimento de prazer, de alegria de viver, de satisfação pela descoberta de valores estéticos, pela função desses valores por meio do corpo envolvido emocionalmente no tempo lúdico do lazer e da arte.

2.7 - Medicamento lúdico

2.7.1 - Lúdico e o representar

Há um jogo de palavras que contribuem para o valorizar questões levantadas em relação ao lúdico no lazer. Lazer, espaço de movimentações dos corpos vibrantes e comprometidos com um bom ser e estar, que é a coisa mais preciosa que o ser humano pode ter, as relações com o outro, permeadas pelas descobertas suscitadas num tempo pessoal. Assim poderia ser caracterizado o traço comum no tratamento das questões conceituais relacionadas ao campo das manifestações lúdicas. Marcellino³⁷ lança questionamentos em seu livro *Pedagogia da Animação*, colocando em discussão os conceitos que envolvem o lúdico como elemento da cultura e o lazer como espaço para sua manifestação.

Marcellino denomina de “jogo de palavras” uma tentativa de definição do termo lúdico, em que são examinadas diversas fontes para uma tomada de posição, ou melhor, para situar o leitor frente à dificuldade de precisão em função do caráter abrangente do lúdico, enquanto manifestação.

O caráter “não-sério” apontado por Huisinga não implica que a brincadeira deixe de ser séria. Quando a criança brinca ela faz de modo bastante compenetrado. A pouca seriedade a que faz referência está mais relacionada ao cômico, ao riso, que

³⁷MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Pedagogia...Op.Cit.p.23.*

acompanha, na maioria das vezes, o ato lúdico e se contrapõe ao trabalho considerado atividade séria.³⁸

Os significados e os vários termos lingüísticos em várias línguas têm significados e abrangências diferentes; está em jogo “um grande número de preconceitos e percepções emotivas condicionados à história social e individualmente. Por isso, às palavras “jogo”, “jogar”, “brincar”, “lúdico”, nas diversas línguas, nem sempre correspondem os mesmos fenômenos³⁹.

Aproxima-nos do termo “spielen”, palavra alemã que designa atividades lúdicas em geral(brincar, realizar jogos de salão, participar de competições esportivas, praticar jogos de azar, bem como o ato de representar um papel, seja em um espetáculo ou em uma situação de vida real, e ainda o ato de tocar um instrumento. Como coloca Buytendijk⁴⁰, a palavra “spielen” pode ser usada como verbo transitivo e transitivo. Alguém joga, ou alguma coisa joga. Acrescentando a observação de Sheuerl⁴¹, o fato de alguém não apenas brinca ou joga com alguma coisa, mas também pode brincar ou jogar como alguma coisa e por alguma coisa. No entanto, o termo alemão ‘spielen’ e o inglês “play” significam tanto jogo como arte ou arte de representar, tendo em comum a ação lúdica.

Existimos, logo reexistimos em outros níveis de existência: representamos a imaginação e somos imaginados, somos muitos num só e esse “imaginário” compreende as formas pelas quais a sociedade se representa a si mesma. O imaginário é socialmente construído e expressa diferentes perspectivas dos sujeitos históricos, que constituem a sociedade. Ele não é, portanto, uniforme: ele se define, antes, pela sua multiplicidade⁴² vidas em arte, “arte em vida”.

Bruhns⁴³ faz alusão à arte teatral de representação, na qual para a autora o jogo seria uma via de acesso, um intermediário entre esta e a vida, argumentando Courtney⁴⁴, que a essência do jogo encontra-se na representação, numa relação estreita com a arte.

³⁸KISHIMOTO, Tizuko Morchida. O jogo e a educação infantil. s.ed. São Paulo: Pioneira, 1994. p. 4.

³⁹BUYTENDIJK, F.J.J. *O homem e sua existência biológica, social e cultural*. Org. H.G. Gadamer e P. Vogler. vol. 4. Nova Antropologia. São Paulo: Epu./Edusp. 197. p. 64

⁴⁰Idem, *ibidem*. p. 63, 64.

⁴¹SHEUERL. in: BUYTENDIJK, F.J.J.. *O homem e sua existência biológica, social e cultural*. Org. H.G. Gadamer e P. Vogler. vol. 4. Nova Antropologia São Paulo. Epu./Edusp. 1977. p. 64

⁴²Idem, *ibidem*. p. 285.

⁴³BRUHNS, Heloisa Turini. *O corpo parceiro e o corpo adversário*. Campinas: Papirus, 1993. p. 54

⁴⁴COURTNEY. n: BRUHNS, Heloisa Turini. *ibidem*. p. 54

Segundo Gadamer, a essência específica do jogo se encontra na representação e especialmente em sua relação com a arte a partir do instante em que a obra de arte se torna experiência que transforma aquele que o está fazendo... “Só porque o jogo já é uma representação, ou auto-representação e esta última é a verdadeira essência do jogo... e da obra de arte⁴⁵”. Observamos o lúdico como componente da arte de representar, acentuado nas relações sociais e na atitude pessoal de cada ator na revelação de seus atos criativos.

2.7.2 - Secreto criador

A doença gera perdas sociais e muitas vezes confina ao hospital e à residência. As crianças que iniciam um tratamento de uma doença grave, passam por um período de isolamento social indeterminado, o qual indetermina o seu tempo de lazer. Se as perdas são significativas para uma pessoa doente, também os seus ganhos terão de ser também, isto é, o paciente ganha o seu espaço possível de lazer, no seu convívio social cotidiano dentro do hospital, no seu processo de tratamento, desenvolvendo ações criativas necessárias a sua vida.

Winnicott⁴⁶ aborda, na psicanálise a criatividade referente ao desenvolvimento integral da personalidade adaptado à realidade externa propiciada pelas atividades lúdicas. O autor estuda a capacidade de destruição da criatividade causada por situações extremas: indivíduos confinados e dominados no lar, prisioneiros em campos de concentração, perseguidos politicamente etc. As pessoas que sofrem, respondem à criatividade e as que deixaram de sofrer e perdem a esperança e a característica que os torna humanos. Embora, considere a impossibilidade de uma destruição completa do indivíduo humano para o viver criativo, pois existe uma vida secreta satisfatória, uma personalidade oculta, que, se não manifestasse qualquer sinal de existência, num caso extremo, o indivíduo não se importaria, de fato, de morrer ou viver”.

A pessoa integrada desenvolve sua criatividade em todos os aspectos do cotidiano, relacionando-se com as coisas como criadora das próprias situações.

⁴⁵GADAMER. In: F.J.J.BUYTENDIJK. *O homem...* Op.cit.p.66.

⁴⁶WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*.s.ed.Rio de Janeiro:Imago,1975.p.99.

Para se chegar a personalidade integral na abordagem psicanalítica, essas condições estão ligadas e associadas à criatividade, em que essa possibilidade está associada ao “brincar”, e somente nele o indivíduo pode ser criativo e desenvolver-se e, sendo criativo, descobre o eu (self): “O brincar é essencial porque nele o paciente manifesta criatividade⁴⁷”.

Compreendemos que as atividades lúdicas possam amenizar um isolamento à criatividade, dando lugar à exposição para a cura, quer dizer, abrir possibilidades para que os pacientes estejam envolvidos com atividades que lhes possam dar suporte para estruturar uma qualidade de vida positiva durante o tratamento. Isso só pode ser realizado com a inter-relação das várias áreas do conhecimento, como medicina, arte, educação, esporte, lazer, atuando no mesmo espaço do hospital. O conteúdo lúdico da arte de clown foi desenvolvida com os pacientes e seus familiares nos intervalos das intervenções clínicas, os quais denominamos “espaços de espera”, que foram oferecidos pela instituição como um momento opcional de lazer inserido, durante a atuação terapêutica, na brincadeira de clown.

Então, além das crianças não terem muitas opções, numa situação de doença grave, como colocamos acima, elas estarão muito distantes desse contato, sem atividades de desenvolvimento pessoal ou da criatividade como parte da constituição social e cultural de toda criança. Embora a criança hospitalizada esteja num momento da sua vida em que necessita muito desses contatos, já que a doença exige da criança com tão pouca idade que ela tenha certas atitudes de muita responsabilidade, desde o aceitar um tratamento até a preservação de sua vida, pensamos que deva existir um equilíbrio e que, no meio de tanta responsabilidade, ela deva ter momentos paralelos à doença, em que possa penetrar em outros caminhos que a levem a viver esse período do tratamento com aquisição de elementos relevantes para que sua pessoa se remanifeste no mundo lúdico. A criança precisa brincar, independente da condição frágil, dando uma aparência mais bela para as coisas, para que assim possa lutar melhor não só na situação vigente, mas também em outros contextos de sua vida. O momento do tratamento também será propiciador de um ensinamento, envolvendo aspectos saudáveis de sua vida: poder se relacionar com a alegria de ser. Rubem Alves nos lembra: “Quem tem

⁴⁷Idem, *Ibidem*, p.80

alegria e ama a beleza luta melhor”. No lazer, lugar onde moram os sonhos, amadurecem os frutos, brilha o sol, surge o olhar e depois um nariz vermelho, que vê, nesse espaço, a representação da órbita sofrida, contrária e prazerosa de se revelar na sua própria veia cômica. Embora predomine, na maioria das situações, o prazer como distintivo do jogo, há casos em que o desprazer é o elemento que caracteriza a situação lúdica. A psicanálise também acrescenta o desprazer como constitutivo do jogo, especialmente ao demonstrar como a criança representa, em processos catárticos, situações extremamente dolorosas.

Além de tudo, esse clown pode ofertar ao outro cuidados, troca de olhares, de sonhos. Como é interessante ver o espaço de lazer sendo propiciador de tantas descobertas num momento tão difícil: estar doente e junto a outras crianças. Nesse espaço de lazer, o das relações sociais, está o espaço de poetizar junto um sonho de ser clown em que Saramago estende-nos sua generosa forma de situar nossos sonhos dentro e fora de nós: “São os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, senão é a cabeça dos homens o próprio e único céu⁴⁸”.

Concluimos que o espaço de lazer, no entanto, pode suscitar todos os tipos de interesses humanos ao mesmo tempo: artísticos, psicológicos, terapêuticos etc. Mas não, podemos perder de vista que sempre os espaços de lazer vão ser os espaços das relações humanas.

2.7.3 - Relação lúdica

A nossa abordagem quanto ao elemento lúdico na arte de clown é que a sua manifestação está estritamente interligada ao relacionamento entre clown e o outro, isto é, estabelecida nas relações sociais onde o lazer é propiciador de “um espaço para a manifestação do lúdico⁴⁹”. O lazer como espaço para a manifestação do lúdico só se concretiza pelo fato de existir um envolvimento social do homem em termos de relação com essa atividade.

⁴⁸SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1983. p.115.

⁴⁹MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Pedagogia...Op. Cit.* p.23

Quando tratamos da questão enfocando o clown como um conteúdo do lazer é justamente para abrir o cerne da problemática e visualizar as partes envolvidas num processo que colocamos como permeado de “ludicidade”. A existência de toda essa reflexão é demonstrar que a arte do clown só se concretiza na relação com o outro, tendo como princípio que o lazer é o espaço das relações humanas e sociais onde se revela o lúdico da criatura de cada ser.

O lúdico como constituinte do homem é justamente a base teórica que permeia a abordagem do lazer e seus conteúdos artísticos, educativos, psíquicos etc. O espaço de lazer, no contexto hospitalar ou teatral, manifesta o lúdico por meio das relações sociais do clown com o espectador. Compreendemos que o lazer e seus conteúdos revelam o lúdico, que é constituinte do homem. O lúdico é um componente da cultura historicamente situada, considerando o componente lúdico da cultura, a partir de manifestações nas relações sociais⁵⁰.

O clown mexe no desejo do outro, se relaciona com essa arte sem se dar conta de seu envolvimento, já que ela é determinada e orientada pela base de relacionar e envolver o outro, resultando em descobertas pessoais e revelações cômicas, pois o clown só realiza a sua humanidade no encontro, na relação e em contato com os outros homens. Na poesia de seus espaços se fundem mais espaços vazios para que a criança preencha com a sua alma, que invade e perpetua uma ponte para o abismo da fragilidade, a fragilidade dos sonhos e do encantamento que se forma e se transforma no desejo de ser.

Os ambientes do hospital são permeados pelo não conformismo. No exato instante em que a criança se deixa invadir pela atuação e estado da comicidade, sorrindo, defrontando-se com a alma guerreira que vai em busca do brincar, o clown é aquele que possui a fragilidade de se tornar forte. Remetemo-nos a uma cena muito engraçada no filme “O Homem Forte”⁵¹ em que o personagem Paul Bergot, um soldado Belga, foi mandado para a frente de batalha na Terra de Ninguém. Guerreando com o inimigo, não se dá conta do fim da munição e automaticamente pega um estilingue com o qual vai atirando com o que tem a sua frente: pedras, bolachas e cebolas. O inimigo em seguida, atingido pelas cebolas, começa a chorar,

⁵⁰Idem, *ibidem*.

⁵¹*The Strong Man*. Escrito por Frank Capra com Harry Langdon. Filme de 1926.

abandonando o campo de batalha. Depois, escutando a Rubem Alves, recuperamos o entendimento da atividade lúdica por meio dessa luta de crianças em tratamento. Sabem guerrear. Vieram de outro mar, de outras terras “ é da beleza da poesia que nascem os guerreiros. Lutam melhor aqueles em cujos corpos moram os sonhos. Para se lutar não basta ter corpo e saber competentes: é preciso ter alma⁵²”. Essa maneira lúdica de transformar a luta é propiciada pelo simples e companheiro espaço de lazer.

A alma geradora de sonhos é lúdica e mora no cotidiano em forma da recuperação dessas crianças hospitalizadas: “Alma é isto, este centro afetivo que pulsa dentro do corpo, que ilumina o mundo inteiro e transfigura músculos, sangue e pensamento⁵³. Alma é a outra. É contradição e aquela que nos salva, iluminando e abrindo portas de emergência. Dá-nos acalanto e a esperança de seguir enfrentando os nossos “moinhos de vento”, o outro, lúdico.

Em relação ao lúdico, sendo o outro, nos fala Paulo de Salles que “ no interior de um movimento contraditório que se trava na vida quotidiana, pode tanto produzir práticas e imagens reiteradoras das relações de alienação quanto pode constituir um enigma. Quer dizer, a imprevisível redescoberta de traços obscurecidos nas relações sociais, a alegria nas coisas simples, a satisfação de vencer os desafios da vida como que consegue alçar-se numa árvore e saborear frutos no devido tempo. A vida vivida como um brinco traz universalidade e resgata raízes abaladas por toda sorte de alienações⁵⁴”.

Redefine o cotidiano dos pacientes onde o lúdico se dá através de um espaço de lazer tendo como conteúdo a relação e o jogo no picadeiro de ser ou não ser, existindo de várias formas em essências de liberdade, alegria e prazer. O universo lúdico Huisinga coloca como características fundamentais do jogo: “O fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade, desvinculado da vida corrente, sem dimensões espaciais, desinteressado, sem imediatismo das necessidades e desejos, é uma função da vida⁵⁵”.

⁵² ALVES, Rubem In: MARCELLINO, Nelson Carvalho: *Pedagogia...* Op. Cit. p.11.

⁵³ Idem, *ibidem*.

⁵⁴ OLIVEIRA, Paulo de Salles. *O lúdico na vida cotidiana*. In: BRUHNS, Heloisa Turini. (Org). *Introdução aos Estudos do Lazer*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

⁵⁵ HUISINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.10 e 11.

A luta dessas crianças é jogo cultural e através dela encontramos a sua alienação ao caminho lúdico, denominador de suportes consistentes em que o cotidiano de um hospital se inspira em geradores de movimentos de alegria para instaurar o medicamento lúdico no tratamento. A criança que se prende a um relacionamento com o clown está povoada de estímulos em que a ludicidade cria uma saborosa maneira de cuidar de si oferecida como presente pelo outro.

O contato entre a arte e a criança, estabelecido pelo clown, está como intermediário à manifestação do lúdico na relação desses sujeitos sociais. Não existe ruptura trabalho- tratamento- lazer no hospital, mas uma ruptura pessoal interna para essa manifestação do lúdico entre a rotina, porque “Já é possível perceber como o universo lúdico se inscreve no interior da vida quotidiana enquanto ruptura na qualidade de outro que não a rotina diária. Ele pode ensejar ainda uma relação em que os sujeitos se reconheçam como iguais e diferentes; iguais na não superposição de direitos e diferentes pelas singularidade que lhes são próprias. No universo lúdico, sujeitos sociais desdenham e preservam, sustentam e produzem práticas e imagens não reprodutoras da barbárie consumista, que tudo parece devorar⁵⁶.”

As próprias crianças manifestam o lúdico; ele não existe como uma palavra isolada, ou um conceito teórico, está na própria ação física das crianças em jogo com o seu próprio clown. Não há ruptura entre a ação e absorção. Ele constitui-se a si próprio na desenvoltura pública do outro clown nascido num processo de tratamento. É tratar a alma com medicamentos sublimes e ter o privilégio de estar em arte elaborando a sua máscara cômica de revelar sentimentos, emoções, amizade, risos, sofrimentos. Acolher o outro com a surpresa do novo, da imagem que ri e que provoca sorrisos, esse é o segredo do clownzinho que recebe, não se sabe como, os aplausos do público, fazendo um número num espaço do corredor no hospital. Esse mistério é bom, é segredo de clown, é o enigma. Tem como propostas de que a incerteza ou enigma na conduta lúdica está sempre presente: “No jogo, nunca se tem o conhecimento prévio dos rumos da ação do jogador. A incerteza está sempre presente. A ação do jogador dependerá, sempre, de fatores internos, de motivações pessoais, bem como de estímulos externos, como a conduta de outros parceiros⁵⁷.”

⁵⁶OLIVEIRA, Paulo de Salles. O lúdico... Op. Cit. p.16.

⁵⁷KSHIMOTO, Tizuko Morchida. Op. Cit. p.5

Momentos lúdicos podem efetivamente irromper com o outro mundo no interior do mundo vivido. Mais que isso, é possível pensá-los como portadores da surpresa, do imprevisto, do enigma e da contradição, ao menos, potencialmente, sobretudo quando esses mesmos momentos lúdicos são construídos pelas próprias pessoas que o realizam, isto é, quando a imagem lúdica não é uma figura imposta aos sujeitos através de uma programa já esquematizado anteriormente⁵⁸.

Esse clown não é simplesmente o palhacinho que coloca o nariz e brinca de cair e fazer os outros rirem, mas é permeado pela vida da criança que nesse momento está com um condição frágil. Olhamos para essa criança, dentro de seu contexto, como capaz de se relacionar com o seu próprio clown, assim como é seu cotidiano, duro e sofrido. O clown muitas vezes vem para amparar as dores, mas, acima de tudo, com o objetivo de revelar artistas. Essa criança tem o segredo e um tesouro escondido, como revelam as palavras de Walter Benjamin⁵⁹: “Onde crianças brincam existe um tesouro enterrado”. Almir⁶⁰ não podia sorrir mais e sabia que o seu clown poderia fazer o outro rir ao mesmo tempo que era doloroso mostrar ao outro essa sua impotência. Era generosa a sua ação, essa era uma brincadeira de clown que estava permeada pelo cotidiano e na condição pessoal no segredo do desejo que Paulo de Salles⁶¹ demonstra sendo: “Preciosos contornos esses em que o lúdico assume feições de jogo, desencavando profundezas relegadas, trazendo à tona situações singelas, porém densas de graça, alegria, beleza, encantamento”.

2.7.4 - A brincadeira mágica no picadeiro

O mundo e suas faces nos apresentam o conhecimento de muitas maneiras. Exploração do mundo para nos conhecermos demonstra que estão abertas possibilidades as mais diferenciadas. Nessa perspectiva de deixar revelar aspectos cômicos, a criança passa a conviver num mundo, em que habilidades artísticas motivadas podem ser exploradas a partir de seu próprio potencial corpóreo no picadeiro do circo e em situações de relacionamento com o clown.

⁵⁸ OLIVEIRA, Paulo de Salles. *O lúdico...* Op. Cit. p.28.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984. p.103.

⁶⁰ Almir com o seu clown pessoal “Risaldo” em apresentação pública.

⁶¹ OLIVEIRA, Paulo de Salles. *O lúdico...* Op. Cit. p.28.

O picadeiro de um circo existe para revelar as habilidades humanas. A alma do artista conduz esse momento de revelação. O malabarista, o acrobata, a bailarina e o clown desenham o espaço com suas ações mágicas em que só poderão atingir o público, se suas paixões, sua alegria e seu otimismo forem verdadeiros dentro da fantasia de “ser”. Junto a essa metamorfose de “ser”, a vida está se permeando de ressignificados.

A magia que o circo propõe, nos remete a sonhos, fantasias. Podemos voar dentro da alma do trapezista, arriscar a vida, suspender o fôlego, penetrar na fantasia do outro, ele em nossa, como um jogo de projeções. Projeto-me na fantasia do outro e ele na minha. Estar em jogo significa aceitar a proposta do outro, acreditar, iludir na fantasia, pois “qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão (ainda que essa palavra signifique apenas entrada em jogo: in-lusio), ou, pelo menos, de um universo fechado, convencional, sob alguns aspectos, imaginário”.⁶²

Quando, dentro das buscas pessoais, Dolores Dolarrria idealizou o trabalho do clown junto às crianças, pensou num primeiro momento nas possibilidades de amenizar esse cotidiano, permeado de opressões silenciosas, transformando-o em um cotidiano de bom humor, no qual a criança fragilizada pela doença pudesse entrar em contato com o circo e o teatro de forma a se fazer membro desses mundos, entrando na brincadeira como se tivesse recebido ou doado um presente de amor. Buscou sempre manter o caráter cômico positivo nas brincadeiras, porque o clown é figura propiciadora, pois “existem pessoas que tão logo surgem, nos põem de bom humor”⁶³.

Após tudo arrumado, os artistas, prontos, se dispunham em fila na porta do circo, por onde entravam e apresentavam os seus números: bailarinas pediam música e dançavam, os palhaços tinham uma graça jamais vista, os animais às vezes eram dóceis e fáceis de domar ou eram feras muito rebeldes, o que causava medo até na dona do circo. Houve o caso de um garoto que imitava um leão e que, no auge de seu número, domou a própria dona do circo, conseguindo o emprego.

Esse jogo de ser, essa crença em ser o outro, que, no fundo, é ele mesmo, cria a evasão do real, e nesse momento a fragilidade dessas crianças é transformada

⁶²CALLOIS, Roger. *O jogo e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990. p.39.

⁶³PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. s.ed. São Paulo: Atica, 1992. p.139.

em virtuosismo humano. A característica marcante é a crença. Encontramo-nos “perante uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no fato de o sujeito crer ou fazer crer aos outros que é outra pessoa⁶⁴”.

O picadeiro é mágico: todas as crianças que se dispõem a participarem de suas brincadeiras, têm um envoltório iluminado; elas vibram ao poderem estar realizando a tarefa artística⁶⁵. Alguns pacientes, mesmo recebendo medicação endovenosa e sentados em cadeira de rodas, queriam participar, fazendo mágica ou cantando músicas. Não existiam impedimentos; a alegria era “moinho de vento”, os movimentos e a meta. Até os aplausos eram conquistados com muita graça. Crianças que não podiam aplaudir com as mãos, porque estavam com medicação via venal num braço, aplaudiam com os pés, batiam uma mão na perna ou na cabeça. O picadeiro envolvia os nossos sentidos e nos tornávamos, retornávamos, vivíamos o momento do sonho, como Calderon de La Barca define: “A vida é sonho”. Assim também nós, os clowns, definimos: “O sonho é vida”.

2.7.5 - Brincar de viver

A centelha de vida encoberta por um véu no instante em que a criança recebe o diagnóstico pode ser desvelada com os espaços de lazer, a brincadeira no picadeiro, instituindo o lúdico, a arte envolvida pela relação social entre atores nos espaços poéticos de cada ser, que se deixam penetrar pelo seu próprio clown, burlando a si mesmo, invertendo e revertendo papéis de dominador-dominado. O participante traz para si a sua forma disforme que entra na órbita do mundo permissivo, o lúdico está no ato potente de cada ser, manifesto, revelado para a criatura exposta a fragilidades. O clown é a fragilidade do homem, é a vida por um triz, o mundo vestido no avesso, o reverso de nossa própria alma que atua nos corpos daqueles que têm afinidade e cumplicidade com a inocência e a pureza cômica da existência, a forma da deformidade de um nariz vermelho que passeia pelas linhas de fuga nonsense, a contradição.

⁶⁴ CALLOIS, Roger. Op. Cit. p.39.

⁶⁵ WUO, Ana Elvira -Diário de Anotações -*Brincadeira no picadeiro*. jul.1993.

A criança brinca de tudo, brinca de clown, como brinca com todas as coisas. Nesse contexto com e junto da própria doença, ela se transporta, ela é criança, e ninguém melhor que Paulo de Salles⁶⁶ para observar que (não apenas elas, mas principalmente elas) não se contentam e tampouco se resignam com o engodo empirista dos significados óbvios e visíveis. Com uma sensibilidade que não conhece mordaças, percebem as crianças que a descoberta do real requer uma viagem que vai muito além das aparências, perpassando práticas sociais como muitas de suas interpretações. O mundo é uma grande brincadeira sem fim e “nada escapa à curiosidade infantil... as cores do arco-íris, o mover-se das coisas, a queda das folhas, o perfume das flores, o ardor do fogo, o correr da água, a areia convidativa, o sopro do vento, as nuvens vagando, o brilho do sol, o céu farto de estrelas, as formas da Lua. Remetemo-nos a Kishimoto⁶⁷: “O que importa é o processo em si de brincar que a criança impõe. Quando ela brinca não está preocupada com a aquisição de conhecimento ou desenvolvimento de qualquer habilidade mental ou física”.

2.7.6 - O invasor lúdico

Abrilhantado pela sua figura distorcida em contornos humanos, o contorcionista das emoções que se mostra plenamente invadindo como que entre o equilíbrio de voar e o alto falante para o anúncio da chegada do circo. A criança, correndo junto ao clown, deixa-se invadir pelo mundo novo e cheio de mistérios e surpresas. “O palhaço anunciava o circo, levando-o pela primeira vez às ruas da cidade, para depois aparecer como um intruso a roubar cada instante não preenchido entre os diversos números dos outros artistas⁶⁸”. A invasão do circo e o eco de suas manifestações no espectador não deixam de ser diferentes, quando da sua chegada ao espaço do hospital. É nesse sentido que também o lúdico penetra na vida cotidiana sem pedir permissão. Ele é presente, acontece e envolve o público numa onda de possibilidades, que são cíclicas, exaltadas pelo desejo de multiplicidade de acontecimentos que fazem parte do estado de viver circense e do ciclo de experiências pessoais, como na natureza a chuva é o retorno das nuvens do céu

⁶⁶OLIVEIRA, Paulo de Salles. *A criação do imaginário nos brinquedos infantis*. Revista brasileira de ciências do esporte. 12(1,2,3)s.d.p.286

⁶⁷Op.Cit. p.5.

⁶⁸DUARTE, Regina Horta.Op.Cit.p.202.

para as águas do oceano. Para Henry Miller⁶⁹ o circo significa uma pequenina arena fechada de esquecimento que penetra sem pedir permissão: “Por algum tempo permite que nos percamos, nos dissolvamos em deslumbramento e felicidade, que sejamos transportados pelo mistério”.

Essa chegada e invasão à criança têm um significado profundo, o qual encontramos, nas palavras e imagem de Fellini, no filme “The Clowns”, em que sua memória é de admiração ao circo: “A chegada do circo de noite, na primeira vez que o vi, ainda criança, teve o cunho de uma aparição. Um mundo novo por nada precedido. Na noite anterior não existia e, na manhã seguinte, ali estava, diante da minha casa. De saída pensei em se tratar de um barco desproporcional. Logo a invasão, pois foi isso, uma invasão, estava ligada com algo de marinho, uma pequena tribo pirata⁷⁰”. Deve ser por isso que o mundo do circo precisa dos clowns, essa figura em andrajos, desajeitada e feliz, que desperta aplausos e simpatia, sempre causou profunda emoção em Fellini e para muitas crianças. Na verdade, é a continuação para toda a vida: brincar de amar os clowns. E, ao ver, pela primeira vez, um clown: “Poder tocá-lo, ser ele! Não há dúvida de que haja sido justamente o primeiro embaixador de uma vocação inequívoca⁷¹”. Fellini levou consigo à sua profissão o clown Pierino, a aparição do primeiro clown visto por ele, o qual motivou esse universo verossímil nos seus filmes. É o que toca nossa vida e muitas outras para ter na relação vivida com o outro um tipo de afeto lúdico, que poderá mover todos os aspectos de nossa esperança e atitude de mudar e transformar o mundo com boa vontade e humor nos tempos de decisões difíceis. Assim, nas palavras de nosso palhaço Arrelia⁷², em seu livro “O menino que queria ser palhaço”, encontramos, também, a mesma emoção ao falar da vida do circo, que é a sua própria, representada pelo personagem Quinzoca, à espera da oportunidade de estar no picadeiro: “Eu gosto de tudo que aprendi... mas eu gosto mesmo de ser palhaço!” E segue sua vida nesse picadeiro.

A existência pede um espaço para estes sonhos: o brincar, brincadeira, brinquedos, viver de brincar a vida como um brinco, deixar-se invadir...A menos que

⁶⁹Op. Cit. p. 46.

⁷⁰Op. Cit. p. 125

⁷¹Idem, ibidem.

⁷²SEYSSEL, Waldemar. *O menino que queria ser palhaço*. s.ed. São Paulo: Nacional, 1992. p26.

you become a child, you will never enter the kingdom of clowns. Let the clowns in...

CAPÍTULO 3

A arte do riso no tratamento hospitalar

“Um bom riso cura a alma.”

Górki

3.1- Um passageiro ao avesso entra

Na rota das caravanas da Idade Média, as feiras e praças públicas se constituíam nos principais entrepostos comerciais e, conseqüentemente, nos locais de maior afluência popular. Nelas a vida acontecia assim: uns vendiam sua produção, outros abasteciam e todos se inteiravam das novidades trazidas pelos mercadores. Essa efervescência contribuía para torná-las ponto de encontro de artistas que perambulavam pelas estradas: os saltimbancos. Esses artistas que se expressavam nas formas mais variadas - acrobacia, equilíbrio, salto, ilusionismo, mímica, ventríloqua, música etc. - exibiam-se ao ar livre para qualquer platéia. Não se fixavam em nenhum lugar porque traziam no sangue o nomadismo atávico.¹

Numa sociedade marcada por uma conduta de convívio tendendo mais para a seriedade, a arte de fazer rir tem viajado através dos tempos, alterando o tom ríspido das ações das pessoas e das instituições, promovendo aquilo que todos buscam como meio para burlar a rigidez social, o riso. O meio burlesco é representado desde os primórdios por personagens cômicos que desmascaravam o rigor social por meio de uma cultura popular que parte de uma lógica específica marcada pela contradição e ambigüidade, isso influenciou a lógica do circo.

¹OLIVEIRA, Júlio Amaral. (Org). *CIRCO*. s.ed. de Versão para inglês Isabel Murat Burbridge. São Paulo. Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990. p.9.

Podemos perceber, que no contexto de Rabelais², a ambigüidade está embutida em várias situações. Num trecho de uma crônica desse autor essa lógica presente na cultura popular da Idade Média, num certo sentido, existia num aspecto precursor dessa ambigüidade pela literatura específica. A obra de Rabelais que fala do nascimento do gigante Pantagrueu e suas peripécias pelo mundo, conta, num primeiro momento, a infância do personagem e sua relação direta com aspectos relativos à lógica da fome e ao ato de comer.

Por um outro lado, Rabelais demonstra que o personagem criado por ele tem uma semelhança com Deus, com o criador, tem o dom de criar as coisas através de uma lógica diferenciada, fictícia e subvertê-la: Pantagrueu com o seu peido estremeceu o solo nove léguas em redor, e o ar poluído gerou mais de cinquenta e três mil homúnculos (...) chamou-lhes Pigmeus e mandou-os viver numa ilha ali perto, onde se multiplicaram.”³.

Cocteau⁴ que disse que Rabelais é as entranhas da França, os grandes órgãos de uma catedral cheia de esgares diabólicos e o sorriso dos anjos. Por um lado é racional e por outro irracional, intuitivo, grotesco e sublime, permeando sempre um desequilíbrio. Nesses termos a subversão é um linha divisória separando a cultura popular, a cultura burguesa e a civilizada.

Dentro desse contexto, Duarte⁵ coloca que existem manifestações portadoras de uma lógica diferente das nações racionalizantes, sendo as primeiras valorizadoras de espetáculos verossímeis e representativos de um real, principalmente, nos espetáculos de teatro e circo, predominando nessas perspectivas a ambigüidade e o descomprometimento com os esquemas racionais.

Se avaliarmos, o clown por essa lógica diferente das noções racionalizantes, compreenderemos que ele desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele, pelo nome que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com

²RABELAIS, François. *Pantagrueu*. Rei dos dísposos, restituído ao natural com seus factos e proezas espantosos. Lisboa: & etc, 1975.p.188.

³Idem, ibidem. p.188.

⁴COCTEAU, Jacques, In: RABELAIS, François. Ibidem.p.13.

⁵Op.Cit. p.23.

qualquer estilo de vida, ideal ou instituição. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e verdadeira ingenuidade lhe dão poder de burlar situações, pessoas com certa impunidade.⁶ Apesar disso, os personagens bárbaros, os artistas, nômades, desenraizados, quase vagabundos, são principalmente civilizadores e exercem ricas funções de produção, transformação e difusão cultural⁷.

Esse passageiro ao avesso, se materializa nos personagens cômicos, nos clowns, nos palhaços de feira; está embutido em todos os seus ancestrais cômicos, revelando as imagens de corpos que estremecem no devaneio bipolar de sonhos-realidades, no espírito do riso que traspassa o som de nossa memória do picadeiro e capta em fuga nossas ilusões. O riso é mistério que desmistifica o opressor. Segundo Burnier⁸, o princípio desmistificador do riso, presente na cultura popular medieval renascentista, apareceu no cômico circense, fundamentado basicamente na figura do palhaço. Em suas andanças pelo tempo, o clown ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, o picadeiro, o palco, o cinema.

Contextualizar esses personagens e o riso em si, seria fechar a criatividade em formas e tempos. Arte e espírito cômico passeiam pelos espaços, dirigindo-se ao âmago da criação sem se estagnarem no passado ou no presente, mas envolvidos com o clima de fugas e devaneios de corpos em desequilíbrio social, que passam a formar as linhas da travessia do trapezista pelos olhos do espectador na corda bamba, saltando para a bola vermelha do nariz do clown e escorregando no redondo do mundo, fazendo círculos no grande picadeiro terrestre, veículo condutor do viajante nômade, o clown.

3.2 - Os tipos cômicos e o caráter social do riso

Faz parte da história da humanidade o fenômeno do riso. O homem, em todos os tempos e países, tem procurado “distrair-se de seus afãs e dos dissabores da existência, e, como não encontrava em si mesmo com o que alegrar-se, natural era

⁶BURNIER, Luís Otávio. *Op.Cit.* p.250.

⁷DUARTE, Regina Horta. *Op.Cit.* p.13.

⁸*Op.Cit.*250.

que buscasse auxílio alheio⁹". Os bufões domésticos que haviam divertido toda a antigüidade grega e romana, segundo Gazeau¹⁰, "sobreviveram à ruína dos impérios e voltamos a revê-los, na Antigüidade, como na Idade Média, entre os particulares, como em toda corte de príncipes, conventos e praças públicas, nas nações civilizadoras da Europa, ou, em povos semibárbaros da África ou do Oriente, vemos personagens encarregados de divertir aqueles para quem a vida era triste ou monótona"¹¹. Esses tipos como os bufões domésticos e bobos da corte tinham como cargo "provocar de várias maneiras o riso de seus amos"¹².

Segundo Gazeau¹³: "Há que se reconhecer que, naqueles primeiros tempos da Idade Média, tão sombrios e tristes, em que a força e a violência o avassalavam-no, e que os ditosos desse mundo já não tinham mais distração que a casa e a guerra, em que a pobre humanidade se agitava inquieta e atormentada como peso de uma carga demasiado onerosa, peso da ignorância, miséria, fazendo parte desse cotidiano, o bobo mesclava um tanto de alegria com as tristezas da vida," que fazia parecer menos altos e menos negros os muros do castelo, que arrancava por um momento o espírito da dura realidade do presente". Por todas as partes chamado e retido nesse isolamento, o bufão ou bobo que salta e espemeia como um macaco, toca a zamponã, a trombeta, sabe versos de cor, contos alegres, vem a ser um personagem necessário; é o único que faz, às vezes, ressoar o riso nas salas do castelo.

Segundo Bakhtin¹⁴, na Idade Média e no Renascimento, o riso se manifestava de várias formas, opondo-se à "cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época", é o cômico fazendo parte da cultura popular. Dentro dessas manifestações, faziam parte do carnaval, ritos e cultos cômicos os bufões tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos tipos e categorias. O riso no contexto de Rabelais, tem função de libertar a sociedade da lógica dominante do mundo. Ele transforma a

⁹GAZEAU, A. *Los bufones*. (1885). Versão Espanhola por Cecilio Navarro. Barcelona: Biblioteca de Maravillas. Daniel Cortejo y C^a. March, 1995. p.17.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Idem, *ibidem*. p.6.

¹² Idem, *ibidem*. p.18.

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ Op. Cit. p.11.

seriedade, propondo significados que permeiem as trocas da tonalidade da rigidez à comicidade, com caráter renovação, de morte ao antigo. No cômico, a morte não aparece como uma oposição à vida, mas como uma fase necessária para a renovação¹⁵. É de alguma maneira o aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, cria uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso¹⁶.

Esses mesmos tipos assistiam às funções de um cerimonial sério, parodiando seus atos. O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Era contrário a toda perpetuação, a toda idéia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder. Todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele; era a percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo.¹⁷.

Humberto Eco¹⁸, no romance *O Nome da Rosa*, expõe com bastante clareza a problemática do riso e do cômico. O clero condenou o riso na Idade Média. Rir era proibido e estava ligado a um sentido de heresia, coisa do demônio, pelo mesmo motivo que proibia cultuar imagens ou literatura que pudesse mostrar o mundo subvertido, com outra lógica. A inquisição não perdoa aqueles que cultuam uma estrutura sem normas estabelecidas e que contrariam as regras divinas: “Nosso Senhor não precisou de tantas estultices para nos indicar o caminho certo. Nada em suas parábolas leva ao riso, ou ao temor, mas as vulgaridades, asneiras e as palhaçadas são condenadas pela inquisição à reclusão perpétua”.

Dario Fo¹⁹ acrescenta que a censura drástica foi imposta pelos jesuítas durante o Século XVII, logo depois da Grande Reforma. Dessa maneira, coloca o autor, por ordem superior, desaparece o cômico, desaparece o demônio, desaparece o bêbado, desaparece a mulher intrometida, desaparece todo e qualquer personagem que estabeleça provocação e dialética. Ele conclui que o poder,

¹⁵Idem, *ibidem*.

¹⁶Idem, *ibidem*, p.73

¹⁷BURNIER, Luís Otávio. *Op.Cit.*, p.247.

¹⁸ECO, Humberto. *O nome da rosa*. s.ed. Rio de Janeiro: Record, 1983, p.100 e 101.

¹⁹Op.Cit., p.187.

qualquer poder, teme, acima de tudo, o riso, o sorriso, a troça, a gargalhada, pois a risada denota senso crítico, fantasia, inteligência, distanciamento de todo e qualquer fanatismo. Na mesma época, os cômicos dell'Arte foram obrigados a abandonar a França por um breve período. Dario Fo²⁰ coloca: "Certamente" não por causa dos seus gracejos, em geral obscenos", mas porque o poder não conseguiu suportar foi a crítica satírica por parte dos cômicos contra maus costumes, as hipocrisias e o jogo sujo da política. Segundo o autor²¹: "O poder não resiste à risada... dos outros... daqueles que não possuem poder."

A inversão da lógica e tudo o que pudesse similarizar ou supor a transgressão aos preceitos clericais e de Deus, eram punidos pela Inquisição. O clero se apropriou do Divino e, em nome dessa instituição e da contrariedade, inicia a perseguição aos cômicos, atores, palhaços, clowns e suas encenações. Os primeiros atores foram excomungados com os primeiros Concílios e, com eles, sua mulheres e seus descendentes. Excomungado e vilipendiado pelas autoridades civis e eclesiásticas, o ator esconde-se pelas praças e pelas cortes, pelos castelos e, inclusive, pelas igrejas, preservando a sua arte de representar. A igreja reconsidera com muita resistência essa severidade no Concílio de Cartago²². Os mimos e cômicos retomam a sua vida primitiva e errante, não parando de representar, embora o clero continuasse a emitir decretos novamente cada vez mais violentos, levando os mimos a se especializarem em peças anticlericais.

Propp²³ nos explica que rir na Igreja durante o serviço religioso era considerado sacrilégio. Entretanto, deve-se fazer ressalva de que o riso e a alegria não são incompatíveis com todas as religiões: essa incompatibilidade é característica da ascética religião cristã, mas não daquelas da Antigüidade, com suas saturnais e ritos dionisíacos. Independentemente da Igreja, o povo celebrava suas velhas e alegres festas de origem pagã - as Festas Natalinas, a Máslienitsa, a noite de São João e outras. Pouco a pouco a igreja transformou essas festas em festejos cristãos: "Os ovos de Páscoa, os símbolos da fertilidade, a árvore de Natal, o solstício de

²⁰Idem, *ibidem*. p. 83.

²¹Idem, *ibidem*.

²²COHEN, Gustave. In: CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. s.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.26.

²³Op. Cit. p.29.

verão a 24 de junho como noite de São João etc. - costumes que há séculos eram muitos vivos e importantes para a vida humana”.

Vemos que, no decorrer da história, esses atores, tipos cômicos, palhaços, bufões não deixaram de fazer parte do divertimento das pessoas, apesar do controle existente sobre eles. Esses artistas resistiram até nossos dias, porque esse corpo se tornou resistente a regras e normas e se transformou. Ele é o corpo do artista que precede o espírito e o corpo dos atores, cômicos, clowns, para ainda nos fazerem rir das dificuldades da vida. Resiste até nossos dias com uma lógica específica como movimento contrário ao controle social e aos processos civilizadores. Olhamos para esse movimento como um tipo de resistência a qual a arte imprime, embora existam processos para estabelecer o funcionamento das estruturas sempre existirá na arte o mecanismo de adaptação e transformação, que guarda a existência secreta de outras divindades que formam a identidade de subverter independente da realidade existente. É a alma, o espírito de Dionísio se mostrando em todas as partes e em todos, buscando a renovação por meio da ressurreição do divino, representado por Dionísio, e da morte de antigas convenções.

Como nos aponta Soares²⁴, o corpo, na cultura popular, ali exibido em movimento constante despertava o riso, o temor e, sobretudo, a liberdade. Havia uma inteireza lúdica na gestualidade de cada personagem : o anão, o palhaço, o acrobata, a bailarina. Essa inteireza não cabia na sociedade cindida, fundada, erigida pelo pensamento burguês. A atividade livre e lúdica, encantatória do acrobata, deveria ser redesenhada no imaginário popular. Em seu lugar e a partir daquele universo gestual, nasceriam mais tarde as “séries de exercícios físicos” pensados, exclusivamente, a partir de grupos musculares e de funções orgânicas a serem aplicados com finalidades específicas, úteis e não como mero entretenimento, o que veio a influenciar a educação física, onde Amoros institucionalizou o espetáculo. Instalava-se, também, com força nunca antes vista, um desejo de controlar o divertimento do povo, o tempo fora do trabalho. Conforme observa Holsbawm, no divertimento dos pobres, especialmente na primeira metade do século XIX, vamos encontrar

²⁴SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Educação. Campinas: Unicamp, 1996.

basicamente “revista de contos sentimentalóides, circos, pequenas exibições com uma atração principal, teatros mambembes e coisas semelhantes. A cultura popular deixa de fazer parte do cotidiano para que fosse institucionalizada.

Segundo Propp²⁵, durante certo período em nossa história, foi ao riso não só atribuída a capacidade de elevar as “forças vitais”, despertá-las, “o riso poderia suscitar a vida, no sentido mais literal da palavra, tanto no que se refere aos seres humanos quanto à natureza vegetal”.²⁶

Não só o riso, mas também as atitudes da humanidade para despertá-lo em determinadas situações tensas, cerimoniosas, ritualísticas, eram consideradas, desde muito tempo, uma maneira de expressão saudável. Caillois²⁷ considera que é “uma salutar preocupação humana, isto é, a de substituir os rituais solenes por uma contrapartida grotesca executada por um personagem ridículo”. Caillois²⁸ nos aponta que os palhaços parodiantes eram tipos utilizados em cerimônias para se quebrar a solenidade criada em determinada situação específica. Segundo o autor, esse bobo ou personagem ridículo é citado com bastante frequência na mitologia, representando, por sua vez, um herói grotesco, travesso e estúpido, que, com suas imitações defeituosas dos demiurgos, destrói a obra destes. Sua função social é satirizar. Os bobos acompanhavam os senhores, príncipes e reis nas guerras ou em grandes cerimônias; “um excesso de majestade exige uma contrapartida grotesca, porque a reverência ou a piedade popular, as homenagens aos grandes, as honras devidas ao poder supremo correm seriamente o risco de transtomarem quem assume o cargo ou reveste a máscara de um deus”.

Caillois²⁹ descreve que os índios Navajos do Novo México celebravam uma festa ao deus Yebitchai para obterem a cura dos doentes e bênçãos dos espíritos da tribo. Existiam, nesse ritual, vários membros representantes das divindades e um, em especial, Tonenili, o deus da água (palhaço), que entrava dançando junto com os outros, mas propositadamente contra o ritmo da música para atrapalhar os outros.

²⁵ Op. Cit. p. 67.

²⁶ Idem, ibidem.

²⁷ CALLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Coleção Perspectiva do homem. Lisboa: Edições 70, 1988. p.122.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Idem, ibidem. p.123.

Imita e ridiculariza o deus Yebitchai. O palhaço, nesse caso, parodia uma situação com seu jeito de ser atrapalhado, retirando a solenidade instaurada no ritual.

Assim sendo, a mesma sociedade os conservou como tipos dignos de riso, de zombaria, porque precisava deles, mas, por outro lado, esses segregados, satirizavam a sociedade, e conseguiam quebrar a solenidade contida nela, pois tinham uma lógica própria. E, por terem essa lógica diferenciada, aceitavam que as pessoas rissem das suas fragilidades e usassem com essa função e ficavam satisfeitas com isso. Essa é uma forma de resistência na qual a mesma sociedade é propiciadora e resistente à institucionalização da cultura popular, deixa herdeiros, que nascem para seguirem a tradição de fazerem rir. Essa é uma contradição e a subversão de valores preservada pela própria humanidade.

3.3 - O riso através do bobo da pessoa

O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri, ou seja, do homem. Essa frase de Propp³⁰ situa perfeitamente o instante em que o fenômeno do riso acontece. Sendo o homem um ser que está vivendo de forma não estável, também as suas expressões e maneiras de agir podem ter muitos significados para quem está envolvido na representação desse ato ou dessa ação.

Remetemo-nos a Propp em seu estudo, ele faz uma enumeração dos vários tipos de riso, como fez o teórico e historiador soviético da comédia cinematográfica Iurêniev, que escreve: "O riso pode ser alegre ou triste, bom e indigno, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuadorado e embaraçoso. Pode ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco

³⁰Op.Cit.p.162.

ou riso tétrico. Partindo dessa variação de tipos, ela nos leva a questionar qual é o tipo de riso que demonstra uma aprovação do trabalho do clown ?

Propp novamente nos levantou pontos referentes à questão anterior, só que voltada para o seu estudo, estabelecendo que diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso. Desenvolvendo a idéia de que os diferentes aspectos do riso correspondem aos diferentes tipos de relações humanas, o autor considera: “As relações recíprocas que surgem entre as pessoas durante o riso, ligadas ao riso, são diferentes: as pessoas zombam, ridicularizam, desfazem (...)”³¹. Cada um tem uma forma pessoal de manifestar o riso. Aqui não nos interessam as causas que suscitam o riso, como fez Propp, nem estabelecer do que, em essência, riam as pessoas e o que exatamente é ridículo para elas, mas a questão de aceitar o objeto que faz rir, o clown.

Em outras palavras, podemos sistematizar o material conforme objeto de derrisão. Por um lado, essa classificação é interessante, pois podemos verificar que as pessoas, muitas vezes, se manifestam por meio do riso em várias situações, e esses vários tipos de riso são manifestações de descontentamento ou não. Propp³² coloca que se existem diferentes relações e diferentes tipos de riso, “não podemos sistematizar o que é ridículo para uma pessoa é o que é para outra, depende muito do ponto de vista de cada um”. Isso envolve uma questão pessoal, e definir isso seria com definir “causa e efeito” e que nem sempre as pessoas vão rir das mesmas coisas da mesma forma. Percebemos, num espetáculo de clown, comédia ou cômico, em dias diferentes, o público rindo em momentos diferentes. Nunca se pode esperar que riam todos os dias da mesma coisa. Em cada espetáculo existem pessoas diferentes com sensibilidade única, e o que suscita o riso em uma pessoa, pode não suscitar na outra, ou suscitar um sorriso em um e uma gargalhada estrondosa naquele outro.

Falamos aqui sobre o riso como um fenômeno que acontece somente para os seres humanos. Propp afirma que os diferentes aspectos de riso correspondem aos

³¹JURENIEV R. In: PROPP, Vladimir. Op. Cit. p.29.

³²Idem, ibidem.p.31.

diferentes tipos de relações humanas e, em quase todas as situações “é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, isto é, na vida”. Exceção feita ao domínio do sofrimento onde Aristóteles³³, na *Arte Poética*, sustenta que o ridículo consiste “num defeito e numa deformação que não apresentam caráter doloroso ou destrutivo”. E acrescenta a título de exemplo: “Tal é o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento”. Aristóteles³⁴ examina esse aspecto do risível para mostrar que o “ridículo é elemento essencial da comédia”. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos.

Além das formas físicas provocarem o riso existem e podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum. É o “cômico encontrado nas características intelectuais e mentais de uma pessoa que é chamada de “nonsense cômico”. Para Proop³⁵, as ações ingênuas são denominadas de “alogismos”. Existem diferentes tipos de riso que são suscitados em cada caso de alogismo. Proop³⁶ expõe um exemplo de caso de alogismo por meio da ação dos bobos e ingênuos: Uma camponesa piedosa está sentada numa carroça confortavelmente e coloca sobre os joelhos parte da carga para aliviar o esforço do cavalo. Num outro caso, os irmãos mandam um bobo fazer compras na cidade; o seu nome é Ivanuchka. Ivanuchka comprou de tudo: uma mesa, colheres, xícara e sal; encheu o carro com cada tipo de coisa. Até aqui, tudo bem. Mas os bobos dos contos populares russos têm uma característica: eles têm pena. Essa compaixão os leva a ações de todo insensatas. Nesse caso, o cavalo é magro e acabado. “Que tal, pensa consigo mesmo Ivanuchka, se o cavalo tem quatro patas e a mesa também, ela pode nos alcançar sozinha”. Pega a mesa e a coloca na estrada. Mais adiante dá toda a comida para os corvos comerem, põe todas as panelas sobre os troncos das árvores para que não sintam frio etc. Esse conto é muito importante porque o bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e, com isso, os ouvintes se divertem, mas as suas motivações interiores são as melhores possíveis. Esse bobo do conto se assemelha ao clown que faz tudo seriamente da melhor maneira, mas isso não quer

³³ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.p. 295

³⁴MENEZES, Eduardo D.B. de. In: *O riso o cômico e o lúdico*. Revista de cultura. n.1. VLXVIII. Petrópolis: Vozes, 1974, p.7.

³⁵Op. Cit. p.107

³⁶Idem, ibidem.

dizer que esteja fazendo o certo para a sociedade. Para o bobo-ingênuo, tudo e todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita empatia, segundo Proop³⁷: "Este tolo é melhor do que muitos sábios".

Expor-se ao ridículo para que o outro ria é uma forma de sofrer um processo doloroso de autocompaixão. Podendo ser alogismo ou nonsense cômico, ser ridículo é o que o homem diz e que faz como manifestação daquelas características que não são notadas, enquanto, na vida moral e intelectual, estão escondidas e são difíceis de se revelarem. Com elas, todavia, sendo desveladas e percebidas, podemos tornar-nos objeto de riso com uma função social.

A humanidade, também, tem a função social de cumplicidade ao rir dos clowns, dos cômicos, bufões, palhaços desde seus primórdios, e possivelmente conseguimos reportar-nos a nós mesmos como uma herança ao aceitarmos algo fora da norma estabelecida pela sociedade. O clown, o artista de fazer rir, constrói seu percurso ao som das risadas. Retomamos a frase de Burnier³⁸: "Em suas andanças, através do tempo, o clown, ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, os castelos, o picadeiro, o palco, o cinema" para acrescentar o hospital, onde o clown é objeto do riso e o elaborador de sonhos das crianças durante o tratamento hospitalar, encontrando na vida nonsense, a melhor maneira de aprender a aprender, sonhando e rindo de ser clown de si mesmo.

3.4 - O riso suscitador da vida

Conta a lenda:... Deméter, deusa da fertilidade, tem uma filha que se chama Perséfone a quem ama muito... Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha. A deusa sai à sua busca, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e pára de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade, interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais... A serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a

³⁷Idem, *ibidem*. p.113.

³⁸Op.Cit.p.250.

primavera...³⁹. O riso na idade média propiciava a ressurreição dos mortos⁴⁰, em um bem viver e bem morrer, buscando a renovação⁴¹.

O riso é tido, desde os primórdios, como elemento curativo, vêm sendo estudado como evento ou fenômeno exclusivamente humano. Rir é ação do ser humano, já que ele abala as estruturas, tira e coloca muitas coisas no devido lugar. No entanto, os estudos realizados sobre o riso mostram aspectos e funções que lhe são pertinentes, como a sua relação de função social ou individual.

Nesse caso, restringimos o fenômeno do riso a relação do ator - cômico - clown, que tem como função provocar o riso e daquele que ri desse clown, a platéia. O ponto aonde queremos chegar é a confluência entre definir em que momentos as pessoas riem não pelo motivo em si do riso, mas todos riem, porque sentem algo que os atingiu, e o elemento cômico do ator que fez vibrar no outro algo semelhante e suscitou o riso. Bergson⁴² esclarece “a repercussão do cômico é interminável, porque gostamos de rir, e todos os pretextos valem para isso”.

Nosso intuito é justamente estudar e levantar aspectos do riso em relação ao tratamento de uma criança hospitalizada, que, às vezes, está impossibilitada de rir ou de ter acesso a esse universo em particular.

Existem estudos científicos realizados sobre o riso, sobre humor, para crianças hospitalizadas sob ponto de vista artístico. O riso que a criança libera ao ver uma cena, ação, as atrapalhões de um clown, demonstra que a sua posição de paciente, nesse momento, se transfere para agente de sua própria alegria, determinando a profundidade dos laços estabelecidos com o clown e a sua aceitação por ele que está ali justamente para fazê-la rir.

Estudamos duas definições para tentar compreender em que ponto nossa definição em particular poderia coincidir com estudiosos do riso em si. Segundo as definições de Bergson⁴³ e Proop⁴⁴, o riso é de certa forma um meio para castigar o outro, uma forma de controle social ou irrisão, isto é, rir do outro, reprimindo-o pelo seu ato. O riso ao qual nos referimos não é o riso punitivo, ou de escárnio, mas o seu

³⁹PROOP, Vladimir. Op. Cit. 164, 165.

⁴⁰Idem, ibidem.

⁴¹BAKHTIN, M. Op. Cit. p. 61.

⁴²BERGSON, Henri. O riso. Ensaio sobre a significação do cômico. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. Passim

⁴³Idem, ibidem.

⁴⁴Op. Cit. p. 27.

contrário, que vem ressaltar um aspecto positivo de vida, o riso de resgate, como se esse fenômeno pudesse buscar naturalmente, no fundo da alma das crianças, uma centelha de vida que ficou encoberta desde o instante em que lhe foi revelado o diagnóstico da doença. O importante nesse riso é que se insira no momento do tratamento, instante este mais dolorido para a criança quando ela tem que estar, no espaço do hospital, entre rostos estranhos, choro de dor das outras crianças, aparelhos, remédios, tensão, atitudes que amedrontam. No meio hospitalar faltam, às vezes, elementos familiares, todas as pessoas que vão tratar meu corpo são estranhas num primeiro momento. A partir dessas constatações, o riso é um recurso que pode espantar esse aspecto negativo de hospital, e o clown é a ferramenta que esculpe no medo, uma cara risonha, mostrando que nesse contexto é mais condizente sorrir.

As duas definições anteriores levam a uma terceira, apontando que devemos analisar o riso no tratamento hospitalar não pelo prisma do aspecto social de derrisão que ele manifesta, mas partindo da própria ferramenta, do objeto risível, o clown, e da sua arte de fazer o outro rir sem necessariamente querer uma reação óbvia, mas com a preocupação que esse riso possa trazer conotações e intenções pessoais; isso quer dizer que ele seja suscitado de formas diferenciadas em variadas situações, que essa experiência seja muito íntima, particular e agradável para ajudar a transformar a dor. No contexto hospitalar, o clown busca suscitar o riso da criança debilitada como maneira de a mesma ter essa experiência na sua vida e no seu corpo justamente no momento delicado em que ele está doente. O clown encontra, percebe e mostra essa fonte de vida e de humanidade, que é tão dolorosa quanto prazerosa⁴⁵. Ela é a base do clown, é o que lhe permitirá entrar em contato com o público. Esses mesmos aspectos de vida e alegria são atizados nos espectadores, nos quais o riso é uma experiência de vida.

Sendo assim, as crianças podem rir do clown, podem rir de si mesmas, podem enveredar por outros caminhos com o elemento físico do riso lhes demonstrando outra perspectiva de vida e instigando nelas outras fontes de vida a partir do próprio corpo, na qual rir é uma experiência corporal positiva que pertence ao ser humano e

⁴⁵BURNIER, Luís Otávio. Op. Cit. 252.

é muito interessante ser desvelada no tempo em que a pessoa está enfrentando dificuldades.

3.5 - O riso no tratamento

Quem é que consegue rir no momento em que está sentindo muita dor? Essa é uma questão difícil para responder, para entender e muito mais para fazer rir. Para uma criança hospitalizada a experiência corporal e emocional do riso se efetua em meio ao seu estado de dor. No instante em que ela sorri, se distancia da problemática em torno de seu tratamento e, por alguns instantes, ressalta uma outra emoção na sua vida, movimentando os sentimentos de alegria. É mais que ressaltar sentimentos vai descontraír (fazer perder o constrangimento) de sua dor. Concordamos, nesse aspecto, com as palavras de Bergson⁴⁶: "Há, pois, em quem ri, uma aparência menos de bonomia, de jovialidade amável, que estaríamos errados em desprezar. Há, sobretudo, no riso um movimento de descontração".

Assim como o médico tem a função de salvar o corpo físico de seu paciente no hospital, os clowns, os personagens circenses e aqueles pertencentes a uma genealogia do "cômico da representação" têm a função de salvar e manter, no corpo dos indivíduos de uma sociedade, aspectos inerentes à vida saudável, lúdica e alegre, por isso é que a imagem dessa genealogia circense está presente e cumpre um papel social desde os primórdios da humanidade.

Segundo Duarte⁴⁷, seguindo uma lógica circense, mais do que intenções racionalistas de um teatro fundado na verossimilhança, a lógica do circo, espetáculo de ilusionistas, acrobatas, contorcionistas e homens de físico hercúleo de ginástica tinham como objeto divertir e despertar emoções. Não se visava a representar nada, nem remeter a uma verdade mais profunda e oculta sob as aparências. Simplesmente se cultuava o riso, a surpresa e a ilusão.

Defendem uns que circo vem de circular, alusão ao picadeiro; outros que circo vem de Circe, a feiticeira da Odisséia de Homero, que transformou em porcos os colegas de Ulisses. Homens transformados em porcos: a inversão da ordem natural

⁴⁶Op.cit.p.99.

⁴⁷Op.Cit.p.168.

das coisas oferece uma emoção em forma de espetáculo. Nada no circo é mais significativo do que este desejo de subversão⁴⁸.

O ato de sorrir movimenta as nossas emoções positivas, é a isso que chamamos o riso suscitador da vida. O riso nasce naturalmente, fazendo parte de um ciclo. Nasce abalando as estruturas, movimenta a alegria, movimenta o nosso lado errante, vagando por aí, de sair de nós mesmos, do devaneio, de sonhar. Quando sentimos o movimento do riso em nosso corpo, aliviemos uma porção de constrangimentos, de contrações e esse mover uma estrutura corpórea pode mover toda uma estrutura social debaixo de uma lona de circo, em teatro ou hospital.

O riso é universal e para os seres humanos. Ele cabe em todos os espaços, por isso é necessário que pessoas o suscitem no corpo sócio-físico para que ele continue cumprindo seu papel social. Existem possibilidades de tudo ser invertido, desviado, possibilidade de retornar à saúde, da dor ao prazer, da tristeza à alegria. A possibilidade de o riso resistir e habitar um hospital reflete-se no rosto dos seus habitantes, instituindo circo sinônimo riso num hospital sinônimo dor. Bem-vindo é o palhaço que vai ao hospital em busca da platéia que deixou de ir ao circo porque ficou adoentada. Isso é sinônimo de socialização do lúdico. O circo segue um processo de mutações constantes: não tem lugar fixo, segue um fluxo livre de ir e vir. Assim como as nossas emoções, muda de lugar, sem ter lugar, vai aonde quer; as barreiras se derrubam em risadas, as portas se abrem com sorrisos. Eis o circo chegando a um processo de carnaval, onde brilham olhos e despertam paixões. Por isso há muitas histórias de fugir com o circo, de mudar de vida, de aprender uma paixão, um amor à vida inteira e aos velhos clowns ensinando a elaborar a alegria de forma artesanal para a platéia. A tradição circense ama a magia de ser livre e dessa liberdade surge a vontade de também ser mutante para que a vida não cristalice nosso coração. Expõe Duarte⁴⁹ que a própria vida circense tem o aspecto de movimento; seguem de um lado para o outro como errantes, fazendo de seus corpos também a grande transformação. Entendemos que, se os corpos estão em constante transformação, conseguem envolver o espectador ao ponto de ele se sentir transformado. Se o corpo ri é porque se deixou envolver.

⁴⁸BURNIER, Luís Otávio. Prospecto do espetáculo de clown: *Valef Ormos*. LUME-UNICAMP, 1989

⁴⁹Op. Cit. p.168.

Fazer rir transformou-se numa função desde os primórdios. O ser humano precisa rir, no entanto criou, ou utilizou o cômico como meio para chegar a esses fins. Sabemos que, se o riso não fosse um prazer como diz Bergson⁵⁰, não haveria motivo para criar uma arte para exagerá-lo, erigir como sistema.

O riso para o clown é como alimento para o ser humano e como o medicamento para o paciente. O riso é um componente de sociabilidade, pois determina ligação do clown com o público. O riso suscitado nas pessoas é sinal que o clown está sendo aprovado e aceito no meio. Quando as pessoas riem do clown, querem dizer, com esse fenômeno, que ele está sendo eficiente. Para o clown não importa em que situação ele vai estar para que riem dele. Importa é que riem, mas, ao mesmo tempo, unir a necessidade que as pessoas têm de sorrir, rir, manifestar algo desse tipo no contexto da dor é para um clown a dupla satisfação e um grande desafio.

O caso do clown teatral ou circense, que trabalha para uma platéia sadia, que vai ao teatro ou ao circo para vê-lo e está predisposta a dar boas gargalhadas é completamente diferente do clown do hospital que tem como platéia um público não predisposto; é o clown que vai até ele, diferente, portanto, do público que vai ao teatro. Essa é uma situação de extrema dificuldade, é a arte de fazer rir no momento em que uma criança chora de dor, ou está encolhida na cama com os olhos para o vazio. Nesse momento ela só quer melhorar do mal estar que a sessão de quimioterapia lhe deixou ou não quer absolutamente nada.

Os medicamentos e os procedimentos, dentro do tratamento hospitalar, atingem o ponto necessário na terapia convencional, porém os clowns levam a medição a um lugar imprescindível, a alma: "Atingimos o corpo doente e tentamos resgatar aquele ponto onde ele é saudável, a memória da saúde e da alegria. Nosso papel é despertar esse lado que as crianças tem e que está encoberto, doente, juntamente com o restante⁵¹". O riso ou um sorriso, como resposta à atuação do clown, é sinal de que a criança foi atingida, e é uma das grandes conquistas que um clown pode ter no momento em que está com a criança hospitalizada. Se ela sorriu é porque gostou e, quando gostamos de uma coisa, sorrimos; o riso por si só

⁵⁰Op. Cit.p.57.

⁵¹WUO,Ana ELvira.Anotações em caderno diário do clown.set.1993.

demonstra. O riso nesse momento do tratamento é um aliado da terapia convencional.

Para os clowns no hospital mais que prazer, rir para os pacientes hospitalizados significa vitalidade. Masetti nos explica como se dá a recuperação física do paciente, delineando os aspectos psicológicos do sorriso. Diz que o sorriso pode ser um lugar de ação: um aspecto importante da recuperação física do paciente está relacionado à energia despendida para lidar emocionalmente com a doença e com a hospitalização. Essas situações de crise demandam um alto grau de elaboração. Além disso, geram ansiedade e medos em relação ao desenvolvimento dos fatos, sem falar do medo da morte. Nesse sentido, coloca a autora, o humor aparece como um recurso importante. Ele permite ao indivíduo explorar fatos, que, por obstáculos pessoais, não se poderiam revelar de forma aberta e consciente. Tal acesso permite a liberação da energia investida no problema, que então pode ser utilizada em outros pontos importantes da recuperação física. A possibilidade dessa liberação se dá pela estrutura de funcionamento dos processos humorísticos, que é descrita como análoga aos mecanismos presentes nos sonhos e que serve de instrumento importante para lidar com conflitos e para a manutenção do equilíbrio físico e mental. O sorriso é a expressão observável de todo esse processo.⁵²

Falamos do riso de uma forma geral como uma função, mas podemos incluir também derivados: sorrisos, risinhos envergonhados, olhar risonho, risadinha de covinha, sorriso escondido atrás das mãos, rir debaixo das cobertas, atrás do travesseiro, segurando a barriga, com o dedão dando positivo, com o olho vivo de surpresa, aparecendo todos os dentes, segurando os lábios, de boca bem aberta e muitas outras ações significativas desse meio de comunicação social. O mais importante é que por essas manifestações, o clown pode saber se está sendo aceito ou não e até que ponto a sua arte de fazer rir é verdadeira e faz efeito colateral no universo cognitivo dos sonhos de levar o outro ao sorriso. O riso responde por si só à pergunta silenciosa no pensamento do clown: “Foi bom, sou engraçado, quer mais?” Lá vai “arte da bobagem!”... Se ela estiver associada a aspectos positivos da vida,

⁵²MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços. Transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1999, p.27.

como alegria, felicidade, contentamento, poderá ajudar a contribuir no tratamento com um novo conceito mais ameno e menos doloroso.

3.6 - O riso em comunhão

O objeto risível do clown é ele mesmo; e, para ser aceito, tem que suscitar o riso, comungar. Tecer toda essa discussão com relação ao riso e a sua função social dentro da relação com o espectador hospitalizado é necessário para sabermos até que ponto a criança está aceitando ou não o clown. O riso tem um caráter pessoal, o riso é a referência de aceitação. Por exemplo, a criança está deitada na sua cama com dor e quando o clown se apresenta, ela dá uma risadinha. Por mais fraca que seja, a própria criança buscou isso dentro dela, isso significa aceitar que o outro toque na sua dor a transforme.

Despertar o riso é um processo que se faz corporalmente, tanto por parte de quem suscita, como de quem expressa. Podemos ver, nesse ato, como o clown deve ser na relação com o paciente: "Riam de mim para que a sua dor seja amenizada nesse momento". Na criança essa experiência corporal se efetua no meio da dor. Ela ri num momento de sofrimento. São apostos manifestando-se ao mesmo tempo no mesmo corpo, é a experiência corpórea do riso.

Quando o clown se mostra corporalmente em espetáculo, ele é um ser que se aceitou, que se libertou de suas máscaras e amarras e não tem medo de se expor e acredita ser verdadeiro com isso e, dentro dessa verdade, se coloca à disposição para que as pessoas possam rir dele, embora seja dolorido. Entrega-se ao outro com toda a sua verdade, sendo generoso ao saber que crianças precisam rir dele para estarem mais aliviadas dos incômodos do tratamento. Não se ofende, aceita em benefício da saúde do outro porque acredita, sobretudo, que as pessoas o estão aceitando, demonstrando isso por intermédio de um sorriso ou do próprio riso de escárnio ou gozação. Essa dor que o clown sente por estar expondo o seu lado ridículo é aliviada na platéia. Podemos dizer que é quase que uma regra : da própria dor se fez o riso.

Dessa dicotomia surgem experiências pessoais inusitadas que estabelecem o contato entre espectador e clown e a empatia e generosidade desse relacionamento. Essa regra vale tanto para o clown como para a criança: os dois possuem dores em

comum. O clown tem a dor física e moral que está embutida no seu caráter de bobo, ingênuo. A criança comunga uma dor semelhante provocada pela doença e pelo tratamento. A aparência física se desestrutura junto com uma dor vital da sua relação com um futuro incerto e a dor moral das perdas pessoais. Esse relacionamento de trocas amistosas de dores e sorrisos são cúmplices na mesma profundidade e assemelham-se, sendo criaturas altruístas movendo uns nos outros sentimentos nobres onde possam assegurar-se de que a vida não passa simplesmente de fazer bem ao outro. Se esse benefício é fazer o outro rir para conseguir dar-lhe a mão naquele momento em que um abismo está à frente. O abismo pode ser a agulha da injeção, mas o riso é a mão estendida que ajuda a saltar o abismo dolorido.

Entendemos que existe uma comunhão bem visível aos nossos olhos quando o corpo do clown está em espetáculo e pode transformar o corpo de dor da criança em um corpo de riso. O riso manifestado por essa criança significa que ela está aceitando o clown e os elementos que permeiam esse contexto cômico, portanto aceitando o tratamento. Rir da situação e ter o riso como aliado é demonstrar para a criança que existem outras formas de manifestar as opressões que se operam em suas almas; sorrir para si e de si mesmo é como um bálsamo de alívio ao coração. A criança que ri de si mesma e se expõe, mostra aceitar a comunhão para o clown. Ri de si mesma, fazendo resgate do riso no corpo doente, no corpo em sofrimento, que chora para negar sua condição, ativando a memória corpórea do riso acolhedor.

3.7 - Passageiro da esperança

O clown atuou no hospital e vem trilhando o mesmo caminho dos cômicos da Idade Média, trazido como herança dos bufões, bobos da corte e dos palhaços parodiantes, seguindo atualmente a mesma filosofia e ideologia social dentro da lógica pertinente. A quebra da solenidade em troca do riso, nesse contexto da dor no hospital, assemelha-se à atuação dos clowns para os reis nos enormes castelos, nas feiras da antigüidade. Não existindo um ritual, nem a cerimônia propriamente dita para o bobo da corte ou cômico parodiar, esses dois elementos "ritual e cerimonia" são associados no contexto do hospital pela "solenidade da doença e o medo da morte", instaurando o conceito de seriedade no meio hospitalar.

O clown herdou da comédia dell'Arte a qualidade da improvisação cênica e de inventar saídas para qualquer tipo de situação, embora nem sempre essas saídas sejam realmente as melhores, porém são resolvidas com muito bom humor. No contexto hospitalar, Masetti aponta: "Uma das características da atuação dos clowns Doutores é transformar qualquer acontecimento em um recurso para o seu trabalho: um enganchar de porta, um tropeço, um "não", tudo é incorporado como oportunidade é canalizado para a linguagem humorística. Essa capacidade carrega em si uma metáfora importante, em se tratando de doença e hospitalização: a de que é possível transformar a dor e o sofrimento⁵³."

A diferença fundamental da Idade Média, quando o riso foi repugnado e proibido - aquele que um dia foi escondido com o pretexto de ocultar seu caráter subversivo - é que atualmente é acolhido como elemento importante no processo terapêutico, revelado com caráter social altruísta e realizado pelos clowns nos hospitais do mundo inteiro.

O clown, no hospital, faz tudo às avessas e segue a sua genealogia e as suas diferentes linhas de atuação, ajudando a criança a espantar o medo, a brincar com o seu corpo saudável, que nesse momento é suscitado, porque ela esquece o corpo fragilizado, porque nasceu, o corpo neonatal, naquele instante, com nariz vermelho, que é capaz de fazer rir, mesmo estando doente. O clown tenta infiltrar a sua alma viva e cheia de alegria no sofrimento presente. "O riso surge, instaura alegria para que um risco de vida se transforme num desenho de um mapa com caminhos esperançosos para essas crianças⁵⁴". O viajante que passa pelos tempos, participa na construção de sonhos, de esperança e de alegria, para comungar e consumir o seu ato e ofício em que os problemas do clown são solucionados pelo globo vermelho visto por meio do grande espetáculo dos fools(espíritos dos clowns), subvertendo e burlando a ordem das coisas para que a criança adome-se com a arte de rir da sua própria dor. "O clown nos ensina rir de nós mesmos".⁵⁵

"Respeitável público..."

⁵³Op.Cit.p.56

⁵⁴WUO.Ana Elvira. Anotações em diário de trabalho. Boldrini,1994.

⁵⁵MILLER, Henry.Op.Cit.p.125.

CAPÍTULO 4

Método de registro da atuação do clown no hospital

“Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente justificados pela necessidade Interior.”

Kandinsky

4.1. - Tipo de pesquisa

O trabalho foi realizado pela combinação de pesquisa empírica e pesquisa bibliográfica¹

A pesquisa se construiu na confluência entre empírico e teórico, não sendo mera especulação ou credulidade simplória sobre o observável². Esses dois campos de conhecimento se interpenetram e interagem para uma melhor compreensão da realidade em questão.

A pesquisa empírica foi realizada em uma fase anterior à pesquisa bibliográfica inicial na perspectiva de constituir-se num trabalho de pesquisa qualitativa na linha próxima de observação participante³. Dizemos próxima porque fomos sujeito e objeto da pesquisa e nos encontramos também próximos da linha de pesquisa que Ecléa Bosi seguiu, descrita em sua obra *Memória e Sociedade*, com relação a ser sujeito e objeto da sua pesquisa.

Bosi⁴ afirma que foi ao mesmo tempo comprometida com seu trabalho, no qual, por meio de entrevistas com velhos, observa que foi “Sujeito, enquanto indagávamos, procurávamos saber. Objeto quando ouvíamos, registrávamos, sendo como que um instrumento de receber e transmitir a memória de alguém que se valia para transmitir suas lembranças.”

Na pesquisa com o clown existe a mesma semelhança. Fomos sujeito,

¹SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*.18.ed.São Paulo: Autores Associados,1992.p.126.

²DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*.São Paulo: Atlas,1981.p.102.

³BRANDÃO, Carlos R. *Pesquisa Participante*. 7.ed.São Paulo.Brasilienses, 1988.p.9,16.

⁴BOSI, Ecléa.*Memória e sociedade*.4.ed.São Paulo: Companhia das letras.1995.p.38.

enquanto pesquisador, que traça as estratégias e procedimentos para atuação do clown, na conversa e entrevistas com pais, crianças, equipe clínica e na assessoria de clown, avaliando a qualidade dessa atuação. Fomos objeto quando era o “clown” atuando como instrumento e comprometido com a relação de afeto, revelando seus segredos mais profundos, atribuindo tarefas artísticas, atuando e brincando com a criança. Colocamos essa discussão em destaque para um melhor entendimento de por que este trabalho se aproxima da pesquisa participante, mas não se encaixa completamente nessa linha. O método de abordagem da pesquisa participante permite “tomar parte”, observar sem se envolver, portanto, nesse caso, quando o pesquisador é sujeito e objeto de sua pesquisa, não há como fazer um distanciamento, estaríamos equivocados, então, denominou-se o observador da nossa pesquisa como “observador participante comprometido”.

A forma de abordagem foi a nossa sensibilidade e intuição por se tratar de uma pesquisa artística, por isso não utilizamos precedentes teóricos, mas com a seguinte orientação de Luís Otávio Burnier: “Faça depois pense”. Novamente usamos as palavras de Kandinsky⁵: “Na arte, a teoria, jamais precede a prática, assim como também pouco a comanda. É o contrário que sempre se produz. Aqui, sobretudo nos começos, tudo é questão de sensibilidade, principalmente no início, que se chega a alcançar o verdadeiro na arte. Embora a construção geral possa ser edificada tão somente por meio da teoria, não é menos verdade que esse “mais”, que é a alma verdadeira da criação (e, por conseguinte, até certo ponto, sua essência), nunca será criado nem encontrado pela teoria, senão for, primeiro, insuflado por um intuição imediata na obra citada. Agindo a arte sobre a sensibilidade, ela só pode agir também pela sensibilidade. Mesmo partindo das proporções mais exatas, servindo-se das medidas e dos pesos, mais precisos, nem o cálculo nem o rigor das deduções jamais fornecerão o resultado justo tais proporções não dependem do cálculo, tais equilíbrios não existem”.

⁵Op.Cit.164.

4.2 - Participantes

A pesquisa de atuação com o Clown Visitador que descreveremos a seguir, foi dirigida a crianças e adolescentes, na faixa etária de 0 a 18 anos portadores de câncer ou doença hematológica, vindas de várias regiões do Brasil, durante o atendimento clínico, que é efetuado em nível ambulatorial e em regime de internação hospitalar para realização ou manutenção do tratamento no Centro Infantil de Investigações Onco-Hematológicas Dr. Domingos A. Boldrini, na cidade de Campinas-SP. O trabalho também envolveu os acompanhantes dos pacientes: pais, mães e parentes bem como o corpo médico, enfermeiras e psicólogos, num caráter técnico, como fonte das informações necessárias e orientações sobre o estado de saúde dos pacientes, no intuito de assegurar o melhor desempenho do clown.

Os participantes da pesquisa se relacionaram com o clown a partir de uma escolha aleatória e recíproca, às vezes, por parte do clown e, às vezes, por parte de pacientes, não sendo regra obrigatória que todas as crianças que estivessem no hospital se relacionassem com o clown. Não houve escolha de patologia.

O verdadeiro nome das crianças e de seus pais foi modificado pela pesquisadora para preservar a identidade dos mesmos.

4.3 - Período da pesquisa de campo

A pesquisa foi realizada durante 16 meses (todo o ano de 1993 e início de 1994) com visitas do clown ao hospital 3 vezes por semana com aproximadamente 5 horas diárias de trabalho, visitando e se relacionando artisticamente com aproximadamente 300 crianças nas dependências do hospital.

4.4 - Espaços para a atuação do clown dentro da instituição

O clown atuou nas salas de quimioterapia, internação, UTI e salas de espera, no ambulatório, no laboratório, no corredor, no pátio, na cantina e nos espaços de convívio dentro do Centro de Investigações Hematológicas Dr. Domingos A. Boldrini.

4.5 - Preparação do espaço para a brincadeira no picadeiro

Na sala de espera do hospital fazia-se a delimitação e adaptação do espaço, transformando-o em picadeiro de circo. Esse espaço, era preparado anteriormente à brincadeira pela atriz-pesquisadora, estagiárias ou voluntários de psicologia que prestavam serviços ao hospital. Em primeiro lugar, fazia-se a delimitação de um círculo no chão (um espaço para a atuação dos atores pacientes), podendo ter um tecido ao fundo, atrás do qual ficariam os participantes, aguardando a sua entrada em cena, o qual chamamos, no circo, de entrada do picadeiro. No caso desse espaço dentro do qual atuamos, existia uma parede que substituía o tecido de entrada do picadeiro.

4.6- Material

O material utilizado para a brincadeira no picadeiro realizada no pátio do hospital era o seguinte: aparelho de som, figurinos e adereços, fita crepe, papel crepom, cola, maquiagem, lápis de cor, folhas de sulfite, nariz vermelho de clown, objetos pessoais do “clown”, cadeiras, banquinhos, aparelho de som e músicas de ambientação com tema circense. O outro material foi assim distribuído em seu uso:

No encontro individual - adereços e objetos pessoais do clown.

Para o picadeiro individual e iniciação de clown - figurinos, adereços, nariz vermelho de clown

Na entrevista - gravador portátil e máquina fotográfica

No registro diário escrito do trabalho de clown - caderno de anotação

Registro do trabalho do clown com cada criança para o arquivo do hospital - pasta e folhas de sulfite

4.7 - Tempo de duração do encontro com os participantes

Individual- o tempo do cumprimento de uma “tarefa artística”.

Coletivo- na Brincadeira do Picadeiro o período da manhã.

4.8 - Registro de resultados

4.8.1-Entrevista

A primeira fase de entrevistas foram realizadas pela atriz pesquisadora com pacientes e seus acompanhantes após o período de 1 mês de atuação do clown no hospital, na qual a atuação do clown é avaliada pelos pacientes e acompanhantes. O que medimos na entrevista é a aceitação do clown pelos pacientes e instituição.

A segunda fase ficou reservada para depois do término da pesquisa. Nesse questionário elaboramos 4 perguntas básicas para a equipe médica e 4 para a equipe de psicologia sendo que nessa equipe houve uma participação mais direta, pois as estagiárias em psicologia e uma psicóloga participaram como assistentes do clown. A diferença dos questionários é sutil, visando ao ponto de vista de cada especialidade.

a) Roteiro de perguntas para a equipe de psicologia:

- 1.- O que observou na atuação do clown com as crianças hospitalizadas?
- 2 - Como assistente do clown na brincadeira do picadeiro, o que você observou?
- 3.- Você pode descrever, de acordo com suas observações e como profissional em psicologia, como o trabalho do clown exerceu influência no tratamento das crianças?
- 4.- O que você observava no momento em que o clown chegava às salas de tratamento?

b) Roteiro de perguntas para a equipe clínica:

- 1.- Como observador da pesquisa "O Clown Visitador" no Hospital Boldrini, o que você notava no momento em que o clown chegava às salas de tratamento?
- 2.-Como era a sua relação com o clown no momento em que você atendia um paciente e ele estava acompanhando a criança?
- 3.- Você pode descrever, de acordo com suas observações e como profissional em onco-pediatria, como o trabalho do clown exerceu influência no tratamento das crianças?

4.8.2 - Registro do trabalho realizado com cada criança para o arquivo do hospital

Esse registro individual do trabalho feito com cada criança era anotado numa folha de sulfite, guardado numa pasta e arquivado no hospital. Existia a identificação,

nome completo, registro do hospital, idade sexo, procedência e resumo do histórico clínico do paciente, local onde a criança se encontrava (quimioterapia, corredor, internação, UTI, picadeiro, corredor etc.) e como aceitou o clown.

4.8.3 - Diário de anotações do trabalho de clown no hospital pelo prisma artístico

Tínhamos um caderno diário, onde eram anotados o nome da criança, os procedimentos, material envolvido e interações da relação do clown com a criança pelo prisma artístico da teoria clássica da dupla de clowns branco e Augusto.

Procedemos da seguinte maneira com relação às anotações: Após o clown - se relacionado com a criança individualmente, pega-se a pasta com o registro da criança no hospital e anota-se no caderno o nome do paciente, faixa etária, tipo de doença e o que clown e criança realizaram juntos dentro da proposta de uma tarefa artística e depois anota-se também se houve interferência dos acompanhantes, médicos, enfermeiras etc. Esse registro vai ser utilizado para a avaliação na supervisão dos casos pela psicóloga e na orientação artística. Os dados avaliados quanto à atuação do clown e à aceitação da criança são transmitidos por meio de informações à equipe médica dentro de uma reunião clínica (essa reunião é feita para analisar cada paciente individualmente, os procedimentos utilizados no tratamento e os resultados) num apanhado geral feito pelo pesquisador.

4.9 - Supervisão psicológica dos casos e orientação artística do trabalho do clown

O trabalho de uma equipe de supervisão e orientação visa a desenvolver no ator um nível de sensibilidade maior para o seu clown em relação ao estado físico e psicológico do participante nas suas tarefas artísticas.

4.9.1 - Supervisão psicológica das inter-relações do clown e crianças

A supervisão dos casos era efetuada pela equipe de psicologia do hospital. Essa parte do trabalho era necessária ao pesquisador, ao ator, para que ele pudesse

ter retorno da atuação artística do clown e a influência psicológica na criança em relação à adesão, avanço, aceitação do tratamento. Existiam dois tipos de supervisão: uma feita logo após o término do trabalho quando a psicóloga ou psiquiatra estavam assistindo ao trabalho prático de atuação do clown com a criança e uma segunda, que era o de relatar “verbalmente” a mesma experiência para uma psicóloga que fazia a análise dos casos segundo a sua linha de trabalho. Na outra supervisão a psicóloga e a atriz pesquisadora se reuniam, uma vez por semana, durante duas horas. Quando era necessário mais tempo, os encontros eram realizados dentro do hospital, no consultório ou na casa da psicóloga supervisora. O procedimento para a supervisão era: A atriz relatava a sua experiência, tendo como referência as anotações diárias, como foi a atuação que o clown teve com a criança dentro da relação branco e agosto e depois como a criança executava uma tarefa artística proposta pelo clown. Após ouvir o relato da atriz pesquisadora, a psicóloga fazia a sua análise e esses casos analisados eram anotados pela pesquisadora. A equipe de psicologia fazia a interlocução da pesquisadora visando a dar o suporte para a qualidade do trabalho de clown em nível psicológico às crianças hospitalizadas.

4.9.2 - Orientação artística.

A orientação artística realizada fora do hospital teve dois momentos: no primeiro momento era realizado semanalmente um encontro com o orientador do projeto, Luís Otávio Burnier, tendo duração de uma hora. Nessa orientação utilizamos dados do caderno diário de trabalho que eram relatados e discutidos da seguinte maneira: como estava a atuação do clown, quais as dificuldades e as facilidades que estava tendo em relação às suas realizações artísticas. Essa avaliação indicava quais os elementos específicos que o clown tinha que trabalhar e, a partir daí, a atriz pesquisadora deveria seguir para o segundo momento, levando o seu clown para a assessoria técnica em sala de trabalho.

Essa assessoria técnica era realizada por meio de um trabalho prático com Ricardo Puccetti, orientador de clown, duas vezes por semana, com duração de quatro horas. Quando o clown Dolores Dolarrria ia para uma sala de treinamento fazer a sua manutenção técnica e corpórea junto com outros clowns que faziam

outros tipos de trabalho desenvolvendo ao mesmo tempo técnicas específicas de criação e improvisação. Esse trabalho técnico consistia em manter o clown com um léxico de ações físicas e vocais, o qual denominávamos "material artístico", que serviria como base de sustentação para atuar em momentos inesperados, os quais são propícios à situação hospitalar. Eram exercícios de improvisação com objetos, ou criação de situações imaginárias com o corpo individualmente e na relação com outros clowns. A partir desses exercícios, o clown registrava dados que poderiam solucionar dificuldades encontradas nas diferentes situações em que se encontrava quotidianamente dentro da instituição de saúde.

O orientador do projeto e pesquisa de campo, Luís Otávio Burnier explicava que o treinamento para o clown é específico e contém elementos que o aproximam da representação. Trabalha-se desde o treinamento energético e o técnico até exercícios específicos para o clown. Também se trabalhava o treinamento com objetos. O treinamento com objetos visa a desenvolver uma relação passiva do ator com o objeto. O ator deve evitar atuar demasiadamente sobre o objeto e ao contrário, deixar-se conduzir pela dinâmica que o objeto propõe. Esse treinamento é importante, pois exercita o estado passivo-ativo, no qual o ator se deixa penetrar, afetar, pelos dados e informações vindas do externo (no caso, o objeto). No trabalho de clown, algo similar deve ocorrer entre ele, seu parceiro de dupla e os espectadores.

Esses exercícios para o treinamento do clown eram utilizados numa situação de espetáculo e também serviriam de base para o trabalho no hospital. Como trabalhamos com o inesperado, em sala de trabalho, o clown deveria estar preparado também para reagir conforme a situação o exigisse. Nas ações físicas, por exemplo, eram trabalhados dois tipos de energia : a vigorosa e a suave. O clown poderia utilizar a energia, tendo um domínio sobre o seu corpo para controlá-lo de acordo com o estado físico do paciente no hospital. Por exemplo: Se o paciente estava muito fragilizado, a energia e o corpo tinham que estar com movimentos suaves e contidos (pequenos). Esse treinamento visava também, a preparar o corpo do ator para reagir nas mais variadas situações.

Muitos desses exercícios eram utilizados com algumas adaptações na Brincadeira do Picadeiro no hospital. Quando iniciamos o clown de uma criança,

utilizamos alguns procedimentos da iniciação de clown realizada pelo LUME, adaptando alguns aspectos e princípios e respeitando o entendimento da faixa etária do iniciado. As condições de iniciação também foram sendo elaboradas dentro da própria situação estabelecida no picadeiro. A iniciação da criança tinha um ritual de passagem que chamamos de cerimônia, sem a necessidade de colocá-la em situação de constrangimento. O nariz vermelho era a chave para abrir um espaço lúdico em direção ao universo artístico do clown. No picadeiro utilizamos exercícios clássicos de clown, encontrados na tese de doutorado de Luís Otávio Burnier⁶

⁶idem,ibidem.p.257.

CAPÍTULO 5

O clown nos espaços do hospital

“Quando os seres humanos se encontram em um espaço de três dimensões, sua relação fica limitada somente aos espaços do mundo físico. Quando os seres humanos se encontram em uma espacialidade podem viver o mundo da poesia, da imaginação da intuição”.

Santiago Barbuy

5.1 - Um hospital acolhedor

O Centro Infantil de Investigações Hematológicas Dr. Domingos A. Boldrini, hospital pediátrico no qual realizamos nossa pesquisa de campo, está situado na cidade de Campinas, no Estado São Paulo, é o único na América Latina especializado em Câncer Infantil e atende pacientes de 0 a 18 anos. Esse hospital tem como proposta de trabalho a atuação de profissionais das várias áreas do conhecimento em função de um atendimento multidisciplinar. Essa variedade preza pela qualidade do atendimento e oportuniza o paciente a integrar-se em atividades sociais, educacionais e culturais. O hospital abre suas portas para diversas atividades auxiliares ao tratamento, como musicoterapia, ludoterapia, que é uma linha de trabalho com a recreação e arte, auxílio pedagógico e biblioteca para crianças e adolescentes. O paciente vai para consultas, ou permanece para realizar sessões de quimioterapia por um, dois dias ou permanece em tratamento em regime de internação um período de tempo mais longo. Em qualquer uma dessas situações, o paciente recebe da instituição o tratamento lúdico. O projeto Clown Visitador, dentro da perspectiva multidisciplinar, recebeu assessoria da equipe médica e psicológica. A conduta da administração e direção clínica hospitalar no Boldrini, no sentido de

acolher trabalhos qualitativos de apoio ao tratamento proporciona um ambiente mais ameno para a cura, permeado de alegria e esperança.

5.2 - Transformar o espaço

Um dos pontos relevantes, dentro da nossa pesquisa empírica em relação à atuação do clown nos espaços do hospital, nos mostrou, num primeiro momento, a questão do transformar o espaço concreto que o hospital possuía em espaço artístico. Isso deveria alterar algumas características na representação do clown pelo fato de não existir um espaço específico para a representação. Uma das características do trabalho desse clown é a proximidade com o espectador e nisso há uma alteração também no seu trabalho técnico para estar atuando de acordo com a questão espacial. Portanto, alterar está diretamente ligado a aspectos subjetivos, em que atriz-pesquisadora-clown, com seu corpo, imaginação, questionamentos, orientação, técnica e criatividade altera o ambiente, quando necessário. Existe um universo estético imaginário de sentimentos e emoções sendo utilizado como princípio para fazer com que a arte do clown transforme o espaço concreto do hospital e o recrie poeticamente para o seu espectador.

5.3 - Espaço de encontros e despedidas

Num primeiro momento encontramos Rachele, nossa anfitriã, a qual nos havia convidado para uma saída de clown no Boldrini. Depois o encontro com as crianças do hospital, que a partir desse dia, foi sempre de um envolvimento muito profundo. Às vezes sentíamos o cheiro de nossas almas: uma alma percebia o perfume da outra. Vibrávamos de alegria sempre que nossos olhos se encontravam. Já éramos velhos amigos. A percepção da criança velejava interiormente pela emoção do clown: “Seu olhar tem uma tristeza que vem do fundo. Eu não sei dizer direito. Eu dou muita risada. Você não esconde que é triste, então você é muito alegre”¹. Essas palavras ditas por uma criança ao clown, demonstravam a relação de amizade, em que só um

¹ Depoimento de uma criança ao encontrar o clown no corredor.

amigo pode dizer coisas tão verdadeiras. Da pureza dos encontros ficam os olhares e a esperança da continuidade de visitar e ser visitado.

A criança conseguia arrancar do clown as suas alegrias e tristezas mais secretas. Nessa relação de cumplicidade, o toque de um mão pequenina nas mãos desajeitadas do clown indicavam caminhos, passeios, descobertas de outros espaços dentro da cura, da arte, da alma. A mão pequena conduzia o corpo do parceiro de dupla, apertava-a bem forte, completando o vazio da despedida, a ausência, saudade, que encontramos em Rubem Alves² quando fala sobre um certo pé de rosmaninho, que se assemelha à relação do clown com aqueles que já se foram:

“Tenho, no meu jardim, um pé de rosmaninho. Ele é, em tudo, igual a todos outros pés de rosmaninhos que há por este mundo. Aquele cheirinho gostoso, quando a gente esbarra nas folhas: brancas, com muita gota de rosa (...) Às vezes descubro que estou conversando com ele e já cheguei mesmo a agradar as suas folhas, como se ele sentisse. Nunca se sabe ao certo... Igual a todos demais, exceto uma coisa. Foi meu pai que me deu a mudinha, galho lascado, faz tempo. Meu pai já morreu. O rosmaninho guardou o seu gesto. Como se do arbusto saíssem fios de memória que me ligam a alguém que já não está mais presente. Fios claros, que ninguém vê. Só eu. Ou aqueles a quem eu quiser revelar este segredo (...) Somente eu, a partir do rosmaninho, poderei falar de uma ausência: alguém que não está ali, que já esteve...”

Sonhamos, na presença nos corpos, uma saudade em segredo, momentos bons para nós, sonhamos um futuro, um presente, em que o clown perpetua a tradição clownesca, colocando uma nariz vermelho sob o travesseiro de Rizaldo, de Doroclécia e de tantos outros, porque era vital vislumbrar a cura. André³ dizia: “Quero estar curado para poder fazer tudo o que você faz aqui, Dolarrria. Tudo o que aprendi vou fazer igual; é bom para as outras crianças. Ponho assim meu chapéu, né? Dobradinho como o seu. A roupa vou buscar em casa; aquela xadrez, acho que fica bom”. Assim falava Rizaldo quando foi buscar suas vestes de clown em outras paragens, que não eram mais para vestir, mas para se desvestir em anjo nos espaços da despedida de uma ausência.

²ALVES, Rubem. *Creio na ressurreição do corpo*: meditações. 4.ed. São Paulo: Paulus, 1984. p.11.

³Anotações em caderno diário de trabalho: Almir faz o pedido para iniciar-se clown.

5.3.1 - Os espaços afetivos

5.3.1.1 - Eu, clown

Nasci num retiro de clown na cidade de Sabará, em Minas Gerais, no ano de 1992. Depois fui conhecer o mundo, fazendo visitas, chegando ao hospital.

Eu, Dolores Dolarrria, adoro viver uma boa vida verdadeiramente, sou cheia de vontade de brincar com as pessoas e que elas brinquem comigo. A minha brincadeira é o prazer. Castro⁴ diz que às vezes colocamos o prazer num lugar inatingível, fora do nosso alcance ou nós o transformamos em uma coisa enorme (O PRAZER), que se torna impossível de carregar ou possuir. Prazer é prazer, em qualquer forma ou tamanho. Pense apenas no prazer que sentimos quando jogamos bola ou quando sentimos aquela brisa gostosa em nossos rostos numa tarde quente de verão. Este é o mesmo prazer que deve ser sentido pelos clowns quando estão “clownniando”. Então saímos por aí, um bando de clowns, chegamos a um hospital de crianças doentes e nos apresentamos num picadeiro de circo diferente, o qual tinha uma platéia de crianças silenciosas, que olhavam para nós de uma forma curiosa e brincamos sem parar.

Que olhares preciosos vi nesse picadeiro, pensei comigo. Quando essas crianças nos viram, riram muito, e foi entre as risadas é que fui me envolvendo, girando, brincando, fiquei encantada com a platéia que não me deixou sair, com aplausos, com suspiros, com prazer... Quando olhei em volta, todos os outros clowns tinham ido embora, voltaram para o circo. Resolvi ficar e passar uma temporada, visitando todo mundo no hospital, eu queria ver o que é que aquelas crianças tinham de tão precioso dentro do olhar e do coração. Não pude deixar de voltar muitos e muitos dias.

Dizem que sou quem visita as dores do hospital. Sou um clown da dor e do riso, que busco meu íntimo e mostro meu lado mais puro e ingênuo, verdadeiro, busco caminhos e quero me dividir em “milhões” de partes com essas crianças que estão tão tristes e precisam sorrir. O porquê delas estarem tristes eu não sei, não

⁴BURNIER, Luís Otávio. Op. Cit. p. 17

compreendo muito bem, mas gosto tanto quando elas param de ficar tristes e riem da minha cara, sentindo-me melhor, bem melhor mesmo, e, quando elas choram, eu choro mais ainda e elas acabam rindo de mim. Não entendo muito bem dessas coisas. Não sei ser triste. Quando estou triste, sinto, ao mesmo tempo, minha boca esticar tanto e uma cócega na barriga vem de dentro que já esqueci e me pergunto: "Por que é mesmo que eu estava com aquela cara franzida, o nariz e os olhos molhados?" Nesse hospital existem muitas crianças doentes, sentindo dores. Sou chamada para que elas riem de mim: "Dolores Dolarrria, ria e vá lá alegrar as dores!" Eu tento fazer isso! Tento trocar com as crianças o riso no momento da dor. Quando uma criança está com muita dor, eu olho para ela, faço muitas danças, cantorias e penso: Me dá tudo isso aí, essa tal de dor, que faço um baile com ela ou um passe de mágica. Ela me devolve um sorriso; assim sei que aceitou fazer a troca e com isso ganho muitos aplausos. Com isso consegui ter muitos parceiros para ajudar a extração da dor. Tive parceiros de dupla que se foram, os quais guardo como lembrança dentro da bolsa e no bolso do coração. Doamo-nos com presentes preciosos que vêm do fundo da alma e essas coisas preciosas só amigos podem se dar.

Pensei como clown que, quando uma criança fechava os olhos para morrer, não se separa da gente, ela só foi dormir, às vezes, por pouco ou muito tempo, porque o clown que se iniciou e nasceu nela, não deixou de fazer parte de todos aqueles que passaram por esse planeta e contribuíram com a alegria para que o mundo dos clowns sobreviva forte no sorriso das pessoas. Se alguém sorri é prova de que essas crianças continuam vivendo. Agora uma criança que está demorando demais a voltar, provavelmente retirou o seu nariz e dorme profundamente, atingiu o mundo dos anjos, dos clowns do céu, pois, no circo dos homens, o clown adormece e sonha um dia existir em outro lugar...Aqui existiu um clown que deixou o perfume de sua alma no picadeiro do circo e se foi também, mas antes foi parteiro de muitos clowns e ensinou: "O clown adormece quando tira o nariz⁵..."

⁵Caderno da orientação artística. Palavras de Luís Otávio Burnier.abril,1993

5.3.1.2. - Atriz

Vou falar um pouco sobre o instante em que penetrei no ambiente do hospital e surgiram, dentro de mim, emoções, sentimentos de esperança, medo, compaixão. Eu era uma atriz à procura de caminhos para a transformação e os resignificados que a arte pode propiciar pela comunhão, pela relação com o outro dentro da pesquisa com a técnica de clown, onde procurava levar o riso para quem estava numa situação de dor. No momento em que as crianças nesse hospital riram muito das coisas que o meu clown fazia, sentia comigo assumir um caráter de compromisso, compromisso este que necessitava ser estabelecido durante um período mais longo de tempo. Simplesmente passar um dia naquele lugar e ir embora seria cortar uma seqüência de descobertas para o meu clown, para as crianças e para as áreas do conhecimento envolvidas nesse processo: o lazer, a arte, a terapia.

Não podia retirar o nariz para esse compromisso afetivo que começamos a estabelecer com os pacientes “eu e meu clown”. A convivência com a doença grave e o risco de morte criaram, em minha pessoa, angústia, expectativa e tensões sutis e, nesse movimento de sentimentos e tensões, novos para mim, que foi instaurado pelo próprio meio do qual passei a fazer parte, o meio hospitalar, deram-me o suporte para um entendimento humano da relação do artista com a sua técnica e da técnica com vida, por meio desse trabalho no hospital, surgindo a pergunta: “Para que serve esta vida?” E fomos achar uma resposta em Kandinsky⁶ com uma outra pergunta: “Para que serve a alma angustiada do artista, quando, também ela, participa de sua atividade criadora? O que ela quer anunciar? O mesmo autor achou sua resposta numa frase de Schumann: “Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista” e de todo ser humano em todas as suas atuações, o ser artista. A alma do ser artista e ação criadora podem ajudar pessoas em dificuldades, acredito que o clown possa estar próximo a intenção que o clown russo Slava⁷ coloca:” fazer com que o clown ajude as pessoas a elaborar melhor os sonhos que elas perderam e precisam encontrá-los para viver”. A vida é para ser vivida da melhor maneira possível, isso é muito vago e ao mesmo tempo pessoal, porém, a arte gera uma

⁶Op.Cit.p. 86, 87.

⁷Op.Cit.p.4.

comunhão social em que a vida serve para se comungar sonhos.

Tenho que confessar que me emociono ao estar escrevendo e revisitando a experiência dividida com as crianças do Boldrini por intermédio desta dissertação. A convivência foi tão “viva” que tenho imagens gravadas na memória de cheiros e sensações. Tenho o cheiro do ambiente, o jeito e o som dos risos e sorrisos, as vozes, os pedidos, os choros, o sofrimento, a alegria, pois tocamos um na experiência de vida interior do outro, criamos uma cumplicidade, a qual entendi como um compromisso com o próximo.

Na época em que iniciei a pesquisa, comecei a refletir sobre o papel que o clown estava fazendo quando realizava suas visitas às crianças, ao mesmo tempo que a atriz/clown desejava superar os limites humanos para dar às crianças algo mais, querendo ver a cura, que nem sempre se realizava e sentia-me impotente. O trabalho, então, se comprometia com o sentimento de impotência. Às vezes pensamos ser onipotentes e quando essa posição é retirada, não conseguimos enxergar que ainda temos muito o que fazer com o que resta de nós mesmos.

Aprendi a transformar minha condição de eu mesma, um clown solitário, tentando modificar uma situação dolorosa e tensa numa situação positiva, otimista. Tentei não mais levar em consideração a onipotência como ela se apresentava para mim, mas resignificar esse sentimento da morte das crianças. Somente assim estaria viva em mim a principal proposta de ser um clown, que é a de manter um estado de alegria imbatível.

Havia também uma outra questão: aprender a conviver com as perdas pessoais, as perdas de companheiros do picadeiro, de dupla, perder aqueles que tinham nos olhos todo um universo de esperanças de vida. Tive medo de me perder de mim, mas não afastei as emoções que os sentimentos de perda me causavam, e a troca da dor “comecei a guardar no bolso do coração”. Minha pessoa também entristeceu, também tive que aprender a resignificar, superar e transformar. Burnier⁸ dizia : “O que morre é o corpo da criança e não a alma. O clown brinca em cima da matéria, sai do plano do real para o plano da memória, memória pessoal”. Como clown, tentei transformar a dor em poesia e só assim fui aprendendo a lutar com as

⁸Cadeno diário de anotações. Assessoria de clown. DAC. UNICAMP. Campinas, jun. 1993.

perdas como aquelas crianças lutavam. A morte não podia invadir o trabalho artístico do clown, esse era um grande risco, que hoje entendo que o trabalho da persona clown, no contexto hospitalar ou em situações de muita fragilidade, deve estar acima desses questionamentos, a arte supera as perdas e olhar de frente para o verdadeiro desejo de ser clown atuando para e com uma platéia fragilizada. Entendo, atualmente, que o contexto de Rabelais⁹ poderia nos dar uma explicação mais palpável a essa questão na qual “o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos”.

Passei, após um certo período de trabalho, a entrar nesse hospital somente com a intenção de fazer visitas. Era só o que o clown podia fazer, já que era essa a proposta inicial, pois quem visita também cuida e dar cuidados também é dar alguma coisa e isso me tornava “potente” e o clown mais fortalecido.

Comecei a pensar que a simplicidade e clareza do objetivo de trabalho seriam mais importantes que os questionamentos sobre vida e morte, potência e impotência, doença e cura. Retomei, com toda obediência, o objetivo principal da relação do clown com a criança e senti que iria trabalhar com algo muito mais palpável, a dimensão humana dentro de sua luta pela vida e consciência que está nesse contexto para fazer com que algo mude nessa situação como ela se apresenta: sofrimento, isolamento, angústia acompanhada por perdas sociais e afetivas. No entanto, a tentativa de colocar o clown nesse ambiente como um elemento modificador já era a própria alteração a essa condição determinada pela doença.

A visão clara dessa transformação estava calcada na própria criança que desejava estar sob os cuidados de uma equipe médica e consentia que uma atriz mostrasse o seu clown.

Existe uma generosidade profunda por parte das crianças, quando elas sorriem para o clown e mantêm com ele um vínculo amistoso. Lembremos uma frase de Simone Weil¹⁰ que diz “que nada é mais precioso do que o valor de uma amizade”. Dentro dessa dimensão generosa doada por essas crianças, procurei

⁹Op.Cit.p.76

¹⁰WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Seleção: Ecléa Bosí. Trad. Terezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.97.

ofertar o meu trabalho de clown às crianças hospitalizadas, como presente de amor.

O Clown Visitador Dolores Dolarrria, visitou as dores e queria, “com seu lenço e sua sombrinha”, passear por elas transformando-as em riso. Só pôde introduzir-se em cena, seguindo o exemplo do talentoso clown Karandáck, que entrava no picadeiro brilhando de satisfação, “com o chapéu e a vassoura, muito satisfeito de si como se fosse seu próprio casamento”. O segredo de seu brilho era o “otimismo, que ajuda a viver mais facilmente”.¹¹

5.4 - A busca dos caminhos para a atuação do clown no hospital

O Projeto “Clown Visitador” no hospital significou um longo e demorado período para a elaboração de um caminho onde o clown pudesse atuar fora de uma situação de espetáculo teatral, sem perder a sua essência, organizando e sistematizando conhecimentos.

Naquela época, 1993, quando iniciei a pesquisa de campo, não tinha referência de outros tipos de trabalho de clown na linha do clown psicológico-pessoal, como os iniciados pelo LUME, que estivessem sendo realizados dentro de uma instituição hospitalar no Brasil ou no exterior, por isso tive que elaborar um método de trabalho e procedimentos com os quais esse clown pudesse atuar especificamente no contexto hospitalar.

A nossa pesquisa buscava um caminho de trabalho para o clown pessoal e único (clown identidade pessoal) que vai para a instituição de saúde trabalhar com os pacientes e encontrar o modo de se relacionar com esse espectador para iniciar uma habilidade artística no mesmo. Ele sai de um contexto circense e teatral e vai fazer as mesmas coisas no hospital: vai iniciar clowns, vai se apresentar como artista, vai fazer dupla com as crianças e levá-las a aprender algumas técnicas de clown, podendo se apresentar também como artista.

No início deste trabalho contávamos com a intuição e muita vontade de poder estar criando possibilidades de levar às crianças portadoras de câncer a “alegria”. Então esperávamos poder levar a arte e a vida, de uma forma mais divertida, à essas

¹¹PROPP, Vladímir. Op.cit.p.140

crianças hospitalizadas, que, muitas vezes, perdem a esperança, já que sua vida está comprometida por uma doença grave. A esperança, mesmo que simbólica, de poder criar vida com esse trabalho era proposta do clown. No instante em que ele ajudava uma criança a iniciar-se como clown, elaborava, junto da mesma, outras possibilidades de viver aquele momento. A criança podia ver por um outro prisma a sua situação de doente triste, esse outro lado de poder ser um clown alegre, que cantava, dançava, que viajava pelo mundo, apresentando sua arte.

Tudo isso era pensado com muito cuidado e, às vezes, tentava-se buscar soluções para a dor dessas crianças como que procurando o remédio certo, para a dor certa, na hora certa, para uma dor que, às vezes não tem remédio: a dor da alma, a dor da aceitação de uma aparência física fragilizada, a dor sem medo.

O clown demonstrava que, dentro daquele lugar onde se esperam contatos às vezes dolorosos, pode acontecer inusitadamente o oposto, pode-se esperar também a pessoa divertida que vem doar as suas fragilidades, os seus defeitos e medos, mostrando que tudo isso pode ser transformado em pura brincadeira de querer ser e se permitir ser alegre e brincalhão nesse momento em que a vida está comprometida com a doença. Para isso o clown trilhou um caminho que necessitava, entretanto, da aceitação do seu trabalho em primeiro lugar pelos pacientes para que todo o restante do caminho fosse descoberto.

O processo foi sendo apoiado pelos profissionais de outras áreas dentro da instituição, que se envolviam com o trabalho do clown diretamente, como é o caso da psicologia, psiquiatria e médicos, e em geral isso criava o compromisso de uma participação mais efetiva. O clown passa a ser incorporado ao tratamento. Esse compromisso foi abrindo os espaços para que pudéssemos estar expondo o trabalho do clown a esses profissionais e recebendo dos mesmos o feed-back a respeito da atuação do clown e da aceitação dos pacientes pelo prisma da evolução de seu tratamento.

5.5 - A entrada do clown

O contato ou encontro do clown com uma criança se iniciava a partir do

momento em que ele se apresentava formalmente para ela. Falamos formalmente, por que esse clown trazia internamente com ele a estrutura utilizada num espetáculo, onde apresentava as suas habilidades artísticas anteriormente ensaiadas. Essa maneira de apresentar-se foi preparada em seu treinamento na assessoria de clown, como, por exemplo, formas de andar, entrar rápido num local e sair correndo, entrar com o rosto escondido atrás das mãos, entrar muito alegre mostrando a roupa, entrar silencioso e triste e depois ficar muito alegre, entrar cantando uma música, ajudando assim o clown a ter uma soltura na atuação, porque não tinha que estar pensando no que fazer, fazia automaticamente.

A formalidade indicava a importância em se fixar a imagem de clown para esse público, muitas vezes só para um espectador, demonstrando como esse clown estava realizando um desfile. Nesse desfile podia colocar todo o seu charme de conquista, paquerando, escondendo-se atrás de um lenço ou de uma sombrinha, chegando, de uma forma muito sutil ou repentinamente, ao interior da sala, fazendo várias tentativas de chamar atenção da platéia na sala de tratamento desde a sua entrada como espetáculo teatral.

5.6 - Procedimentos básicos para o clown desenvolver o seu trabalho no hospital

A pesquisa de campo no hospital nos encaminhou para um processo de descobertas no próprio cotidiano e nos indicou alguns procedimentos necessários à atuação do ator/clown, especificamente, dentro dessa instituição que atende pacientes com doenças graves, e, assim como elas, cada instituição de saúde tende a demonstrar as suas próprias exigências, normas e regras. A partir das exigências do Boldrini é que foram criados os procedimentos e estratégias de atuação desse trabalho.

Antes do clown iniciar sua atuação no hospital, a atriz foi conhecer a população da instituição, verificar qual o tipo de doença, faixa etária, proximidade física que pode ter do paciente, quais os movimentos corporais que o paciente pode fazer e qual o espaço físico para a atuação. Fez algumas visitas ao hospital informalmente, apenas sentindo se realmente conseguiria trabalhar nesse espaço, se

sua sensibilidade não seria afetada. Depois dessa fase de “namoro” com o ambiente, tendo algumas informações básicas sobre os pacientes, entrando em contato com a direção médica do hospital para lhe informar procedimentos básicos de como utilizar o espaço até procedimentos para entrar nas salas de tratamento, como higienizar as mãos, vestir máscara. A pesquisadora concluiu que o estado de saúde do próprio clown teria que estar ótimo para visitar os pacientes, porque qualquer tipo de contato, sem uma orientação antecipada, poderia alterar a imunidade do paciente.

A atriz pesquisadora verificou se o espaço oferecido lhe dava possibilidades de atuação. O olhar de um ator-clown é diferente, pois ele vai perceber quais as possibilidades de transformar os recursos físicos em recursos cômicos, poéticos. Por exemplo, uma porta vai e vem, normalmente, para as pessoas tem função de dar acesso mais rápido à sala, facilitando a entrada delas com objetos na mão, sendo apenas necessário empurrá-la com o corpo. Para o clown ela é um problema que se transforma em elemento cômico para quem vê o clown tentando entrar na sala. Ele não consegue entrar na sala porque a porta lhe bate na rosto. Quando ele vai tentar entrar ou encosta na porta, e ela derruba-o no outro lado. O clown conta com vários recursos, que pode transformar, dando um outro significado ou função ao objeto com o qual se relaciona.

5.6.1 - Preparação do clown para começar o trabalho no hospital

A atriz que foi atuar no hospital Boldrini teve que encontrar uma preparação específica para se apresentar como clown dentro dessa estrutura que trata doenças graves, pois faz em parte da rotina da instituição as situações inesperadas e um ambiente mais tenso, às vezes conturbando seu trabalho para uma platéia específica do hospital, na qual as crianças mudam de repente seu estado de humor devido aos procedimentos do tratamento, sendo o primeiro fator para começar o trabalho o de ser um clown iniciado.

Num segundo momento, o clown preparava o seu corpo e suas emoções com aquecimento motivacional da alegria para iniciar suas atividades. O clown sabia de antemão que iria enfrentar situações muito dolorosas, presenciando crianças doentes, com aspecto corpóreo às vezes muito fragilizado, por isso a sua escolha por

realizar um trabalho nessas condições tinha que ser firme, dando relevância ao elemento central, que é troca de aspectos afetivos com o outro. Colocava em primeiro plano o objetivo de trocar com a criança o riso no momento da dor, tendo bem clara a proposta para si mesmo, de poder realizar o seu trabalho, apesar do enfrentamento de situações muito difíceis, sendo, por essa razão, imprescindível.

O clown, no trabalho do hospital pediátrico, preparava-se para assumir, na relação com a criança ou com outras pessoas, o seu lado augusto para que a criança ou o espectador, de um modo geral fosse, o clown branco.

O clown estabelecia a sua figura no ambiente com uma apresentação formal, surgindo como um elemento surpresa para que houvesse uma quebra dentro desse ambiente tão marcado pelos elementos do tratamento, agulhas, injeções, quimioterapia, desconforto físico. Depois estava atento e preparado a qualquer possibilidade de improvisar com a sua lógica diferenciada. Por exemplo: A enfermeira procurava a veia de uma criança para poder aplicar a medicação endovenosa. Quando o clown escutava a frase “procurar a veia”, entendia ao “pé da letra”, concretamente, e saía procurando essa “veia” pelo ambiente, abrindo gavetas, armários, olhando em baixo das camas, procurando dentro da bolsa das pessoas ou em si mesmo. Lembramos que esse tipo de atitude de procurar a veia pela sala é pessoal do clown Dolores Dolarrria, podendo cada clown entender o “procurar a veia” de maneira muito particular.

5.6.2- Percurso determinado para a atuação do clown no espaço do hospital.

O clown tinha uma trajetória diária ao realizar as visitas, denominadas de visitas rotineiras: sala de quimioterapia, salas de internação, corredores do hospital, internação, picadeiro do circo, ambulatório. No entanto, esse percurso não era totalmente fechado, às vezes podia alterar o percurso de acordo com pedidos isolados feitos pelos pais, enfermeiros, médicos e funcionários para a visita do clown a uma criança que estivesse mais necessitada do encontro.

O clown, em sua trajetória pelos corredores do hospital, também criava vínculos com os funcionários, podendo visitar um laboratório, a administração, a

lanchonete, a farmácia. Esse contato com a equipe de funcionários dava ao clown uma desenvoltura melhor no trabalho, e, a partir do momento em que as pessoas passavam a entender como funcionava a sua lógica, pediam ao clown que realizasse os mais variados tipos de tarefas artísticas.

5.6.3 - O contato do clown e a futura relação a ser conquistada junto ao paciente e à instituição

O primeiro contato com a platéia do hospital era sempre feito, como já dissemos, no intuito de apresentar o clown, pois todos os dias existiam pacientes novos começando um tratamento.

A pesquisadora, após um período de trabalho, coletou dados em entrevista para verificar se o clown estava sendo aceito pelas crianças e seus familiares. Depois informou esses dados, em uma reunião clínica, aos médicos com uma breve demonstração técnica e exposição teórica da atuação do clown com as tarefas artísticas para as crianças. O intuito da exposição era mostrar para a equipe clínica que havia um trabalho de pesquisa artística e científica sendo implantado na instituição e como esses profissionais poderiam estar usufruindo do clown na medida em que conheciam profundamente as necessidades de cada paciente, podendo estar receitando o clown como medicamento lúdico para o tratamento.

5.6.4 - O clown improvisa com o inesperado

O clown deveria estar preparado para se relacionar sempre com o inesperado dentro do hospital. Por isso ele deveria ter uma certa experiência anterior e receber uma assessoria artística como suporte ao trabalho. Preparar uma variedade números artísticos rápidos era também imprescindível. Esse clown tinha muitas situações para se envolver, exigindo do mesmo uma preparação técnica intensiva para obter a capacidade de improvisação quase que ininterruptamente.

Solto num espaço cotidiano, diferenciado do palco, além de conviver face a face com as pessoas, não seguia as mesmas regras do espetáculo, constituídas de uma seqüência elaborada e pronta. Ao contrário, improvisava com o inesperado e estava atento para aplicar todo o seu conhecimento e seu vocabulário corpóreo nos

momentos da relação.

5.6.5 - Os olhos do ator se transformam em poesia

No enfrentamento de situações delicadas e ao estar com a criança debilitada, era difícil ver e não se deixar envolver. Era uma situação muito delicada, porque olhávamos para um problema físico real, no qual a criança às vezes tinha uma ferida exposta, ou amputação, e isso nos impressionava, porque são aspectos dentro de uma situação que não poderíamos acostumar, mas enfrentar. Em primeiro lugar, pensamos que, para superar esse ponto frágil dentro do trabalho, deveríamos ter em mente que o objetivo do trabalho estava, acima de tudo, no momento da relação com o paciente: o clown deveria realizar a sua função de “fazer o outro rir” aliada ao tempo presente.

Esse tempo presente era o tesouro que o clown possuía e a intenção objetiva do trabalho não se pode perder ou quebrar. O clown tinha que ser generoso, tentando superar as imagens. Por exemplo, quando enxergava nessa criança aspectos debilitados no corpo, e era difícil enfrentar a situação, tentava transformar essa imagem em uma flor, um anjo, etc. Isso era um exercício para treinar os olhos e ir aprendendo a fazer poesia com o inesperado. O trabalho desse clown tinha que estar permeado de poesia para que ele pudesse enfrentar a dor causada pela doença e pelo tratamento ao paciente que se relaciona com ele, porque, ao mesmo tempo em que recebia da criança um sorriso, estava recebendo todo o seu corpo, ao mesmo tempo em que o clown passava a sua imagem de alegria à criança, ela passava para o ator a sua imagem debilitada, o que não deixava de doer profundamente no corpo do clown.

Outra percepção que cabia ao clown, era ficar atento se a sua visita estava sendo oportuna naquele momento, pois a criança, às vezes, não estava predisposta a receber ninguém, porque tinha enjôos após uma sessão de quimioterapia ou estava num estado febril e precisava somente da presença dos familiares. Nesse momento o silêncio do clown era o necessário.

Os olhos em poesia estão atentos ao momento de ir e agir. Revelando um corpo cheio de graça que anda pelo espaço do outro, sem alterar os seus limites

humanos, entrega a ele o necessário, entrega ao outro o coração que faz pulsar os olhos compreensivos de aceitar sua dor, voltando sempre e aguardando a autorização da criança para se relacionar¹².

5.6.6 - O Corpo em brisa

Quando um clown está em situação de espetáculo teatral, tem seu corpo dilatado e suas ações físicas proporcionais. Esse corpo dilatado é necessário quando tem uma platéia um pouco distanciada e para a qual ele tem que ser o foco principal, precisa ser um sol, iluminando a todos. Na relação bem próxima e com um único espectador na condição específica do hospital e como o clown estava relacionando-se com um corpo fragilizado, o da criança hospitalizada, diminuiu suas ações, tentando ser um lume, que clareia pouco e suavemente, aquece, acaricia, transmite serenidade, tocando o espectador também como a brisa. A brisa pode passar facilmente por debaixo de uma porta, pode penetrar em lugares às vezes impossíveis de se enxergarem a olho nu. Um vento forte pode arrancar árvores, destruir casas, causar muitos estragos, ser vigoroso, violento, mas a brisa, em determinadas situações, é mais conveniente. Penso que o corpo do ator tem que aprender a ser vento e brisa.¹³

Existiam momentos em que o clown ficava em silêncio com a criança, trocando olhares, depois tentava devagarinho cantarolar uma canção de ninar. Existiam casos em que a fragilidade era tão grande que qualquer atitude do clown com ações corpóreas exageradas, andar pesado, tom de voz alto, poderia quebrar a suavidade do ambiente. O clown tinha que ser justamente um lume e a brisa, penetrando devagarinho no espaço da relação com a criança. O ator aplicava, nesse momento, o trabalho que recebeu na assessoria de clown, referente à redução de ações físicas e vocais, sem perder a presença do clown e seu corpo em espetáculo.

¹² Anotações em diário de trabalho do clown. mai.1994.

¹³ Anotações em diário de trabalho do clown, após o atendimento de Milena.Out.1993

5.6.7 - A vestimenta do clown na estrutura hospitalar

No hospital, por uma exigência de combate à infecção hospitalar, era necessário que se usassem roupas sempre esterilizadas. O clown tinha um figurino sempre sobressalente, que permitia fazer a troca, caso necessário. Uma observação no figurino do clown Dolores Dolarrria é que ele possuía detalhes, como, por exemplo, um lenço, um broche, uma bolsa, pelos quais muitas vezes a criança tinha interesse e por meio dos quais criava-se a relação entre ela e o clown.

5.6.8 - Tarefa artística: o tempo da relação entre clown e a criança

O estado pré-afetivo do clown proporcionava que a relação com a criança, no momento de sua atuação, não tivesse um tempo pré-determinado, mas a duração do encontro era até esgotar o tema do jogo. Por exemplo, geralmente quando uma criança brinca vai até a brincadeira acabar, não se determinando o tempo pelo relógio. No hospital, quando a criança brincava com o clown ou por exemplo, usava-o como modelo vivo para seu desenho. Ele tinha que permanecer até a criança concluir algo, que denominamos o tempo da relação e conclusão de uma tarefa artística.

5.6.9 - As maneiras de se conhecerem e se relacionarem na arte

O clown podia conhecer a criança de duas maneiras criando o espaço afetivo que levaria ao conhecimento da arte do clown: na brincadeira do picadeiro, onde a criança vai até o mundo do clown, ou o clown vai até as crianças, levando o seu mundo a todos os espaços do hospital, porque as crianças que estavam no leito não tinham oportunidade de brincar no picadeiro. Então o clown ia desenvolvendo com a mesma criança uma relação artística até o ponto em que fazia a proposta para ela se iniciar como clown, isto é, algumas vezes a criança se antecipava e fazia o pedido: "Eu gostaria de ser um clown." ou "Eu queria trabalhar de palhaço com você aqui no hospital." ou "Me deixa ser como você, prá ficar alegrando as outras crianças". Assim, eram os pedidos antecipados à proposta de iniciação feita pelo clown.

5.7 - Alguns princípios para a iniciação do clown das crianças

O clown se relaciona com a criança a partir de dois pontos, que chamei o “primeiro contato” e “desenvolvimento de relacionamento” ou “espaço afetivo” que vai chegar depois ao que denominamos de relacionamento artístico ou com a intenção do cumprimento de uma tarefa artística, que pode ser desenvolvido durante esse período de tratamento da criança.

A iniciação do clown da criança, normalmente não era feita nos primeiros encontros porque dependia do clown obter informações pessoais sobre essa criança, e isso era feito no decorrer dos contatos, descobriu-se o que ela gostava de fazer, as músicas preferidas, o que fazia antes de iniciar o tratamento e que agora não podia estar realizando e junto disso, a atriz-pesquisadora tinha que obter informações sobre o estado de saúde do paciente, o envolvimento dessa criança com as propostas de brincadeiras do clown e a predisposição dela para aceitar essa relação.

Eram analisados alguns dados para saber em que/quais condições iria ocorrer essa iniciação, por exemplo, quando o paciente não podia mexer a cabeça, ou não podia andar, como utilizar os elementos da técnica artística já elaborados e transformá-los para não se perder a essência dessa iniciação? Nesse contexto o pesquisador estará trabalhando com muitas situações inesperadas, imprevisíveis, por isso que existe um tempo de interação com o sujeito, antes de iniciá-lo.

O pesquisador tem como apoio técnico a sua própria iniciação de clown e a experiência da Assessoria para o clown, onde pode ser orientado para procurar uma solução tecnicamente possível dentro das condições que possui. Isto porque, somente quem está envolvido nesse universo da iniciação e da técnica do trabalho de clown, pode achar os recursos necessários para solucionar os seus problemas, de imediato, no próprio local.

Quando se está trabalhando com o inesperado, o ator-clown tem que ter conhecimento e recursos técnicos suficientes para poder solucionar uma situação desse tipo. Uma pessoa leiga, por exemplo, não poderia determinar a profundidade desse conhecimento, é o mesmo que um ator sem os conhecimentos na área da medicina, dar um medicamento para um paciente. Quais seriam seus efeitos colaterais? Disso vamos tratar um pouco mais adiante em outro capítulo. O

imprescindível é: para se iniciar um clown, precisamos ter passado pelo mesmo processo

5.7.1 - Os espaços concretos para atuação.

Os espaços utilizados pelo clown para realizar a sua atuação foram sendo descobertos após um certo período de tempo e conforme a demanda.

Num primeiro momento, iniciamos nossa atuação na sala de quimioterapia por ser o lugar onde se concentravam mais crianças e qual a psicóloga responsável pelo setor, sugeriu como espaço ideal para o clown, pois esse ambiente tinha uma concentração maior de pessoas. Percebemos, com um pouco mais de tempo, que o espaço delimitado para a pesquisa, sala de quimioterapia, estava fazendo com que o clown não concluísse esse amadurecimento necessário para se chegar até a iniciação de clown ou mesmo para cumprir tarefas artísticas, porque a criança continuava dentro da instituição, porém em outra sala de tratamento. Então, se quiséssemos um aprofundamento e realização de uma meta com a criança, teríamos de nos locomover.

Dentro do processo de trabalho, fomos descobrindo que o crescimento da relação do clown com a criança tinha como fator fundamental “o espaço de atuação”, isto é, a amplitude do trabalho dependia dos encontros, o que implicou estar fazendo o mesmo percurso que a criança fazia durante o tratamento. Se a criança mudasse de sala de tratamento, o clown teria que mudar junto. Abrimos a pesquisa para todos os ambientes possíveis dentro da instituição de acordo com a demanda e sempre dando prioridade em atender a um chamado da criança ou adolescente que era feito pessoalmente por eles ou por algum intermediário: médico, pais ou psicólogas. Falamos em prioridade, porque, a partir do momento em que o clown começou a ficar conhecido dentro da instituição, ele era requisitado para visitar o laboratório, a administração, a sala da assistente social.

Tivemos que impor limites para esse clown novamente. Poderia visitar outros setores, desde que fora do horário destinado às crianças ou adolescentes. Poderia visitar os funcionários somente após cumprir o sua “trajetória” cotidiana. O clown

passava em alguns setores e relacionava-se com funcionários, fazendo dupla, apresentando um número artístico ou tentando ajudá-los nos mais variados tipos de serviços.

5.7.2 - As salas de tratamento

A internação, que é um setor dentro do hospital, de formato circular, em cujo centro existe um balcão para uso da equipe clínica; em volta os quartos dos pacientes com portas e janelas de vidro, propiciando ao paciente poder ver quem está do lado de fora e possibilitando a quem está fora poder olhar para dentro do quarto, com aproximadamente 10 leitos e um espaço circular. Para entrar na sala, existiam alguns procedimentos a serem seguidos. Na sua chegada à internação, o ator dirigia-se ao responsável pelo setor e adquiria informações básicas de como estava o estado de saúde de cada criança e em quais quartos ele poderia entrar. Após receber as informações, passava pela higienização das mãos, recebia uma máscara de tecido; caso fosse necessário, utilizaria outra paramentação.

A sala de quimioterapia possuía uma concentração maior de crianças recebendo medicação endovenosa (aproximadamente 18 leitos e 10 poltronas). Os pacientes permaneciam nesse ambiente de 12, 24 ou 48 horas, dependendo do estágio do tratamento. A sala possuía porta vai-e-vem, televisão, quadros com fotografias de outros pacientes nas paredes, um balcão com os medicamentos, um banheiro, uma área de isolamento, um armário, janelas de vidro, iluminação natural. Dentro desse espaço físico, os pacientes são menos isolados, isto é, ficam todos juntos num mesmo ambiente, e isso dava oportunidade ao clown de apresentar-se a um número maior de espectadores num mesmo local.

A UTI era uma sala com duas portas de entrada, uma ante-sala para vestir a paramentação, pia para higienização das mãos, iluminação artificial, aparelhos por meio dos quais o paciente está mais isolado de contatos pessoais. Para a atuação do clown nesse espaço, era necessária uma autorização por parte do médico responsável pela criança. O atriz-pesquisadora, recebia informações anteriores sobre o estado de saúde do paciente que estava internado na UTI. O clown, no entanto, somente podia usar o seu nariz vermelho: a roupa era o avental, touca, propê,

máscara do hospital. Esse era o único local em que o clown não podia estar com a sua roupa característica, porque usava roupas do hospital. As únicas vestimentas permitidas eram o nariz vermelho e a sua arte. Ao clown era permitido, também, estar junto do paciente como acompanhante.

O ambulatório é um setor no hospital que atende consultas de rotina. Um corredor com várias salas, uma mesa com uma enfermeira atendendo e um microfone para chamar os pacientes, ao lado uma balança e armários. Nesse corredor existe um movimento de entrada e saída de pessoas, é o local onde as crianças são atendidas em suas consultas de rotina. A criança não permanece muito tempo nesse local, é o tempo da consulta médica. Aqui a relação do clown com a criança, dependia desse tempo.

Dentro destas condições concretas das salas de tratamento, o clown foi criando junto às crianças e adolescentes um espaço imaginário, lúdico, para a sua atuação, instaurando também o espaço do picadeiro na sala de espera, no corredor e no leito desses pacientes.

Num segundo momento, mostraremos como o clown vai adaptando, improvisando e criando situações artísticas dentro dos espaços permitidos para a sua atuação e como esse clown transporta a estrutura teatral para a estrutura hospitalar, fazendo o que chamamos de uma reelaboração do espaço cênico. Usamos aqui a mesma experiência do circo-teatro que contribuiu para apontar determinados caminhos técnicos e estéticos para grupos de teatro que utilizavam espaços diferentes dos convencionais.

5.7.3 - Reelaboração do espaço cênico

Falamos, num primeiro momento, sobre o espaço físico para demonstrar o espaço concreto que o clown possuía dentro do hospital para desenvolver suas tarefas artísticas e como ele solucionava a sua problemática espacial, já que a estrutura física do espaço hospitalar está diretamente ligada ao atendimento e tratamento das crianças ou adolescentes na Oncologia Pediátrica.

Esses espaços, apesar de serem determinados de acordo com a fase do tratamento, permitiam ao paciente estar diretamente em contato com pessoas. Por

exemplo, na fase em que a criança necessitava estar um pouco mais reservada de contatos externos, isto é, internada, o espaço físico, ao invés de isolar o paciente, foi facilitador de relações.

O paciente tinha sempre a oportunidade de estar em contato com pessoas que estão envolvidas no processo de cura, como médicos, enfermeiras, psicólogas, acompanhantes. Foi por meio dessa facilitação de contato que foi possível ao clown atuar no mesmo espaço em que corpo clínico atuava.

O próprio clown inseria alguns aspectos técnicos que faltavam aos participantes na própria representação (cena improvisada por eles) em qualquer lugar e momento em que estava acontecendo a relação entre a dupla clown e participante. Como por exemplo, não dar as costas para o público, usar um objeto como pretexto para mostrar uma habilidade artística, maneiras de o participante entrar em cena e agradecer os aplausos.

5.7.4 - Na sala de quimioterapia

O clown estipula uma situação pré-elaborada, um repertório artístico para adentrar a sala de quimioterapia e, para cada espaço de atuação, o clown tem elementos pré-elaborados que permitem aspectos cômicos à sua atuação. Ele desenvolve no seu treinamento situações dentro de sua lógica de raciocínio. Por exemplo, para entrar na sala de quimioterapia, buscava estar atento às oportunidades que surgiam no momento de sua entrada, como se enroscar na porta dessa sala (tipo vai-e-vem). Essa porta possuía um elemento surpresa e é diferente das portas comuns porque propõe entradas inesperadas. Quando ele ia tentar entrar na sala, a porta batia em sua cara; num outro momento, ele entrava e a porta empurrava-o para dentro, ou tentava entrar com uma sombrinha aberta que não passava na porta. Os exemplos citados colocam o clown numa situação constrangedora, mostrando ao público que essa pessoa é ingênua, atrapalhada, inocente, portanto, “engraçada”.

O clown sempre buscava fazer uma entrada triunfal que causasse um impacto, queria fazer sucesso e ser aplaudido em cena aberta. Para ele seria uma glória, mas a situação em que ele se metia, no caso da porta vai e vem, tornava-o

completamente o centro das atenções, não pela “habilidade triunfal”, como era esperado por ele, mas pela sua habilidade em ser muito atrapalhado.

Dentro da sala de quimioterapia, o primeiro procedimento para disfarçar uma entrada sem triunfos, era imediatamente tentar mostrar um número artístico, envolvendo todo o público, por exemplo: cantar uma música, dançar, tocar um instrumento etc. Isso introduzia sua presença no ambiente numa tentativa de chamar a atenção da platéia para si, encobrir a sua falha anterior e rir da sua própria situação, enquanto o público o aplaudia.

Após sua introdução no ambiente, o clown buscava se aproximar mais das crianças, estabelecia uma relação com elas, que poderia ou não se concretizar, pois dependia muito da resposta da criança. A partir do momento em que encontrava alguém para se relacionar, já estava buscando a relação de dupla, buscando no paciente o parceiro para desenvolver uma tarefa artística.

O clown tentava um contato com a criança e a tentativa de reanimar a criança muitas vezes dava certo. Ela fazia um esforço enorme para corresponder aos estímulos do clown. Era necessário estar muito atento para perceber o momento apropriado de se aproximar, pois, às vezes, o paciente estava totalmente indisposto, pela quimioterapia. Então o clown despedia-se e ia para outra criança, ou então estabelecia vínculos com os pais ou com a enfermeira; por meio deles, a relação com o paciente estava assegurada para outro momento. Na maioria das vezes, o primeiro encontro entre o clown e criança ou adolescente era feito nessa sala pelo procedimento anteriormente estipulado com relação a trajetória desse clown.

Quando a relação entre clown e criança acontecia imediatamente, o clown criava um vínculo amistoso com o paciente e o primeiro contato era usado para a apresentação dos nomes, para a troca de olhares, de sorriso, e para dizer o que cada um gostava de fazer. O clown desfilava com a sua roupa, cantava uma música, tocava um instrumento musical e a criança aplaudia até com os pés, quando não podia utilizar as mãos que estavam com medicação na veia. Esse tipo de apresentação era realizada nos outros espaços também.

Os próximos encontros com a mesma criança, dentro dessa sala, eram qualitativamente mais instigantes para o clown, pois a criança ou o responsável por ela pediam ao clown coisas que já conheciam: uma música que ele cantou e foi

engraçada, uma “reação física emocional”¹⁴ que o clown teve por exemplo, ao perceber que esconderam sua bolsa dentro da sala, que ele saiu procurando, começando a ficar desesperado e chegando mesmo ao choro.

5.7.5 - O clown na internação

Os encontros, nesse espaço, eram mais duradouros, porque a equipe clínica deixava o clown fazer a visita sem interromper a relação do clown com a criança até o cumprimento de uma tarefa artística.

A sala de internação proporcionava a atuação do clown com adaptações de situações artísticas. Onde existia uma situação clínica, aproveitava todas as oportunidades para estar em relação com a criança, apesar de ela estar mais isolada.

A internação era um espaço circular com portas e janelas de vidro, semelhante a um picadeiro, onde todos podiam se ver: quem estava no centro da sala via todos os quartos, e quem estava no quarto via quem estava no centro. O clown podia brincar com as crianças fora do quarto, caso elas não pudessem receber a visita dentro dele.

A parte inferior da porta não possuía transparência, por isso o clown podia esconder-se atrás dela e mostrar seu rosto para a criança, utilizando somente expressões faciais e colocando nelas sentimentos contrastantes e, cada vez que aparecia, trocava de expressão: ora triste, alegre, cansado etc. Esse tipo de brincadeira, ocultar e revelar, aparecer e desaparecer, era feita também com um objeto, um lenço, uma sombrinha, um boneco, desde que a manipulação desse objeto o torne animado, criando estórias visuais em que a criança pode imaginar o que quiser.

Outra maneira de estabelecer contato era conversar com a criança através do vidro (que é à prova de som). O clown, não sabendo disso, fala por meio de gestos, brinca de atirar beijo, travando um jogo de mímica, jogando beijos imaginários que vão ao coração, depois voltam para os lábios e é jogado como se fosse um jogo ping-pong de beijos. Dentro do quarto, o clown convidava a criança a executar tarefas artísticas: cantar, tocar um instrumento, servia-se de modelo vivo para criança

¹⁴Termo técnico para dizer que “as emoções do clown saem através do corpo”

desenhá-lo, mostrava sua roupa, fazia desfile de modas, dançava, propunha um baile. Da mesma maneira que na sala de quimioterapia, o clown podia travar e criar relações com os membros da equipe clínica. Especificamente, nessa sala existia sempre um médico de plantão, onde o clown podia estar atuando junto quando requisitam a visita dele à criança que precisava de uma companhia alegre e divertida.

5.7.6 - Dentro da UTI

Geralmente, quando o clown entrava na UTI, ele já possuía uma ligação afetiva preestabelecida com o paciente na quimioterapia, internação, corredor ou picadeiro. Essa ligação pré-afetiva indicava que já se conheciam; no caso do clown, ele já sabia o que a criança sabia fazer com relação à tarefa artística e propunha às vezes uma nova ou relembrava as anteriores, cantando músicas, dançando, desfilando. A atuação do clown nessa sala, também, era elaborada de acordo com as condições físicas e emocionais da criança.

5.7.7 - O clown no ambulatório

A atuação do clown com a criança nesse espaço de tratamento muitas vezes ocorria dentro das salas de consulta. O clown acompanhava a criança na consulta à pedido dela e com a permissão do médico. O clown esperava o médico receitar e depois dava opiniões na consulta, como, por exemplo, quando o médico receitava um remédio, ele dava uma receita do Bolo de Dois, torta, sobremesa.

As crianças, às vezes, punham-no em situação de constrangimento e dentro da sala de consulta, diziam ao médico que era o clown que estava doente e elas o trouxeram para uma consulta. Normalmente o médico diagnosticava carência de inteligência e o remédio indicando era “QI” em vidrinho.

Ao sair da sala de consulta, o clown ia à mesa da atendente e cantava uma música no microfone interno de anunciar os pacientes para a consulta e levava broncas homéricas da atendente, mas as crianças adoravam e riam bastante. Enfim vários objetos desse setor eram utilizados para as improvisações, como balança, termômetro, estetoscópio, cadeira de rodas.

5.7.8 - O clown passeando pelo corredor e nas salas de espera

O corredor é um espaço onde as crianças estavam aguardando uma consulta médica, o resultado de um exame, ou simplesmente descansando após uma sessão de quimioterapia. O clown atuava nesse espaço geralmente quando ia fazer a troca de sala ou no dia do Picadeiro do Circo, ficava passeando por ali, ou esperando sentado alguma coisa acontecer.

Nesse espaço, embora o clown tivesse um menor tempo de atuação, revelou momentos interessantes e inesperados, a criança trocando com o clown um sorriso, algumas palavras, ou o clown sentando um pouco junto dela para esperar. Às vezes, também, podia ocorrer de a criança ser chamada para uma consulta ou exame e o clown estar junto nesse momento. Havendo permissão, ele acompanhava a criança, caminhando a seu lado, lhe dando a mão ou empurrando a cadeira de rodas ou quando a própria criança, invertia a situação, levando o clown para uma consulta.

O corredor foi um local onde surgiram muitas situações inesperadas. Às vezes, o clown ficava no corredor pedindo carona a uma cadeira de rodas ou a uma maca e, quando conseguia empurrar uma cadeira de rodas, fazia como se estivesse dirigindo um carro e, quando menos se esperava, um médico infligia uma multa ao clown por não ter carteira de habilitação para dirigir as cadeiras de rodas ou as macas do hospital.

O clown transformava esse espaço de espera em sala de espetáculo ou pista de corrida, o balcão de informações e o postinho em balcão de lanchonete, onde sempre pedia um refrigerante, um sorvete ou algo similar. Na lanchonete, queria comprar um medicamento com uma receita médica.

CAPÍTULO 6

A realização da arte de clown no hospital

Os clowns e os anjos combinam divinamente entre si.

Henry Miller

6.1 - Bases

Atriz pesquisadora e clown não estavam sós; havia toda uma equipe dentro da instituição apoiando o trabalho. Mesmo assim, o compromisso e a responsabilidade eram bem grandes por parte do clown. Castro¹ explica bem o que um “performer” sente nessa hora: “Porque muitas vezes trabalhamos muito mais do que deveríamos, tentamos fazer demais, exageramos. Ao tentar tão arduamente, ficamos tensos e a tensão nos imobiliza. Muitas vezes colocamos em nós mesmos a responsabilidade de fazer um bom trabalho, de ter **A IDÉIA**, executando boas “performances”. Isto nos torna cegos para o fato de que as melhores idéias são as mais simples”. Então, não precisei buscar soluções, deixei apenas que os elementos vitais mais preciosos que um clown possui, pudessem atuar sozinhos: a alegria, a ingenuidade, a inocência, o tempo, a espera, a relação com o espectador. A magia surgiu. Esse foi o início da trilha.

Buscando simplicidade e clareza, invertemos um pouco os valores preestabelecidos de tentar resolver problemas, mas aceitar a existência deles. Sem alienação, resistindo sem perder de vista que as coisas se movimentam e rever nossos passos, eram questões de profunda importância. O sujeito da pesquisa, refletindo sobre a mesma, também segue o exemplo do clown e olha para ela com

¹Op.Cit p.6.

olhos que invertem alguns valores, porque existem outros que podemos vir a enxergar, encontrando um lado mais esperançoso para as coisas quando percebemos nas palavras de Iwanowicz² a possibilidade de virarmos o outro lado da moeda: “O ser humano tranqüilo, alegre, feliz e em paz com o mundo não é encontrado em nenhum livro de psicologia geral ou social, ele não é objeto de interesse de pesquisadores ou educadores. Esses momentos de contentamento de paz interna ainda merecem a atenção dos cientistas, e seu significado para a compreensão científica do ser humano é desconhecido”. A autora ainda diz que a ciência calcada nos interesses sociais deu maior importância ao nosso desequilíbrio aos nossos conflitos, raivas, ódios, estresses e neuroses, sugerindo, com isso, que a existência humana progride somente por meio da luta, do confronto, dos problemas criados, pelo não aceitar nada e ninguém. Pela busca de soluções imprescindíveis, podemos repensar o caminho percorrido, reconhecer que estão ao nosso alcance outras possibilidades de progredir. Esse é o outro lado da moeda.

Ao inserirmos, nesse ambiente, um elemento totalmente alheio à lógica e rotina hospitalar, o clown(o ingênuo que se torna cômico), pensamos que ingenuidade, pureza e as suas brincadeiras pudessem ajudar a manter a esperança mais presente para filhos e pais, partindo do pressuposto citado acima de que o clown poderia ajudar a criança a colocar no seu coração o riso no momento de dor. Acompanhando o período de gestação e exercendo a função de parteiro, para que a criança pudesse aprender, parir a si mesma e iniciando-se clown. Esse é o caminho que o clown seguiu para construir com a criança, as suas bases artísticas.

6.2 - Iniciação do clown das crianças no hospital

O clown das crianças foi iniciado pelo clown Dolores Dolarrria de maneiras diferenciadas e adequando-se ao estado de saúde e situação, em que cada uma se encontrava. As formas de iniciação eram feitas coletivamente no picadeiro ou o clown iniciava a criança no leito. Surgiu também a iniciação natural onde o participante tornava-se clown na convivência cotidiana do hospital e tinha com o clown a relação

²IWANOWICZ, J.Barbara. In: BRUHNS,HeloisaTurini(Org.).Introdução...Op.Cit. p.84.

de dupla branco e agosto. Na brincadeira do picadeiro estiveram auxiliando o clown uma psicóloga e duas estagiárias.

6.2.1 - Chegada do circo e a proposta de trabalho artístico aos participantes

Aos participantes é feito um convite para participarem de uma brincadeira no Circo dos Envergonhados. Esse nome foi escolhido pelas crianças no picadeiro inaugural, pois muitos dos participantes mostravam os seus números com muita vergonha. Então o clown anunciou, no final da brincadeira, que esse era um circo diferente, no qual ter vergonha ou um pouco de vergonha fazia parte também do espetáculo e perguntou às crianças o que achavam de batizá-lo com o nome “ O Grã Circo dos Envergonhados”. Elas deram muita risada e concordaram.

Quando as crianças chegavam ao local da brincadeira e sentavam-se na platéia, a atriz pesquisadora fazia uma introdução sobre o tema “circo”, mostrava algumas ilustrações e contava algumas coisas a respeito dessa arte e em seguida perguntava às crianças se conheciam um circo de verdade e quais eram os personagens que trabalhavam nesse picadeiro para que acontecesse o espetáculo circense. As crianças, em sua maioria, iam respondendo muito rápido. A pergunta seguinte era se eles gostariam de fazer parte de um circo. Se respondessem afirmativamente, era colocada a proposta da tarefa artística prática. A proposta consistia em que todos os participantes que estavam ali, eram candidatos a uma vaga no Circo do Clown e aqueles que quisessem conseguir um emprego nesse circo, teriam de mostrar à dona do circo o que sabiam fazer para conseguí-lo, já que essa pessoa iria chegar mais tarde ali naquele picadeiro para fazer a seleção dos candidatos(o clown fazia o papel de Monsieur Loyal, mestre de pista, dono do circo).

Antes disso, os participantes deveriam escolher o seu personagem e ensaiar um número circense, que poderia ser, por exemplo, uma bailarina dançando uma música, um domador tentando adestrar os leões na jaula, o palhaço apresentando algo engraçado para a platéia rir. Utilizando músicas de Egberto Gismonti³, para ambientação, cada criança escolhia o seu personagem e desenhava-o num papel.

³GISMONTI, Egberto.Circense.Emi.Odeon,1980

Isso ajudava a elaborar mais rapidamente a idéia de figurino que elas tinham em mente e iam recebendo ajuda das voluntárias para elaborar a roupa ou confeccionar um adereço. Após todos estarem com a sua escolha feita e vestidos com o figurino escolhido, eram levados para trás do pano de fundo e aguardavam a chamada.

A atriz pesquisadora ajudava nos ensaios, no preparativo das roupas, maquiagem e elaboração de cenas artísticas e anunciava, algumas vezes, que, dentro de alguns instantes, a dona do circo iria chegar, oferecendo emprego a artistas que queriam trabalhar no picadeiro. Enquanto as crianças terminavam os seus preparativos, as ajudantes ou estagiárias encaminhavam as crianças para a platéia novamente. Nesse meio tempo, a atriz saía para vestir o seu clown, posteriormente voltando transformada em dona do circo.

O clown, como dona do circo, fazia uma entrada de apresentação com música, mostrando as suas habilidades na "arte da bobagem"; as crianças ficavam atentas e com os olhos brilhando. A dona do circo, após terminar seu número, agradecia muito os aplausos e parava no meio do picadeiro; fazia um certo suspense e perguntava em voz alta: "Qual é o primeiro candidato?" Cada criança aparecia individualmente e mostrava o que sabia fazer. Ao terminar o número, a dona do circo convidava-a a sentar-se na platéia novamente para aguardar a avaliação da contratação e assistir aos outros participantes.

Após a apresentação de todos os candidatos, a dona do circo pedia que dois deles se apresentassem juntos, depois três, depois quatro, enfim, um número coletivo. As crianças que não podiam ou não queriam participar como atores, ficavam na platéia, torcendo pelos candidatos. Antes de finalizar, todos eram novamente chamados ao picadeiro. A dona do circo fazia outro suspense para anunciar quem ia ser contratado e eram aceitos todos os que passavam pelo picadeiro, sem distinção e sem avaliar a qualidade artística de cada um. O importante nesse tipo de picadeiro era passar por ele, mostrar algo e se divertir com isso. Por último, o clown convidava os candidatos participantes e público em geral a fazerem um desfile, com todos os novos atores do circo e outros convidados, pelos corredores do hospital, tocando instrumentos e cantando uma música proposta pelas próprias crianças. O clown participava junto a musicista Rachele, nas campanhas de limpeza e no combate a infecção hospitalar, com o mesmo tipo de desfile.

A criança que não podia estar no picadeiro coletivo junto com as outras crianças no pátio, podia participar do picadeiro do mesmo jeito no seu próprio leito, pois o clown fazia um trabalho individualizado com as crianças acamadas, o qual descreveremos a seguir. Realizamos também nesse trabalho formas de iniciação à arte do clown com as crianças na brincadeira do picadeiro ou no leito, que são diferenciadas entre si, pois dependia de questões, como o local, situação e estado de saúde em que a criança se encontrava.

6.2.2 - Iniciação individual ou Picadeiro no leito

Este tipo de picadeiro surgiu devido à falta de oportunidade da criança que estava acamada em participar do picadeiro coletivo no Circo do Envergonhados. Então, se ela não pudesse ir ao picadeiro, o picadeiro iria até ela.

O picadeiro vai acontecendo na própria relação do clown com a criança até o instante em que ela decide se quer iniciar-se como clown. Num primeiro momento, o clown, pedia à criança que estava no leito que cantasse com ele uma música, dançasse, recitasse, contasse piada, fizesse caretas, ou algo que ela gostasse muito de fazer. Num segundo momento, fazia a proposta para a criança de sua iniciação no mundo dos clowns e, num terceiro momento, a atuação da criança como clown, na qual realizaria todas as tarefas anteriormente propostas com o clown. Se cantasse ou dançasse uma música, teria que fazer como clown. O picadeiro no leito proporcionava a utilização da relação de dupla branco e augusto onde o clown era o augusto, para que a criança fosse o clown branco.

O clown, permanecia um tempo com essa criança e fazia várias brincadeiras. Nessa relação perguntava se ela gostaria de trabalhar no circo. Se a criança aceitasse a proposta, então o clown daria à criança um nariz vermelho, dando o primeiro passo à pré-iniciação. Assim que a criança ganhava o nariz, colocava-o em baixo do travesseiro na hora de dormir. O clown pedia à criança que, àquela noite, ela ficasse imaginando, sonhando, como seria o seu clown, o que ele vestiria (escolher um traje), do que ele gostaria, do que ele não gostaria, quem eram seus amigos, qual o nome pelo qual ele queria ser chamado e do que mais tivesse vontade. Depois disso respirasse bem fundo e deixasse o sono vir.

6.2.3 - A cerimônia

No dia seguinte, o clown visitava a criança e perguntava se ela estava preparada para se transformar em clown. Se recebesse uma resposta positiva, começaria a cerimônia de iniciação. O clown pedia à criança que lhe entregasse o nariz vermelho, fechasse os olhos, fosse recordando mentalmente tudo o que imaginou na noite anterior e vestisse a roupa escolhida. Quando a criança abria os olhos, ela podia dizer o nome do seu clown. Assim estava batizada e iniciada.

6.3 - A atuação artística dos clowns das crianças iniciadas durante o tratamento, relação de dupla e outras atividades artísticas

Escolhemos alguns casos, tendo como critério utilizar os exemplos de relacionamentos mais duradouros e, variados qualitativamente, e em alguns casos, como o clown estabelecia o vínculo com a criança. Pretendemos mostrar alguns exemplos dos momentos e histórias, que denominamos “histórias de arte e amor”. Colocamos o conteúdo da relação e os momentos mais significativos diante do prisma artístico. Mostramos que as relações estabelecidas em outros tipos de situação que não de “picadeiro” diretamente, mas que também têm conteúdos artísticos. Utilizamos a relação branco e augusto como base, na qual, num primeiro instante, a criança ensina ao clown a fazer as coisas corretamente, a relação de dupla e tarefas artísticas.

6.3.1 - Iniciação natural e a dupla branco e augusto.

Taturana e Dolarrria

Essa é uma típica relação de dupla branco e augusto, na qual a iniciação de clown aconteceu naturalmente. Quem está embaixo desse pano? O clown vai ver e leva uma bronca. Fica curioso, mais não desiste. Alice conheceu o clown durante as suas sessões de quimioterapia e nos intervalos procurava por ele dentro do hospital para brincar. Ela sempre inventava as situações que originavam as brincadeiras. Comprou um nariz vermelho (nariz de palhaço), que levava às consultas, o qual

colocava durante a relação com o clown. Usava uma peruca na sua vida diária para proteger a cabeça careca, que retirava quando estava de clown. Em todas as situações, ela fazia o papel de branco. A história a seguir mostra um dos momentos com Alice, batizada como Taturana

Numa das consultas, Alice trouxe de casa uma feirinha de brinquedo em miniatura. Pegou o clown pela mão e levou-o para a sala de espera, encontrou uma mesinha vazia, colocou a feirinha em cima. Alice arrumou uma colega que estava no corredor para ficar no caixa. As duas clowns sentaram no sofá e inventaram que iriam de ônibus fazer compras. Apertaram a campainha e desceram. Entraram na feira; o clown de Alice ordenou a sua parceira que carregasse a cesta. Ela ia pegando coisas na prateleira e jogando na cesta, andava com muita elegância, falava articulando as palavras corretamente (normalmente ela falava com sotaque da sua cidade, onde o r é bem acentuado) e fazia críticas à feira: “Essa feira não está com nada. Só tem porcaria. Tudo é muito barato. Acha que eu vou comprar alguma coisa nesse precinho? Muito obrigada e até logo”.

Taturana tinha muita superioridade e ordenou ao clown Dolarrria que pagasse tudo o que ela havia comprado, apesar de “tudo ser uma bela porcaria”, como dizia. O clown não tinha dinheiro na bolsa e ficou desesperado. Taturana ficou muito brava, largou tudo no caixa, pegou pela roupa de Dolarrria e saiu puxando-a para fora da feira, dizendo que a culpa de não levarem nada era dela. Ao chamarem Alice para a quimioterapia, ela retira o nariz, guarda num bolso, se despede do clown, dá-lhe um abraço muito forte, pega uma toalha branca, senta na poltrona da sala de quimioterapia e cobre a cabeça porque não quer contato com ninguém. A mãe de Alice ajuda a filha a procurar o clown pelo hospital nos dias em que ela tem sessões de quimioterapia.

6.3.2 - Iniciação individual, picadeiro no leito e relação de dupla branco e agosto

O nascimento de Risaldo

Entrando na sala de quimioterapia para mais uma visita, Dolores Dolarrria

começou a cantar uma música. Ao fundo ouve-se um som, uma voz que não articulava a letra da música, cantarolando uma melodia diferente da que o clown cantava. Isso atrapalhava o clown e chamava a atenção do público, criando uma situação cômica. Parecia mesmo que havia alguém querendo atrapalhar. O clown parou de cantar e foi até a sala de isolamento para ver o que estava acontecendo por lá. Estava lá deitado numa cama, acompanhado por sua mãe, uma menino de aproximadamente seis anos, que nem deu atenção para o clown e continuou cantando...

Conheci Almir poucos dias após a descoberta de sua doença. Tinha um tumor que ocasionou uma paralisia facial. Sentia dificuldade em articular as palavras e, não tendo condições de mexer a musculatura facial, não podia sorrir. No momento do encontro com o clown, cantaram várias canções, coisa que Almir gostava muito de fazer antes de ter ficado doente. "Ele não falava há uma semana e hoje com você começou a soltar esse som da música", dizia a mãe.

Almir queria aprender o que o clown estava cantando; era a música do Milton Nascimento "Milagre dos Peixes". Assim que o clown terminava, ele falava "repete". O clown repetia e Almir dizia "repete". O clown foi repetindo quantas vezes fosse necessário, e quem aprendeu a cantar primeiro foi a mãe:

"Quem me ensinou a nadar,
quem me ensinou a nadar,
foi, foi marinheiro, foi os peixinhos do mar,
foi, foi marinheiro, foi os peixinhos do mar.
E nós que viemos de outras terras, de outro mar,
nós que viemos de outras terras, de outro mar,
temos pólvora, chumbo e bala, nós queremos é guerrear".⁴

As pessoas da sala de quimioterapia riam muito. Alguns esbravejavam porque não agüentavam mais o "repete". E, com essa repetição, outra situação cômica foi criada pela dupla Almir e Dolarrria. O leitor quer que eu repita?

Dolarrria, Almir, o pai e a mãe passaram meses cantando e contando piadas uns para os outros e também para os membros da sala. Esse tipo de relação com

⁴NASCIMENTO, Milton. (Milagre dos peixes). Ariola, 1980.

Almir dava “ganchos” de relações com as outras crianças. Nesse meio tempo, aproveitei para entrevistar a mãe de Almir sobre o que ela observava no trabalho do clown. Ela iniciou falando-me sobre a importância que a Dolarrria tinha para o filho, mas depois passou a “desabafar” um pouco sobre esse momento da doença.

Nos procedimentos do tratamento, Almir foi transferido da quimioterapia para a internação e pediu ao seu pai que chamasse a Dolarrria para vê-lo porque estava com saudade. Almir, nesse momento de seu tratamento, já não podia andar, mas articulava melhor as palavras. Ele contava para o clown tudo o que a fisioterapeuta pediu para ele fazer, por exemplo: que precisava mexer a articulação do pescoço e queria que Dolarrria fizesse junto. O clown sugeriu que colocassem um pincel imaginário na cabeça e fossem pintando todo o quarto. Um podia pintar o outro da cor que quisesse, ou faziam “dançar” cada parte do corpo com música ao vivo. Os pais sempre estavam junto e entravam na brincadeira.

A mãe de Almir pediu a ele que contasse para Dolarrria a novidade. Ele contou que já estava podendo andar. O clown ficou muito feliz, vibrou de alegria e ajudou Almir a se levantar da cadeira para dar uma volta. O clown queria pegá-lo no colo e Almir explica que dar uma volta era andar com os pés no chão. O clown ficava dando voltas em torno de Almir, que pegou o clown pelo braço e mostrou, andando lentamente, como é que se fazia.

Num desses encontros, Almir pediu que gostaria de ser um clown para trabalhar no hospital junto a Dolores Dolarrria. Conversamos sobre o assunto. Então ficou decidido que, em uma semana, prepararíamos a iniciação do seu clown. Um dia antes, Risaldo recebeu o nariz vermelho para que o colocasse embaixo do travesseiro e que, ao dormir, sonhasse com o seu clown. Os pais ficariam incumbidos também de pensar em um nome para que pudéssemos batizar o clown de Almir.

Nessa semana, nós todos nos empenhamos em pensar como deveria ser vestido esse clown e nas coisas que ele iria fazer, digo nós todos, porque os pais de Almir também faziam parte dessa opção do filho.

Um dia, numa tarde bem tranqüila, Almir tinha saído da internação. Sentamos num cantinho do hospital para começar a iniciação. O pai recordava e dizia algumas coisas que o filho fazia anteriormente ao tratamento e era muito divertido: “Almir, antes, era uma criança muito risonha. Na escola, chegava mesmo a atrapalhar

as aulas. Isso era um problema, a professora sempre mandava bilhete... Agora é ele quem vai fazer as pessoas rirem". Dentro da visão de um passado alegre do Almir, encontramos o nome do novo companheiro de Dolores Dolarrria. Ele ia ser chamado por "Risaldo", que naquele momento colocou o seu nariz vermelho e imediatamente começou a dar ordens para Dolarrria, fazendo gestos e falando com um pouco de dificuldade para articular as palavras: "Sente-se ali... Não, não, lá.... A relação entre a dupla já se estabeleceu. Risaldo é o clown branco, o mandão, Dolarrria, o agosto, o mandado. Risaldo iniciou uma canção. Dolores começou a cantar e dançar junto. Ele parou de cantar, olhou com cara autoritária e fez sinal para que se fizesse silêncio. Ele queria cantar sozinho, começa a cantar, e o alto-falante anuncia o nome de alguém para uma consulta. Risaldo pede silêncio para o alto-falante. O público faz um barulho, e assim ia acontecendo o jogo de "um interromper o outro".

As pessoas começavam fazer um semicírculo em volta dos dois clowns. Riam muito, porque nada acontecia, isto é, Risaldo não conseguia cantar a música toda, mas, em determinado momento, ele consegue seu espaço e Dolarrria tira da bolsa um instrumento de percussão para acompanhar. A música foi tocada inteira, sem interrupção e o público aplaude. Sugeri a Almir que escolhesse mais músicas e piadas para colocar no seu repertório.

Tivemos muitos outros encontros, foram sete meses de convivência. Depois perdemos contato, porque Almir voltou para casa, mudou de hospital e voltou para o Boldrini muito debilitado para a internação. Dolarrria entrou no quarto, os olhos de Almir brilharam, cumprimentaram-se, retomaram a relação com novas músicas, piadas. Nada mudou para aquela velha dupla de clowns, que adoram se encontrar e ficar inventando números para apresentar para o público, ou mesmo para ficarem se divertindo em família. Após 3 semanas, perdemos o contato novamente, mas fiquei feliz porque soube que o Almir tinha ido para casa.

Encontrei novamente Almir na internação, e, dessa vez, fez um esforço para olhar para o clown e para responder às perguntas. Os olhos de Almir estavam bem abertos e parecia que falavam. A mãe chorava. Almir começou a contar uma piada suja. Contou a do "Caçador e o Urso", em que o caçador persegue o urso pela floresta; então o caçador sobe numa árvore atrás do animal e quando chegou ao topo, cai de lá e machuca o bumbum. O clown riu muito. Depois, nos outros dias

contava a piada do papagaio e do “cu”.

No outro dia, de manhã, encontrei o pai de Almir no corredor do hospital. Poucos minutos antes, eu, sem estar de clown, fui chamada para uma conversa com o Dr. Mário, que me havia comunicado o estado de saúde de Almir. A conversa não foi muito animadora: Almir estava com um prognóstico fechado, paciente terminal. A equipe médica corria contra o tempo. O Sr. Jonas pediu, que eu fosse até a UTI visitar o seu filho e sempre se referia ao filho e à doença na primeira pessoa. “Nós estamos na UTI, porque precisamos tomar sangue. Você pode ir nos visitar?” dizia, mas, antes disso, queria que eu fosse à cantina para um café. Conversamos muito e me falou da esperança que tinha na cura do filho, da confiança nos médicos, da fé em Deus, da importância do clown, da alegria que o filho sentia quando estava com a Dolarrria e de que vir para o hospital não era mais um problema.

Falou-me que, durante todos esses meses, Almir passava suas horas, tentando decorar letras de música e piadas novas para poder ensinar a sua parceira no próximo encontro. Contou, também, um pouco sobre a relação pai e filho, sobre o passado, quando os dois estavam sempre juntos, e que Almir era o seu melhor amigo. Jam a festas, shows de música sertaneja e bares: “Aonde eu ia meu filho também ia, ele é meu parceiro”. E pergunta: “Você pode vê-lo na UTI ?”

Corri, vesti o clown, fui autorizada a entrar na UTI, usei roupas apropriadas em cima das minhas, em cima do nariz vermelho tive usar uma máscara de tecido. Toda essa roupa era necessária, porém descaracterizou a vestimenta do clown, era um clown disfarçado. Dolores Dolarrria entrou e, ao cruzar a porta, encontrou Almir deitado numa cama, recebendo medicamento via venal. O clown olhou para ele, no mesmo instante, o seu olho brilhou como sempre e perguntou : “Dolarrria, é você?”. O clown arregalou os olhos e cheio de alegria por ser reconhecido, mesmo estando disfarçado, entrou em silêncio. A mãe de Almir recebeu o clown, explicando que ele estava ali tomando um remédio para ficar mais forte. Almir quase não se expressava. Fiquei chocada com o estado físico dele, mas o clown não podia ficar triste nesse momento, lembrando que a alegria iria ajudá-lo bastante.

Almir ficou bravo com a enfermeira que estava procurando uma veia; ele se debatia. A mãe dizia a ele que tudo aquilo que a enfermeira fazia era para seu bem. A enfermeira resolveu dar um tempo, porque ele está muito nervoso e dizia que não

queria aquilo.

A mãe pediu ao clown que ficasse um pouco com o filho para que fosse resolver algo fora da UTI, mas o clown não sabia como ficar. Então a mãe de Almir, entendendo a lógica dele, colocou-o bem perto de Almir, com o braço esticado em cima da cabeceira da cama. A dupla estava reunida novamente. Risaldo pediu a Dolarrria um pouco de água. A enfermeira ouviu e disse que tinha que esperar um pouquinho porque ele não poderia estar bebendo tanta água. Risaldo insistiu e pediu novamente. Falou ao clown em segredo: “Dolarrria, me dá água que eu canto uma música para você”. O clown, então, tentou convencer a enfermeira a dar ao seu melhor amigo um gole de água e fez um gesto com a mão indicando “só um pouquinho”. Aceitando a súplica clownesca, a enfermeira dizia, rindo, “sim” com a cabeça, autorizando. O clown deu água ao seu parceiro, que em seguida cantou “Milagre dos Peixes”. A enfermeira tentou novamente pegar a veia de Almir e pedia ajuda ao clown que a auxiliasse, pegando gaze e algodão. O clown não sabia o que era, e a enfermeira fez com ele a brincadeira do “Tá quente quente”, se ele estivesse próximo do algodão ou gaze. As outras enfermeiras riam.

Heloisa, a mãe de Almir, voltou e falou ao clown que ele podia ir embora, se quisesse. Ele não queria deixar o amigo, ia ficar mais um pouco. O clown pensava: “Eu não quero ir, fico, porque somos uma dupla; um parceiro de verdade não abandona o outro”. Depois de um tempo, Almir dormia. Era esse o momento ideal de o clown sair sem abandonar o parceiro.

Logo em seguida encontrei o pai dele no corredor, fora da UTI. Ele me abraçou e disse: “Obrigado por você estar com a gente desde que a gente chegou aqui”. Tivemos aproximadamente nove meses de convívio. Após esse encontro, Almir foi embora para sua cidade, passou vários dias no hospital de lá e depois foi para casa. Telefonei algumas vezes para saber algo sobre o seu estado; alguém em resposta informava-me que o quadro clínico dele não era muito bom. Alguns dias depois, Almir morreu. Para mim ficou a sensação de ter presenciado um sonho, sem saber que teria sido o último encontro. Risaldo revelou a criança cheia de festa e alegria que um dia foi Almir. Fomos juntos, pai, mãe, eu e Dolores Dolarrria que buscamos Risaldo na entrada do circo, deixando-o dormir junto ao picadeiro dos anjos divinos.

6.3.3 - Iniciação individual e relação de dupla branco e agosto

O nascimento de Doroclécia

Essa iniciação aconteceu com uma proposta de iniciação de clown para o paciente, tendo na relação da dupla branco e agosto a participação de um terceiro elemento, a mãe, que, em alguns momentos, interferia na relação da dupla clown e criança, fazendo o papel de branco.

O clown foi chamado pela psiquiatra Dra. Ana Maria para visitar uma paciente que estava, com quadro de depressão, na quimioterapia. Angélica estava triste porque veio de outro Estado brasileiro e tinha deixado sua família e seus amigos lá. Angélica achava que a mãe era culpada pela situação por tê-la trazido para um lugar tão distante, onde ela estava longe de todos, não conhecia ninguém. A única pessoa mais familiar era a própria mãe.

O clown entrou na sala e a psiquiatra mostrou qual era a paciente. O clown se aproximou e começou a mostrar as suas habilidades. Na apresentação do clown, as duas trocaram muitos elogios no primeiro instante. Angélica achou maravilhosa a roupa e o chapéu de Dolarrria, Dolarrria achou um deslumbre o chapéu de Angélica; as duas trocavam de chapéu. Angélica usava óculos escuros, porque havia feito uma cirurgia. Às vezes tirava-o para reparar melhor nos detalhes da roupa do clown. A mãe de Angélica, várias vezes, repreendeu a filha por tirar o óculos, sempre quebrando a relação entre as duas. Fui informada pela psiquiatra que a mãe era superprotetora.

Angélica, em todos os encontros, estava de bom humor com o clown e mal humorada com a mãe. Após vários encontros, Angélica recebeu do clown um nariz vermelho, que lhe foi dado para colocar embaixo do travesseiro e sonhar com seu clown, além de pensar num nome de batismo. Dentro de dois ou três dias, realizamos a sua iniciação no próprio leito, dentro da sala de quimioterapia. Angélica, antes de colocar o nariz, contou a Dolarrria que gostaria muito de se chamar Doroclécia, pois como havia pensado: "Esse nome se parece com o nome Dolarrria e porque acho também que gostaria que nós duas fôssemos primas". Então se formou a dupla Dolarrria e Doroclécia.

Procuramos alguns adereços para vestir o clown de Angélica: uma roupa, um chapéu novo, óculos interessantes. A Angélica não podia fazer muitos movimentos corpóreos e sempre tivemos todo o cuidado de não ultrapassar limites, pois, ela não podia, algumas vezes, levantar a cabeça. Era um caso totalmente novo para mim, por não ser possível atuar corporalmente. Então tudo, com ela, tinha que ser trabalhado no campo da imaginação. Um dia Doroclécia achou que ficaria melhor sem o chapéu, porque chapéu quem usava era a Angélica para esconder a falta de cabelo e a Doroclécia era uma pessoa livre que tomava suas decisões e não queria usar aquilo na cabeça.

Em todos os nossos encontros, passamos a fazer só o que Doroclécia queria (nesse caso ela era o clown branco) e era uma pessoa que gostava de viajar e visitar os parentes. Então imaginávamos que podíamos viajar juntas, visitando os nossos parentes, as pessoas conhecidas e depois, quando cansávamos, conhecíamos lugares novos, pessoas novas. Para essas viagens achamos que precisávamos ter uma bolsa para cada uma. Arrumamos duas bolsas, onde cada uma levava a sua bagagem e onde cabiam todos os nossos sonhos. Como que saindo do leito do hospital, viajávamos pelo mundo afora. Num desses dias de intenso "tour", a mãe de Angélica, vendo a filha sem chapéu, pediu a ela que não ficasse daquele jeito, era feio. Doroclécia respondeu sem olhar para a mãe, fingiu que não escutou e falou para Dolarrria: "Sabe, aquela mulher que está passando por ali, ela manda muito em mim. Eu quase nunca posso fazer o que quero". A mãe olhou surpresa e, pela primeira vez, sorriu para nós duas, ficando um pouco sem graça e concordando com Doroclécia. A mãe veio procurar-me e disse o quanto ela ficou feliz com a Dolarrria, pois a filha está menos depressiva desde que chegou ao Boldrini. Doroclécia passou a usar o nariz para falar à mãe certas coisas que tinha vontade de dizer.

Meses depois, Angélica obteve alta hospitalar e voltou para seu Estado de origem. Atualmente retorna ao Boldrini para consultas de rotina.

6.3.4 . - O menino ensina ao clown

Bruno precisou colocar uma prótese na perna direita. Já nos conhecíamos bastante. Ele sempre realizava tarefas artísticas. Uma delas era dançar junto com o

clown no corredor, deixando sua muleta de lado. Em uma visita de rotina, na internação, Bruno chorava muito, o clown olhou pelo vidro, fez sinal para poder entrar, Bruno fez “sim” com a cabeça. O clown pegou o seu lençinho e começou a chorar junto. Bruno começou a rir, o clown riu junto. Um provocava o outro com riso e choro, quando um iniciava choro, o outro ria. Esse menino tinha uma capacidade incrível de passar do riso ao choro naturalmente. Essa era uma das características que faziam com que os dois se dessem tão bem. Fiquei muito surpresa quando observei isso em Bruno, pois é uma das características mais importantes do clown passar de um sentimento ao outro.

Ele queria jogar um papel no cesto, mas como não alcançava, deu para Dolarrria fazer. O cesto era um daqueles que, para abrir, precisa apertar um pedal. O clown ficou parado, observou o lixo e olhou para o menino. Bruno falou: “Vai, Dolarrria, aperta e joga”. O clown apertava o papel e jogava para um lado e para outro das mãos. Bruno acrescentou: “Tente apertar o lixo com o pé”. O clown punha o pé em cima do lixo e apertava. Bruno: “Não Dolores, sabe esse pedal que está aí tem que apertar”. O clown abaixa-se e apertava o pedal com os dedos da mão (como se tivesse apertando uma espuma). “Ah, não, aí já é demais. Dolarrria, você precisa tomar um remédio para ficar mais inteligente”. Ria Muito. O clown disfarçava e olhava para achar como esconder o lixo em algum lugar. Bruno dizia: “Não adianta, não dona você vai ter que jogar, pode arrumar um jeito”. De repente, o clown dá um sorriso de felicidade, olha para o menino, olha para o banheiro que está do seu lado. Olha para o papel, fica feliz, entra no banheiro e sai sem o papel na mão.

Bruno dava gargalhadas: “Olha, mãe. Ela foi jogar o papel no lixo do banheiro, que é aberto”. Bruno pega outro papel e fala para o clown: “Vamos, nesse lixo. Põe o seu pé em cima do pedal, agora aperta, faz força para baixo”. O clown fez isso e o lixo se abriu automaticamente e se fechou. Ele ficou feliz e começou a brincar com o abrir e fechar, mas, quando ia jogar o papel, o lixo fechou sozinho. Ficou parado com cara de tonto. Bruno e a mãe, riam. Ele falava:” Dolarrria, tem que fazer ao mesmo tempo. Quando apertar, tem que esperar a tampa subir e você joga o papel. Fica com o pé aí”. O clown conseguiu e repetiu várias vezes a operação, pedindo ao Bruno que lhe desse mais coisas. Então ai começou a pegar tudo o que via na sua frente para jogar no lixo.

Depois, Bruno deu ao clown um estetoscópio e o ensinou como auscultar as batidas do coração. O clown auscultou e falou que não ouviu nenhuma batida. Bruno ficou indignado: “Mas como, Dolarrria, se eu estou vivo, meu coração tem que estar batendo. Já sei. Você pensa que ele bate como quando a gente bate na porta, né? É um pouco parecido. Ele faz assim: tum-dum, tum-dum, tum dum, ouviu?”. O clown arregalou os olhos e começou a sorrir com a grande descoberta. Colocou o estetoscópio na mãe do menino e Bruno perguntava se o coração dela estava batendo, o clown dizia que não com a cabeça. Saiu do quarto, auscultou uma enfermeira e fez o sinal de “não”. Colocou em si próprio e fez o sinal de “sim”, dando muita risada, ao ouvir o som de seu coração.

A mãe também participava das brincadeiras. Um dia pediu para Dolores Dolarrria ligar a televisão (começava novamente um processo de aprendizado para o clown: como ligar uma televisão), depois Bruno pediu ao clown que jogasse dama com ele, tentou ensinar Dolarrria de mil formas e acabaram jogando o novo jogo de dama inventado pelos dois: jogar as pedras do jogo um no outro ou um para o outro. Cada vez que ele entrava no quarto aprendia algo. Bruno prometeu que iria ensinar Dolarrria a jogar dama direitinho.

A mãe me informou que, no dia anterior, Bruno queria ver o clown e falava muito sobre Dolores Dolarrria. Hoje não queria deixar que o clown fosse embora por isso ficou arrumando coisas para fazerem juntos. Então o clown explicou a ele tinha que visitar outras crianças. Bruno falou que Dolarrria poderia ir, mas com o compromisso de voltar na manhã seguinte.

6.3.5 - Paciente terminal e relação de dupla

Dolores Dolarrria conheceu essa adolescente na sala de quimioterapia. Ela num primeiro momento não aceitou o clown. Sempre dizia a ele que não queria vê-lo; muitas vezes pediu para ele se retirar. O clown ficava triste e sentia-se rejeitado. Foram muitas as tentativas de aproximação. A mãe de Arlete dizia ao clown que esse tipo de trabalho era muito importante e que o clown não fizesse conta, porque a filha estava doente e ficava muito zangada. Realmente era muito difícil conseguir fazê-la sorrir.

Um dia, conversando com a mãe, descobri, por um relato da mesma, que Arlete não queria contato com o clown no hospital, mas que em casa falava dele para a mãe e lembrava as suas brincadeiras com as outras crianças. Notei o quanto era importante insistir um pouco mais, apesar de ela desprezar qualquer tipo de contato formal com ele.

A Dra. Patrícia encontrou o clown no corredor e pediu que ele fosse com Arlete para a sua consulta. A Dra. perguntou a Arlete se ela queria um acompanhante. Ela disse sim. Enfim, surgiu a primeira oportunidade de relação com Arlete. Dolarrria foi empurrando a cadeira de rodas. Entramos na sala de consulta. A médica seguiu com os procedimentos e perguntou como ela estava passando, o que havia feito nesses últimos tempos e disse que lhe aviaria uma receita. O clown se antecipou e deu uma receita de Bolo de Dois: dois ovos, duas de trigo, duas de leite, duas de açúcar, duas horas no forno seu rendimento era de duas porções, dá para duas pessoas comerem.

A doutora disse que a Arlete podia seguir essa receita do clown, porque ela estava liberada para comer de tudo. Arlete disse à doutora que arrumou um enroscó e apontava disfarçadamente com o dedo, se referindo a Dolarrria. Arlete tinha a perna direita inchada com um tumor bem definido. E a doutora lhe dizia que precisava fazer exercícios na piscina. O clown recomendou: “essa eu sei é, piscinoterapia; pode fazer o dia todo!” Arlete ria, estava mais alegre. A médica entrou na brincadeira e procurou verificar se o coração do clown batia tão bem quanto o de Arlete e verificou que do clown tocava um samba. No final estava tudo bem, os corações batiam perfeitamente. Terminada a consulta, Dolarrria saiu empurrando a cadeira de rodas. Nisso o Dr. Hélio estava passando pelo corredor, parou a cadeira e pediu ao clown a sua carteira de habilitação para dirigir cadeira de rodas. Arlete disse que Dolarrria havia sido reprovada na primeira aula e que iam comprar outra, mas que ela precisava chegar ao seu destino e foi dando as ordens: “Mais depressa, mais devagar, cuidado como meu pé, pare aí!” E mais um dia se foi.

Um outro dia, ao passar pelo corredor, o clown encontrou Arlete chorando desesperada e compulsivamente. Havia várias pessoas tentando acalmá-la. Várias tentativas foram feitas para que ela parasse de chorar. A psiquiatra Ana Maria pediu ao clown que se aproximasse de Arlete e tentasse algum contato. Dolarrria chegou

de mansinho e perguntou se estava doendo alguma coisa. Ela não respondeu verbalmente, mas disse que “sim” com a cabeça. Dolarrria perguntou se a dor que estava sentindo era no peito e punha a mão no coração da menina: “É aqui que dói?” Arlete se agarrou e abraçou bem forte o clown contra o seu peito, chorando sem parar. O clown ficou quieto, se deixando abraçar. A mãe chegou perto das duas e, muito ríspida, disse para a filha que ficasse quieta, porque iria deixar as outras crianças muito nervosas, vendo aquele choro, escandaloso. A mãe também não sabia mais o que fazer; tinha os olhos inchados de tanto chorar e parecia que ia explodir, mas, mesmo assim, tentou controlar a filha.

O clown falou para a mãe que Arlete precisava chorar: “Tudo o que dói sai no choro. Quando parar a dor, ela vai parar de chorar”. A mãe dizia que estava com muita vergonha da filha e ficava dizendo para a Arlete: “O que é que os outros vão pensar?” O clown disse à mãe que ela não se preocupasse que ele ia chorar junto. Clown e Arlete ficaram abraçados por volta de uma hora. Arlete foi diminuindo o choro compulsivo e começou a chorar baixinho, soluçando. Dolarrria massageava suas costas, cabeça e coração. A mãe começava a se acalmar. Um tempo depois, Arlete também já estava mais calma. O clown enxugou suas lágrimas com o lençinho, olharam-se, ficaram de mãos dadas e depois se despediram. A mãe de Arlete me chamou a um canto para uma conversa. Fomos ao quiosque. Longe da filha, ela disse que estava muito cansada, ficava aborrecida porque a filha fazia escândalo. Informou que Arlete estava desanimada. Recebeu naquele dia a notícia que teria que recomeçar o tratamento. A mãe falou que Dolarrria ajudava muito a filha e que ela mesma sentia uma coisa muito boa quando a Dolarrria estava por perto.

O próximo encontro foi na internação. Arlete ficou emocionada quando viu o clown entrando no quarto. Ela disse: “ Eu gosto muito quando você vem aqui, é bom”. Pediu para o clown lhe dar um nariz vermelho para ela tirar uma foto e chamou o clown para sair junto, pois queria guardar de lembrança e pediu a ele que escrevesse na sua agenda. O clown não sabia escrever, fez um desenho.

O pai dizia que Arlete iria fazer quinze anos. O clown conversou com Arlete a respeito do aniversário. Ela convidou-o para a festa. A todo instante, pedia ao pai que queria ir embora. O clown lhe ofereceu uma música. E ela disse, “Eu não quero nada, só ir embora”. Dolarrria perguntou se ela queria trocar de lugar; ficaria no seu lugar e

ela poderia fugir. Arlete sorriu, fez silêncio e depois respondeu que, pensando bem não queria inverter os papéis porque gostaria de sair boa do hospital e se trocasse teria que voltar. Reclamou que o tratamento estava demorando muito, mas teria que ficar. Seus olhos brilhavam muito e chamou o clown para tirar uma foto que iria guardar de recordação. E falou para o pai: “Viu como que é a Dolarrria? Ela faz tudo pela gente!”

O próximo encontro foi no ambulatório. Arlete veio para uma consulta e pediu para a mãe que chamasse o clown para irem juntas. A médica liberou tudo o que a Arlete gostava de comer. A aparência de Arlete era muito delicada, tinha um inchaço muito grande na perna direita, estava muito abatida. Trouxe uma ursinha de pelúcia nova para Dolarrria conhecer, havia ganho no seu aniversário. Brincaram um pouco com ele, depois deu à ursinha o nome de Dolores Dolarrria, porque ela usava um chapéu parecido com o dela. Entraram na sala de consulta. Arlete quase não sorria e mandou que o clown ficasse do seu lado. Estava muito serena. A médica me disse, em conversa anterior, que Arlete tinha pouco tempo de vida. O clown precisava ficar um tempo maior com ela nesse dia, pois poderia ser o último encontro. Confesso não ter conseguido ficar além do tempo necessário da consulta. No final nos abraçamos bem forte, nos despedimos e saí da sala para poder chorar escondido. Arlete foi para casa e, algumas semanas depois, faleceu.

6.3.6 - Uma flor e um corpo em brisa

O clown entrou na internação e foi avisado para visitar uma paciente que estava muito triste. Chegou bem pertinho do vidro da sala e ficou acenando para Milena. Ela estava com sonda no nariz, não se movia, ficou olhando o clown. Ele fez sinal para a mãe se poderia entrar. A mãe sorriu e acenou com a mão para que entrasse. Entrou e percebeu que Milena estava muito debilitada, magrinha. Um mínimo movimento brusco poderia ferir a fragilidade. O clown buscou diminuir os movimentos, deixando-os suaves buscando uma energia tranqüila. Milena também tinha uma energia viva e suave. Até mesmo os movimentos corpóreos e o tom de voz para entrar naquele espaço precisavam ser delicados e pequenos. O clown perguntou baixinho se ela gostaria de ouvir uma música cantada por ele. Ela olhou

firme, parecia ter aceito. O clown começou a cantar “Milagre dos Peixes” como se fosse uma cantiga de ninar. Ela cantou junto com um fiozinho de voz, sorria. A mãe cantou também e falou que Milena tinha conseguido rir nesse dia, mesmo vendo o clown do lado de fora da sala.

No próximo encontro, ela ainda estava com sonda para alimentação e, para fazer contato, o corpo do clown ainda tinha que estar em brisa. Dolores Dolarrria, disse que não se lembrava do nome da paciente. Então a mãe disse que também não se lembrava do nome do clown. Ficaram se apresentando por alguns minutos, fazendo o jogo de “esquecer o nome e se apresentar de novo”. Depois de repetir tudo novamente, isso criou um jogo de repetição que tornava cômica a situação. Milena sorriu novamente e pediu ao clown que lhe ensinasse novamente a música do “peixinho”, dizia tê-la esquecido. Cantaram baixinho, repetiram várias vezes, depois pediu outra, “Alecrim Dourado”, com a qual passaram um bom tempo cantando.

6.3.7 - Duas clowns brancas

O clown vinha passando tranquilamente pelo pátio após mais um dia de trabalho e percebeu duas meninas rindo e correndo a sua volta. As duas, uma de seis e a outra de sete anos, foram aproximando-se e agrediram o clown no pátio. Percebendo que estava apanhando de verdade, saiu correndo. As meninas saíram correndo atrás dele e o encurralaram no banheiro dos funcionários: uma segurava um martelo de plástico, a outra segurava a porta, para que ninguém entrasse no banheiro. O clown não reagiu e esperou que alguém pudesse salvá-lo. Uma pessoa entrou no banheiro e disse para as meninas saírem dali; não era lugar para criança. Elas se assustaram. Enquanto isso, Dolarrria saiu correndo na frente e as meninas foram atrás. Helena, uma delas, deu um chute no traseiro do clown, Lúcia, a outra, puxava a sua roupa, que estava quase rasgando. Parecia um furacão. Corriam em volta, riam, batiam, cuspiam. Nesse momento passou uma funcionária e pediu para elas deixarem o clown em paz. Saíram correndo, para a minha salvação. Esperei alguns minutos, tirei o nariz e fui atrás das duas que brincavam no pátio. Expliquei para elas que o clown estava trabalhando com as crianças doentes, que ele gostava muito de brincar, mas que, da forma como elas estavam agindo, com agressão física,

ele não gostou e que realmente ninguém gostava. Perguntei a elas se gostavam de levar chute no traseiro. Paradas com um ar sério e meio envergonhadas, disseram que não. Expliquei que as brincadeiras, no circo, de dar chute, ou tapas no palhaço eram de brincadeira, faz de conta, mentirinha. As duas juntas tinham uma força incrível. Realmente foi uma situação bem difícil para o clown e para mim. Não havia passado por nenhum momento igual àquele, porque, ao mesmo tempo, pensavam estar brincando e o clown gostando, sem saber, estavam sendo agressivas. Precisavam entender que o clown brincava com elas, era o bobo até o momento em que o limite era o "brincar de bater", "fazer de conta". Bater de verdade já não fazia mais parte da brincadeira. Com o tempo, as duas meninas se tornaram duas grandes amigas do clown. Uma delas lhe enviava desenhos e bilhetes e queria tê-lo como companheiro na sala de quimioterapia, mas sempre chamava a atenção do público a sua volta para mostrar que o clown Dolores Dolarrria era muito "burrinha".

6.3.8 - Dupla com tarefas artísticas

Jonas e Dolarrria estavam no pátio fazendo uma cena para as crianças. O clown usava uma sombrinha e Jonas queria pegá-la. O clown não deixava, ele pulou no braço de Dolarrria, se pendurou, os dois foram para o chão. Jonas levantou-se, limpou o traseiro, olhou para Dolarrria caída no chão e deu-lhe a mão. Ela ficou alegre e, quando se levantou, Jonas caiu novamente. Dolarrria olhou para o público, olhou para Jonas e deu-lhe um sorriso, estendendo lhe a mão. Ele se levantou e ela caiu novamente. O público riu muito com esse jogo. Continuaram, por bastante tempo, fazendo a mesma coisa. De uma maneira geral, Jonas vivia assustando o clown com um boneco de borracha que mais parecia um monstrinho. Adorava quando via as reações do clown de medo e curiosidade.

Jonas era uma criança muito alegre e tinha o clown como um amigão. Sempre passeava com ele pelo corredor. Um dia um menino passou pelo clown, mostrou a língua, depois puxou a sua roupa e deu um empurrão. Jonas saiu atrás dele. Ficou muito irritado e veio trazendo o menino pelo colarinho: "Peça desculpas para a Dolarrria. Você foi muito sem educação com ela. Ela não merece isso. Você entendeu bem? Dê a mão pr'á ela e peça desculpas". O menino se recusava, ele

olhou bem nos seus olhos, segurou-o e disse para Dolarrria: “Pode abraçar”. Quando o clown chegou perto e foi abraçar, o menino saiu correndo

Na quimioterapia, Jonas estava brincando novamente com o monstro de borracha. Chamava o clown para bem pertinho dele e começava a se fazer de ventríloquo atrás do monstro: “Vem cá Dolarrria - com voz de garganta bem grossa - “ Eu quero te pegar, sua feia”. O clown ficou assustado e queria ir embora. Ele fez a sua voz normal e pediu ao clown que ficasse. O clown começou a chorar. Ele disse: “Ô sua boba, é de mentira, não vê? Pega é de brinquedo”. Quando o clown põe a mão no monstrinho de brinquedo, ele começa a falar grosso novamente: “Sou de verdade, não sou de brincadeira”. Esse jogo seguiu por muito tempo.

Outro dia o clown ganhou um estetoscópio para verificar se o coração de Jonas estava batendo ou não. Jonas colocava a ausculta do estetoscópio na boca em vez de colocá-la no peito, fazia um barulho estranho, imitando as batidas do coração. Em alguns momentos, dava uns gritos para assustar e ensurdecer o clown.

Encontramo-nos no pátio, mais uma vez, fizemos uma gag improvisada com a bolsa. Jonas queria pegar a bolsa do clown e, não conseguindo, tentou pular para alcançá-la e caiu. Ficou olhando para o público com cara de dó. O clown foi socorrê-lo. Ele puxou o clown que caiu no chão, enquanto ele se levantava. O público aplaudia. Jonas pegou a mão do clown para ajuda-lo e caiu novamente, mas em cima do clown. Jam tentam levantar juntos, caíam novamente e enroscavam-se. Um levantava e o outro caía. Ficaram nesse jogo alguns minutos. Jonas ficou de quatro ao levantar sozinho e foi buscar ajuda no público para levantar o clown. O público aplaudiu os dois, que agradeceram e foram embora. Jonas defendia o clown de qualquer ameaça externa, porém, entre eles, na relação de dupla, sabia fazer muito bem o papel de branco.

Jonas sabia cantar várias músicas do Raul Seixas. Fizemos uma dupla para cantar tais músicas. Cantávamos na sala de quimioterapia, enquanto Jonas estava sendo medicado.

6.3.9 - O pianinho

A Dra. Marcela pediu que Dolores Dolarrria conversasse com a Lídia. A menina

estava muito deprimida: era a sua primeira internação, não queria ficar ali e achava que ia embora logo. É difícil para uma criança entender que uma internação é diferente de uma consulta em que fica, algumas horas, com o médico em seguida volta para casa. Diante dessa situação não era muito fácil fazê-la sorrir. Tudo a assustava. As únicas pessoas que ela aceitava, eram a mãe e a madrinha. Estava muito aborrecida era difícil estabelecer um contato, porque ela não sorria de modo algum. Sempre que alguém falava alguma coisa, elogiando-a, fechava a cara e não queria conversa. Depois, com o tempo de alguns dias, passou a aceitar o clown.

Visitando-a, o clown pediu licença para lhe perguntar qual o motivo de tanta tristeza e se ela gostaria de lhe contar. Lídia deu um suspiro e bem baixinho foi falando que gostava de brincar de tocar piano pois a musicoterapeuta havia lhe emprestado um e teve que levar de volta. Lídia ficou muito magoada e não contou para ninguém. Falou ao clown que gostaria de ganhar um pianinho só para ela. Tirei o nariz de clown, fui conversar com a mãe para ver se havia a possibilidade de comprar um e descobri que estava próximo o dia do aniversário de Lídia e, quem sabe, a família tivesse condição de realizar um desejo da filha. Foi um sucesso. No dia do aniversário, a madrinha de Lídia vem ao hospital e chama o clown, pedindo que ele entregasse o pianinho tão sonhado pela afilhada. O clown aproveitou para cantar algumas músicas e ser acompanhado por Lídia no piano. Depois invertiam as posições: o clown tocava para ela cantar, a mãe cantava para o clown tocar, o clown tocava para a madrinha cantar. Essa foi a forma de conseguirmos ver um sorrisinho no rosto de Lídia que, se recuperou rapidamente e foi embora de volta para casa, tocando piano.

6.3.10 - O mágico triste

Edson tinha nove anos. Ganhou uma caixa para fazer mágica de uma psicóloga. Adorou isso. A mãe chamou Dolarrria para ver as mágicas que o filho preparou para ela, mas, em primeiro lugar, pediu música italiana e “Milagre dos Peixes”, cantou com o clown e depois exigiu silêncio e concentração para iniciar o seu número. Dizia, fazendo um passe de mágica : “Preste atenção, valete em sete e a dama em uma rosa, é prá você Dolarrria!” Deu ao clown uma carta de baralho com

o desenho de dama. Brincaram um pouco de mágica e depois Edson se cansou, foi ficando triste. O clown tentou fazer mágicas para ele ficar alegre.

Um outro dia em que se encontraram no corredor, Edson estava muito triste porque disse que, quando fazia quimioterapia o remédio começava a descer pela borrachinha e ia sentindo uma tristeza muito grande no corpo. O clown abraçou-se a ele e disse-lhe para que tentasse imaginar nesse remédio uma coisa muito boa de que ele gostasse bastante, e que começaria a penetrar na sua veia, ajudando a sua cura, que ele poderia tentar fazer uma mágica nesse remédio. Ele disse que ia tentar.

Encontramo-nos no dia seguinte. O clown chegou em silêncio à sala de quimioterapia para tentar reanimá-lo. Edson tinha feito uma sessão de quimioterapia de vinte e quatro horas e não conseguia mexer com o braço direito. Começamos a fazer uma brincadeira de dar tchau, bater palma um para o outro para que ele movimentasse o braço. Nesse dia ele estava com mucosite e sonda para alimentação e quase não podia rir. A mãe de Edson mostrou para o clown a camiseta oficial do Palmeiras, que ele ganhou, mas ele não queria reagir. Ela disse que o filho estava precisando muito de amigos e que considerava o clown como uma boa amiga, pedindo ao clown que ficasse um pouco com filho para ela fazer algumas coisas fora da internação. A mãe demorou muito a voltar.

O clown passou um pouco a mão no coração de Edson, dizendo que a massagem no coração aliviava a tristeza. Ficaram olhando um para o outro. O clown perguntou a ele se queria música e ele respondeu que sim com a cabeça. Cantou música espanhola “Palangana vieja” e a italiana de sempre “Belle Fiori”. Alias toda vez que o clown cantava Belle Fiori, Edson ficava muito feliz. O clown perguntou se podia fazer mágica para ele. Edson, fez que “sim” com a cabeça.

Em um outro encontro, na sala de quimioterapia, Edson estava muito mais triste. Não queria falar, nem olhar para o clown; estava com a mão direita tomando medicação. O clown ficou ali por um tempo e Edson pediu a ele caderno para desenhar. O clown saiu e foi buscar, voltando com lápis de cera também. Edson disse que não conseguia com a mão esquerda e o clown lhe emprestou a sua mão direita. Edson deu risada, dizendo que assim não era ele desenhando. O clown pensou, pensou. Então o clown pegou na mão esquerda de Edson e mostrou que ele poderia tentar fazer uma desenho com aquela mão. Ele resolveu tentar. Enquanto

desenhava, dizia que havia enjoado da mágica e, olhando para uma senhora que fazia croché ali na sala, disse que gostaria de aprender a fazer isso porque achava muito legal. Começou a desenhar o Cascão, personagem do Maurício de Souza, dizendo que achava muito legal o jeito dele. Falou que, qualquer dia seus irmãos viriam conhecer o clown, pois, na casa dele, todos conheciam a Dolarrria. Ele imitava para que os outros dessem risada e conhecessem as coisas malucas do hospital, que, por sinal, ele adorava, porque tinha uma amigona, que estava sempre por perto.

6.3.11 - A dupla que precisa de cura através da quimioterapia

O clown Dolores Dolarrria entrou na sala de espera do hospital e Gabriel, um menino de seis anos, chorava muito alto, aos prantos. Não queria ir para a quimioterapia, queria ir embora. Olhamo-nos, conversamos um pouco e falei que iria com ele, que a princípio não quis descer do colo. Abraçou o clown e agarrou no seu pescoço, e disse para a mãe que iria só se fosse com ele. Entraram na sala e a enfermeira pediu ao clown que sentasse. O clown sentou no sofá com o menino no colo e esticou o braço. A enfermeira veio pegar a veia do clown e disse que iria colocar um medicamento na quimioterapia de Dolarrria para ela ficar mais inteligente. Gabriel olhava e ria. O clown começou a chorar e o menino consolava. Depois foi a vez de Gabriel, que falou que precisava tomar um remédio para curar a sua leucemia. Quase todas as vezes que Gabriel ia fazer quimioterapia, queria que o clown fosse junto. Ele dizia que era mais divertido e porque o clown também precisava “sara”.

6.3.12- O clown rejeitado

O clown tentou várias vezes um relacionamento com Helena. Depois de um tempo, o clown voltou novamente. Ela desprestigiava o clown, tirando “sarro” das suas roupas e dizendo que tudo era muito feio e de mau gosto. Um dia o clown chegou para ela, se apresentou. Ela olhou com um olhar de desprezo. O clown chamou-a por um outro nome: Eliana. Ela arregala um olho bem grande e diz: “Você, Dolarrria, não sabe o meu nome? Você é burra mesmo. Helena, Helena, dá para entender?”. O clown continuou chamando Helena de Eliana durante todo o tempo. O clown sentia-se rejeitado. Um outro dia, na quimioterapia, Dolarrria ganhou

novamente o estetoscópio da Dr. Marcela para verificar se o coração das crianças estava batendo e foi justamente verificar o coração de Helena. O clown começou a rir, dançava um samba e dizia que a Eliana tinha uma escola de samba tocando bem alto lá dentro. Ela dizia: “Deve ser porque você chegou perto!” E deu uma risadinha: “Pensa que você me engana. Sei que o seu nome é Ana Elvira. Que Dolarrria, o quê! Você olha de outro jeito, tá. Pensa que eu não sei, Dona Elvira?” A partir desse dia, Helena passa a brincar mais com o clown. Faziam desfile de moda e desenhavam coisas uma para a outra. Sempre criticou a maneira como o clown se vestia: “Tudo é muito horrível, Dolarrria, você não se enxerga!” A mãe de Helena, um outro dia, encontrou o clown no corredor e chamou-o para que a filha lhe entregasse alguns desenhos, os quais havia passado uma tarde inteira fazendo. Ela estava brincando com a tia, quando o clown chegou. Deu um sorriso, sentou na cama e falou: “Toma, Dolarrria, feiazinha, zolhuda. Olha aqui o seu presente!”

6.3.13 - O clown é levado para casa em família

Nossa amizade se fez imediatamente. A empatia de Poliana e sua família pelo clown era muito grande; envolviam-se, aceitavam-se e o clown (esse espírito fool) fluía em grande intensidade, tinha extensão, indo viajar com ela de volta para sua cidade, lá no seu imaginário e nas suas lembranças. As lembranças do hospital não eram mais da dor. Colocavam o clown como membro da família. Conversávamos bastante. Era lindo ver Poliana de cinco anos, cantando músicas para o clown. Ela sempre cantava com ele. Segundo a mãe, “pelejava em casa para tentar ensinar o irmão a cantar uma música italiana que gostava bastante.” Eis a letra:

Guarda que Belle Fiori se trova nel questo giardino

La vida se faz piu bella con muito amore y pano y vino

Ma quando tu sei cerca di me começare ancora piu vizino

Ma quando tu sei lontano da me volvio piangere como un bambino

Ai, amore sono tanto felice com te, ai amore vodo discordare di te. !⁵

⁵Bello Mingroni. Belli Fiori. Vida nova- internacional. Som Livre.

Poliana às vezes dizia ao clown:” Eu acho que você dá muita brincadeira para mim e canta comigo...seu olho é muito bonito... gosto de você...fica linda de palhaça”. O irmão de Poliana queria vir conhecer a Dolarrria no hospital, porque a brincadeira em casa era imitá-la; ele também precisava ver para imitar melhor, conforme dizia Poli. A mãe de Poliana comentou ser verdade que imitavam o clown quando estavam em casa. A filha pediu para a mãe comprar um nariz vermelho de palhaço e arrumou algumas roupas, sem esquecer a bolsa e o lençinho para que fizesse o clown para o irmão. Às vezes, quando a filha não conseguia comer, a mãe imitava a Dolarrria no jeito de andar, de olhar. Disse que a filha ficava bem animada, dava boas risadas e fazia um esforço para comer um pouquinho de comida. Poliana identificava na mãe alguns movimentos corpóreos que às vezes pareciam cômicos e estavam presentes no clown : “Mãe você está andando que nem a Dolarrria.”

6.3.14 - Fuga através do imaginário

Encontrei Adriana, após algum tempo. Ela estava com bastante cabelo, mas tinha mucosite e herpes na boca. Estava muito cansada. A mãe contou que ela vibrou muito ao assistir a Dolarrria na televisão, no Programa Gente que Faz, realizado no Boldrini. Adriana estava irritada, queria ir embora do hospital para passear no shopping, mas aguardava o resultado dos exames, o que lhe causava tensão

A mãe deixou o clown por alguns minutos com a filha Adriana. Ela reclamava que queria ir embora. O clown pegou na sua mão e ela chorou. O clown teve uma idéia e falou para Adriana que ia conseguir uma forma de ela ir embora. Traçou um plano de fuga do hospital. Adriana disse que não podia sair com essa roupa do hospital: “Vão me pegar”. O clown pensou um pouco mais e fez a proposta de trocaram de roupa, ficando ele no lugar de Adriana. Então começaram expor o plano imaginando a fuga : rapidamente trocaram de roupa. Adriana se disfarçou de Dolarrria. Dolarrria ficou deitada na cama tomando medicação. Adriana saiu pela porta do quarto e, passou pelas enfermeiras disfarçada. Passou pelo corredor e ninguém percebeu, porém, quando chegou a colocar os pés na rua, falou: “Ih,

Dolarrria, espera aí. Eu não posso fugir não. Se eu fizer isso, eu tenho que voltar o tratamento tudo prá trás. Vou ficar aqui mesmo. Adriana sabia que tinha uma responsabilidade em relação ao seu tratamento. Mesmo na imaginação, a fuga seria prejudicial, passou por um processo de aceitação com a ajuda do clown.

6.3.15 - O fantoche de dedo

Janete estava chorando muito na quimioterapia. A enfermeira pediu que o clown fosse até lá. Quando o clown foi se aproximando, ela foi ficando quieta. O clown chegou bem próximo, ela estendeu a mão e acariciou-lhe o rosto. O clown pegou na sua bolsa alguns fantoches de dedo e propôs uma brincadeira. Vestiu nos dedos da menina cinco personagens: elefante, leão, dançarina, trapezista e palhaço. Janete escolheu o palhaço para começar sua história: “ Era uma vez um palhaço que voava por cima do elefante e do clown. Depois a bailarina voava sobre o leão. O leão estava cansado e foi morder o palhaço, o palhaço não foge, ele não tem medo; também, o leão é desdentado”, dizia Janete rindo. Continuou acariciando o palhaço.

Outro dia, Janete estava chorando novamente, porque tinha o dedão do pé direito infeccionado; disse ter espetado num espinho. A Dra. Simone chegou para examinar. Janete pediu ao clown para assoprar o dedão doente. O clown soprou e ficou por volta de quinze minutos assoprando aquele dedo doente, porque Janete choraria se ele parasse de assoprar. A mãe riu muito da situação. Janete perguntou se o palhaço-fantoches podia ficar com ela para dormir junto no seu travesseiro. Enquanto isso, a enfermeira colocou um sedativo no soro. Aos poucos ela adormeceu e o clown deu-lhe um beijo estalado do dedão e se foi. A mãe e o clown faziam muitos carinhos corpóreos e massagens na filha; ela gostava do toque das mãos. A mãe agradecia muito as visitas do clown.

6.3.16 - Uma bala de aniversário estabelece o primeiro contato

O clown estava passando na quimioterapia em sua visita diária e Renata o chamou e lhe deu uma bala de aniversário. Era a primeira vez que se estavam vendo. O clown chupou a bala rapidamente e queria outra. Tentou negociar tudo o que possuía na sua bolsa em troca de mais uma bala e Renata não lhe queria dar.

Enquanto isso, uma enfermeira chamou o clown e lhe perguntou se ele poderia tomar conta da sala e passar perguntando se alguém quisesse pegar uma veia, independente de ser criança ou adulto. Depois o clown voltou novamente a Renata. Ela pediu ao clown para devolver a bala que lhe havia emprestado. O clown ficou surpreso porque já a tinha engolido, mas, mesmo assim, pensou como solucionar o mal entendido. Não imaginou que a bala fosse um empréstimo. Olhou dentro de sua bolsa, dos bolsos, da garganta, do chapéu, pois poderia tê-la guardado em vez de tê-la engolido. Sem querer, tirou da bolsa um rolo de elastex (elástico), que tentou trocar pela bala. Sem perceber, enroscou o fio no seu brinco e na pulseira, segurando o rolo, e deu para Renata segurar a ponta e tentar desenroscá-lo. Quanto mais o clown tentava se livrar do elastex, mais se enroscava. As pessoas riam. O pai de uma criança tentou ajudar e estourou uma parte do elastex que na volta bateu no seu nariz. Logo em seguida, veio a mãe da Renata para ajudar a desenroscar o restante, ficando presa também. O clown começou a chorar. As pessoas na sala começaram a pedir calma, uns riam e outros tentavam ajudar, enquanto havia três enroscados juntos. Veio, em seguida, uma enfermeira e resolveu a situação. Todos estavam livres, menos Dolarrria, pois sobrou um resto de elastex e ficou apertando os dedos do clown. Ele foi ao balcão da enfermagem e perguntou se havia algo que pudesse cortar aquilo. A enfermeira mostrou, com um gesto, que existia uma tesoura na gaveta. O clown abriu-a e, ao tentar fechá-la, prendeu o dedo. Saiu assoprando o dedo e vendo um vidrinho em cima do balcão, pensou ser um remédio para curar a dor. A mãe da Renata diz bem alto: “Oh, Dolarrria, isso aí é corretivo e vai deixar você sem unha!” Dolarrria guardou-o rapidamente na gaveta antes que a enfermeira pega-se a fazendo isso. A gaveta estava emperrada e dura de fechar, mas o clown ficou tentando. O público estava rindo. Fechou com tanta força que fez muito barulho. Todas as enfermeiras olharam para o clown com olhar de reprovação e ele se escondeu embaixo do balcão. Renata chamou-o para ficar com ela. Quando ele saiu detrás do balcão, levou bronca das enfermeiras. Renata lhe ofereceu outra bala. O vínculo entre o clown e Renata estava feito. Ela achava o clown muito maluco.

6.3.17 - O lenço mágico

O médico de plantão, o Dr. Mário, comunicou que Eraldo de 5 anos, estava na

UTI e que seria bom se a Dolarrria fizesse uma visita a ele. Acompanhei esse paciente desde sua chegada ao hospital. Conhecemo-nos na sala de quimioterapia. Ele gostava muito do lenço do clown; achava que esse objeto ajudava a passar a sua dor nas pernas e dizia que era um lencinho que curava. Fui até a porta da UTI pela primeira vez e não tive coragem de entrar. Voltei e conversei com o médico. Como eu nunca havia entrado numa UTI, precisava preparar-me melhor. O médico me tranqüilizou, dizendo que era uma escolha minha e me informou o estado de saúde de Eraldo, que respirava por meio de aparelhos.

Encontrei os pais e o irmão de Eraldo no corredor. Riram muito do clown. A mãe veio me perguntar se eu gostaria de visitar o seu filho. Já tínhamos estreitado, de certa forma, uma amizade. Senti que o nome UTI estava me impressionando um pouco e percebi que o que estava valendo mais, era a relação afetiva com aquela família e, acima de tudo, o objetivo do trabalho: “fazer rir”. Pensei que a descaraterização da vestimenta do clown não iria importar muito, já que na UTI a roupa tinha que ser a do hospital, e isso também não era o motivo para eu não entrar naquele espaço.

Entre na sala da UTI, me aproximei do leito de Eraldo, escutava-se o som do aparelho respiratório artificial e iniciei uma conversa com Eraldo, primeiro chamando pelo apelido dado pelo clown a ele. Parecia que ele respondia com um abrir e fechar de olhos. O clown começou a passar o lenço pelo seu corpo e ele ia respondendo com um abrir de mão. O ritmo respiratório acelerava e as batidas cardíacas também. Eraldo ia respondendo aos estímulos. A enfermeira falou que ele estava reconhecendo o clown. Senti que era um momento muito difícil para mim e para o meu clown, pois não podia fazer mais que estabelecer um contato que fosse familiar para Eraldo. Essa seria a forma de estar com ele e permanecer tentando uma forma de comunicação entre ele e o clown, de quem, segundo os pais, Eraldo gostava muito.

O envolvimento com a equipe também se estabeleceu nesse ambiente quando um médico de plantão e a equipe comentaram que não viam a luz do sol há uns três dias. Então o clown ouvindo isso, saiu à procura de uma janela para pegar um pouco de sol. Não encontrando nenhuma, fez uma mágica com o seu lenço e mostrou ter um pouco de sol nas mãos. As enfermeiras perguntavam:” O que você tem aí,

Dolarrria?” Ela respondia : - “Um sol em gotas” e pediu que fizessem uma fila para receber a primeira dose de sol em gotas imaginário. Cada um que passava pelo clown recebia um pouco de sol bem no coração, Todos riam muito. O clown fez visitas, durante cinco dias, a essa unidade. No quinto dia Eraldo faleceu.

6.3.18 - Paqueras do clown

O clown estava sempre se apaixonando pelas pessoas do hospital. Os meninos eram os alvos das paqueras e os médicos também. A maneira como o clown paquera é o tipo de uma sedução ingênua e cômica: pisca o olho, joga beijinhos, fica envergonhado, esconde a cara, é muito infantil. As crianças olhavam essa conquista inocente e riam muito. Isso funcionava muito para estabelecer contato ou formar uma dupla. Temos o caso de Carlinhos de oito anos, que chamava Dolarrria no corredor e dizia que ela era “a maior belezinha”. Sempre fazia isso e esperava uma reação do clown, que ficava com muita vergonha, escondendo a cara atrás da bolsa ou do lenço. Ele ria a valer e dizia que achava graça quando ela fazia “com o olho assim”, imitando o clown. Dizia para o seu avô que se encantava com os olhos daquela menina palhaça.

Sempre nos encontrávamos no corredor. Um dia, sem que eu estivesse de clown, Carlinhos me reconheceu. Agachei-me em frente onde ele estava sentado. Conversamos por um tempo. Ele olhava o tempo todo para meus olhos e me perguntou se eu estava chorando. Fiquei um pouco sem graça. Ele afirmava que sim. Perguntei, então para seu avô e para outras pessoas do lado: “Eu estou chorando?” Disseram que não. Carlinhos insistia e disse que meu olhar era triste e que o da Dolarrria não; preferia olhar para ela.

Todos os pacientes adoram ver quando Dolarrria paquerava os médicos; em especial, o Dr. Mário (pediatra), era o preferido. Ele era gordinho, parecido com o Gordo do dupla “Gordo e Magro” (clowns do cinema), pois aceitava o jogo: respondia com olhares sedutores, brincava de mandar beijos, dava ordens e mandava o clown ir atender os pacientes em diversos locais do hospital. Algumas mães chegavam perto de Dolarrria e diziam : “Vai fundo, Dolarrria, olha que partidão: médico, bonitão, solteiro, que tal?”. As crianças adoravam ver essa relação de amor entre o médico e

o clown e falavam que gostariam de assistir ao seu casamento. A mãe de Edson dizia que nunca mais eles iriam sair do hospital, ficariam vinte e quatro horas juntos, dando plantão. Ele trabalhava de médico e ela de palhaça, divertindo todo mundo. O Dr. Mário além de brincar muito, colocava-me ao par da estado de saúde de cada paciente que ele atendia.

O Dr. Hélio Abreu, oftalmologista, vivia multando o clown, exigindo sua carteira de habilitação para poder dirigir cadeiras de rodas. Quando o clown o paquerava sempre dizia: “Deixe-me ver seus olhos, precisa de óculos, você não está se enxergando bem!” Até que o clown ganhou um óculos sem grau (sem lente) para poder enxergar melhor o mundo pela ótica do médico.

O clown começou a observar que todas as pessoas, ao entrarem para trabalhar mexiam numa máquina com um enorme relógio. A sala do funcionário responsável pelo Departamento Pessoal ficava em frente ao relógio. Esse entregava às pessoas os cartões de ponto. O clown gostava bastante desse funcionário e um dia foi pedir-lhe um cartão, só para dar um paquerada. Ele deu ao clown um e explicou-lhe que, no relógio grande, as pessoas picavam o ponto. No dia seguinte, o clown chegou perto do relógio de ponto e rasgou todo o cartão. O funcionário não entendeu o porquê daquela atitude. No outro dia deu mais cartão para o clown e ele picou em pedacinhos: “Dolarrria, por que fez isso? Picar o ponto não é isso, minha filha!”

No laboratório de análises clínicas, todos os dias o clown dava uma passada rápida. A recepção era muito boa, chefe e funcionários esperavam um número artístico e depois levavam o clown para conhecer os seus instrumentos de trabalho. Sentavam-no numa cadeira para uma conversa. Mostravam células pelo microscópio. Alguns rapazes paqueravam Dolarrria só para ver as suas reações e davam muita risada depois. Sempre foram muito delicados e gentís. As funcionárias gostavam de ver o desfile de modas para depois puxar conversa, e perguntar a opinião de Dolarrria sobre moda. Pediam música, dançavam junto. O laboratório era muito receptivo ao clown.

6.3.19 - O modelo vivo

Entrei na internação. Mirela, 10 anos, estava impaciente esperando por Dolarrria. Estava com um pouco de vergonha, quando olhou para o clown, e deu um sorrisinho tímido. Com a cabeça baixa disse que, se tivesse um papel e um lápis, iria fazer um desenho dele. O clown saiu para procurar papel. Quando voltou para o quarto, a enfermeira estava procurando uma veia em Mirela. O clown ajudou a procurar por todos os cantos, abria as gavetas, procurava embaixo da cama. Ela exigiu que não pegasse veia na mão direita, porque queria deixá-la livre para desenhar o clown, que lhe ia servir de modelo vivo, e que o clown tirasse a máscara de tecido. A enfermeira aceitou e, quando pegou a veia de Mirela, Dolarrria fazia muitas caras feias, fechava os olhos como se fosse nela. A enfermeira perguntava a Mirela se estava doendo, ela respondia que não e Dolarrria respondia, de olhos fechados, que sim. Mirela quis deixar o clown mais alegre e lhe mostrou o desenho que ela havia feito. O clown ficou um tempo parado sem se mover. Mirela disse que desenhara só a cabeça e depois ficou cansada. Convidou o clown para conhecer a sua casa, numa chácara no interior do Estado. Riu muito e disse que, aos poucos, iria desenhando o restante do corpo. O clown se emocionou muito no momento em que recebeu o desenho de Mirela e viu seu rosto desenhado. Chorou e riu ao mesmo tempo, abraçou Mirela com tapinhas nas costas.

Num outro dia, fizeram desfile de moda. O clown queria ensinar Mirela como desfilar numa passarela. Começava com um ritmo lento, ia aumentando e se empolgando até fazer movimentos ridículos e atrapalhados, aumentando a velocidade dos passos até chegar a descoordenar os movimentos. Mirela riu e falou: “Dolarrria eu acho muito jóia o seu desfile!”. E a mãe concordou.

Normalmente era a mãe de Mirela quem ia procurar o clown pelos corredores para visitar sua filha. Fez a ponte entre o clown e a filha e dizia que Dolarrria era a grande paixão de Mirela.

A mãe de Mirela encontrou o clown no corredor e pediu que fosse ver a sua filha que estava na internação. Ela era uma pessoa muito carinhosa com o clown. Nesse dia Dolarrria entrou no quarto e a enfermeira chamou-a de volta, dizendo que não precisaria colocar a máscara cirúrgica. O clown entrou novamente imitando um

modelo, fazendo desfile de modas, o qual veio ensinar Mirela a desfilarm na passarela. Mirela confessou que tinha um sonho de ser modelo quando crescesse. Naquele momento, com o clown, começou a ensaiar, sentada na cama, desfilando imaginariamente, ouvia os aplausos, vestia lindas roupas, dançava com a cabeça e com os pés. Por um momento notei algo diferente e percebi que eu estava sem o nariz do clown, que saiu, quando retirei a máscara cirúrgica. Fiquei sem graça, mas já havia feito o clown sem o nariz, o tempo todo, durante essa manhã.

CAPÍTULO 7

Análise qualitativa da fala dos participantes

7.1- Introdução

As entrevistas foram compostas de duas fases. A primeira foi realizada no início da pesquisa, ao completar um mês de trabalho de clown, na sala de quimioterapia, com quinze pais e quinze pacientes. Os dados nos serviam como ponto de referência para medir a aceitação do clown pelos pacientes e seus familiares naquele contexto e delinear diretrizes a seguir após análise desse material. Nessas entrevistas, as perguntas eram próximas à coleta de depoimentos, nas quais as pessoas poderiam dar sua opinião com relação à atuação do clown. Os pais se mostraram muito atenciosos interessados na pesquisa. As crianças, na sua maioria, não se mostraram interessadas em responder as perguntas e sempre perguntavam pelo clown.

Na segunda fase das entrevistas, foram coletados 20 depoimentos abertos, com um roteiro de perguntas; especificamente para a equipe de profissionais da área de saúde do hospital que estiveram diretamente envolvidos com a pesquisa, buscando, com isso, novos dados para analisar qualitativamente a atuação do clown no processo de tratamento.

Nas entrevistas houve momentos de lembrar o clown; isso foi marcante e muito particular para cada um. Os profissionais foram sempre atenciosos e os depoimentos, sempre significativos. Sendo assim, o próprio quadro de profissionais ligados à equipe clínica, questionou sugeriu, informou e avaliou a técnica e a arte do clown no meio hospitalar, concluindo que a sua atuação resultou num fator qualitativamente positivo em relação ao processo de tratamento. Colocamos a fala das pessoas muitas vezes na íntegra para não perder qualidade. Tentamos manter a fidelidade da voz gravada, quando na transcrição com intuito de não perder a preciosidade do depoimento dos profissionais da área de saúde, dos familiares do paciente, que sempre foram bastante generosos e atenciosos com a pesquisadora,

porque o tempo disponível do hospital era muito escasso. Os médicos responderam à entrevista nos intervalos das consultas, os funcionários entre uma função e outra, as enfermeiras entre o atendimento de um paciente e outro, as psicólogas e a psiquiatra estiveram mais a disposição com horário marcado ou atendimento domiciliar. Podemos notar que, na análise, existe um conteúdo psicológico mais abrangente que o clínico devido, também, à proximidade maior com o trabalho do clown. Esses depoimentos reunidos mostram a existência e atuação do clown vistas pelos profissionais da saúde.

A primeira fase de entrevistas revelou necessidade de mudança da limitação do espaço de atuação do clown. A sala de quimioterapia restringia a pesquisa. A proposta de iniciar o clown das crianças exigia um acompanhamento mais duradouro. Como já foi colocado anteriormente, se a criança se locomovia dentro da instituição em função do tratamento, o clown deveria seguir a mesma trajetória para fazer o contato "sonda". A abertura facilitou a relação afetiva e artística. Existiu uma continuidade.

7.2 - Aceitação

A maioria das crianças aceitou o clown no primeiro mês de trabalho e no primeiro encontro. Respondiam as perguntas com um breve: "Sim", "o clown é importante", "Ela é linda", "Amamos a Dolarrria", "Aquela feiozinha é legal", "Queremos que ela fique", "Você não tem graça, cadê aquela zolhuda e nariguda?", "Queremos a Dolarrria", "Manda um beijo para a Dolarrria". Houve dificuldade em conseguir um depoimento mais extenso. Mesmo explicando que era só uma entrevista para saber se estavam gostando do clown que estava trabalhando com eles. A outra questão é que a pesquisadora não chamava atenção como o clown e na maioria das vezes as crianças estavam com dor ou ficavam cansadas, por isso eram mais diretas com suas respostas. O clown conseguia se relacionar melhor com as crianças que a pesquisadora. Nesse momento os familiares também davam seus depoimentos. Algumas crianças pequenas na faixa etária entre 1 e 2 anos, algumas vezes, choravam ao olhar para o clown. Apenas um adolescente de 13 anos declarou que não aceitava o clown, porque achava que ele chamava muito a atenção quando

ficava do seu lado e o colocava numa situação constrangedora, em evidência, porque todas as pessoas que olhavam para o clown, ficavam olhando para ele. No momento em que estavam juntos, não gostava disso, dizendo: “Eu não preciso disso. Isso é para as criancinhas. Você percebeu como elas gostam. Clown é para criança. Eu tenho muitos amigos em casa”.

Os pacientes que não aceitavam o clown no primeiro momento, tinham com ele uma relação bem amigável e posteriormente ao estranhamento inicial, chegavam a convidá-lo, até para visitar suas casas.

As crianças e adolescentes, de um modo geral, realizaram as tarefas artísticas sugeridas pelo clown tanto na brincadeira no picadeiro como no leito. Todas as crianças fizeram o papel de clown branco, sem que fosse estipulado ou explicado antecipadamente para ela a relação clássica de dupla branco e augusto. A percepção de que o clown Dolores Dolarrria era submisso às suas ordens foi introduzida na relação em consequência do modo ingênuo e atrapalhado de ele agir, ou pela lógica diferenciada com relação ao entendimento das coisas.

Apenas em uma situação, a criança e o clown fizeram juntos o papel de augusto, caso da Doroclécia.

A maioria das crianças foi iniciada clown, principalmente aquelas que tiveram uma relação mais duradoura ou encontros mais constantes de clown.

7.3 - O clown aliado da criança

Essas crianças ou adolescentes, mesmo fragilizados pela doença, abriam o coração para o riso. Quando eles não aceitavam a relação, o motivo era estarem bastante deprimidos e ignorarem não só o clown, mas a maioria das pessoas. Isso passou a não ser um problema, mas uma oportunidade. O clown tinha que estar atento. Devia saber aceitar uma resposta negativa e sair para conquistar outra relação. Assim, antes de ir ao encontro de outro paciente, fazia uma segunda tentativa, se relacionando com os pais da criança, o que, na maioria das vezes, dava

certo. Se a aceitação não ocorria, a equipe de enfermagem servia de escada¹ para o clown continuar a sua atuação.

Quando havia aceitação por parte da criança, dos pais ou mesmo das enfermeiras, o clown se tornava um amigo, um ser totalmente alheio ao contexto doloroso que chegou ali para mostrar o referencial positivo do tratamento.

O tempo de trabalho do clown na instituição se revelou um aliado para estabelecer relação afetiva, ou espaço afetivo, familiar, dele com as crianças e de forma similar por parte delas. Algumas crianças chegavam a querer fazer consulta somente nos dias em que o clown estava no hospital. Assim, essa imagem positiva e brincalhona do hospital era levada para casa e as crianças arrumavam formas de se lembrarem dele: brincavam de clown com os irmãos, imitar o clown Dolores Dolarrria e usavam a imagem do clown como uma das referências lúdicas ao hospital.

A Dra. Silvia Brandalise, diretora do Boldrini, explica que essa presença do clown foi uma modificador na tolerância do tratamento: ter uma alegria para vir ao hospital. Mesmo aqueles que estavam mais desanimados, quando viam o clown, adquiriam um novo sentido para estarem ali. E isso também se reproduzia na casa deles, onde as crianças pediam para as mães comprarem um nariz igual ao clown e faziam as mesmas coisas que ele fazia.

7.4 - Renascer com o próprio clown

O iniciar-se clown para as crianças hospitalizadas demonstrou que esse ato é um renascimento do eu toda vez que se colocava o nariz vermelho ou que se estava atuando como clown. É um exercício de atuação, ator de seus atos, de suas vontades, um momento em que a criança optou por querer fazer clown, expor também o seu lado doente, dividindo, comungando e transformando, com outras pessoas, a sua dor por meio do riso. Isso é subverter um esquema institucionalizado de sofrimento. O nascimento de seres que subvertem um esquema institucionalizado é de extrema importância para a criança, que passa a ver que ela tem poder de decisão. Se, por um lado, ela é mandada o tempo todo, dentro dos procedimentos do

¹ Esse é um termo utilizado dentro de uma situação circense no picadeiro, na qual os palhaços trabalham em dupla, um pode servir de apoio ao outro ou de contraponto. O termo "escada" significa: um apoia-se no outro para que aconteça a ação.

tratamento, com o clown branco ela pode mandar no outro clown, exercer o domínio social interno e externo. Esse renascimento veiculado pelo estado da arte é a base de todo o processo lúdico, sendo inserido no tratamento. A psicóloga, Elisa Perina comenta que para ela, analisar detalhadamente o conteúdo psicológico desse trabalho estava em poder ver a sua riqueza, porque, além da descoberta dos “pequenos atores”, da descoberta de criar um personagem, as crianças trabalharam com a criatividade, com a descoberta do eu, aquilo que para elas era mais significativo no momento. Elas incorporaram uma relação extremamente positiva e parece que se criou essa transferência positiva, na qual a identificação com o clown e a necessidade de criar o seu próprio personagem foram significativas como processo de desenvolvimento para os pacientes, desenvolvimento da criatividade, do self, do eu enquanto pessoa. Para as crianças acrescentou uma nova forma de existir, de pensar o mundo e ser no mundo.

A psicóloga Neli Nucci diz que, além da criatividade, o clown exercia uma influência empática, na qual se colocava como um igual dentro da situação vivida naquele, momento de dor, em que a criança tinha que ser submissa, tolerar, aceitar tudo e estar numa situação de enfrentamento, de uma ameaça muito grande e esta sendo pressionada. De certa maneira, quando o clown chega todo empático, abre um espaço: “Eu estou sentindo tudo isso como você, eu também sou um de vocês”. Então, ele, o clown, pode deixar aflorar sentimentos, partes inconscientes, conflitos com que, às vezes, a criança nem tinha entrado em contato, estando até num momento de negação, de isolamento.

7.5 - Influência mágica

O contato face a face com o clown é duplamente importante, porque coloca para a criança que ela também pode estar próxima desse ser que é real. Na brincadeira do picadeiro as crianças mostravam com afincos toda a sua criatividade e o seu estado na arte, estado de clown, bailarina, leão, mágico, atuando em conjunto com outras crianças, dividindo

A psicóloga, Nucci, lembrou-se do momento da brincadeira e atividade no picadeiro: “Isso eu achei que foi fantástico, porque normalmente, quando você abre

aquele espaço do circo, espaço simbólico e imaginário, em que vários personagens podem aflorar, as várias espécies de animais, o trapezista, o equilibrista e o domador são características, são pedacinhos que todos temos dentro de nós. Todos temos um equilibrista, um domador, um trapezista, que está se expondo ao perigo constantemente, os vários tipos de animais, o leão, o cachorrinho treinado, amestrado”. Para ela, naquele momento, abria-se o espaço do circo, do imaginário, voltando-se o participante para dentro de si. Ela percebeu que, por meio dos desenhos que eram feitos no picadeiro, cada participante entrava em contato “com aquela sua parte subjetiva, com aquela sua essência. As crianças se identificaram, ali, naquele momento, com aquele personagem que eles tinham introjetado, que tinham dentro delas, e se colocavam para fora daquela circunstância que estavam vivendo. Nucci comenta que a criança estava superbrava com aquela situação da doença, de submissão ou dominação e no circo se transformava num leão, que poderia dominar alguns momentos da sua vida. Nucci acrescenta que foi um trabalho enriquecedor e que em nível psicológico houve momentos bastante interessantes.

7.6 - O vínculo familiar

O vínculo da família se estabeleceu com o clown e a atriz pesquisadora: com o clown no momento artístico e com a pesquisadora após retirar o nariz de clown para falar sobre o estado de saúde do filho ou filha em conversas informais, relembando o período anterior ao diagnóstico. Grande parte dos chamados de solicitação do clown para estar junto de uma criança era feita pelos pais, mães ou acompanhantes.

Para a família, o clown aliviava o processo doloroso do tratamento e revelou-se um grande aliado da criança. Na opinião de uma mãe, o clown representava um ânimo para o filho: “Deveriam existir muitas e muitas Dolarrrias para ficarem mais tempo com cada criança”.

Outra mãe coloca que a filha se lembrava do hospital com um ar gostoso de brincar, de roubar a bolsa do clown: “A gente consegue sair fora, fugir do ambiente, esquece um pouco. Quando ela se lembra da quimioterapia, não é daquele trauma de agulhas, de remédio, de dor, ela se lembra assim lá em casa : “O mãe, será que a

Dolarrria vai estar lá?”. Ela vem para o hospital não só pensando em tratamento, mas já vem pensando em brincar: “Acho que minha filha é um pouco palhaça também. Ela arrumou uma bolsa e saiu rodando pela casa e vestiu uma saia, dizendo que era Dolarrria”.

Coletamos algumas falas de pais e mães em que, de um modo geral, a maioria dizia: “O clown é muito importante na recuperação das crianças porque, se alegre os filhos da gente, a gente também fica feliz”.

A maior parte dos pais e mães achou que o ambiente ficava mais leve, e que a brincadeira do clown era muito importante não só para os filhos, mas também para eles próprios. A mãe de Edson coloca o seu ponto de vista : “Ela é uma graça, faz tudo o que as crianças querem, canta, brinca. As crianças ficam todas contentes. Meu filho fala para os irmãos que descobriu que a Dolarrria é uma mocinha que trabalha no circo. Não são só as crianças não, mas, nós, as mães, damos muita risada. Eu gosto de ver quando a Dolarrria paquera, porque faz isso só para divertir, para ficar alegre. Depois disso a gente passa o dia aqui que nem vê. Depois que a gente já riu bastante, essa alegria se conserva até para o outro dia. Podia vir um monte delas. Ela é boa, carinhosa e brincalhona”.

Um pai coloca que o clown se envolve numa relação mais próxima da criança e fica amiga delas: “Um minutinho que ela passeie com as crianças, já dá um ânimo pr’a todos”.

A maioria dos entrevistados falou que o clown mudava o ambiente de forma que muitas vezes se esqueciam do tempo e da doença e levavam consigo uma lembrança mais positiva em relação ao tratamento. Em casa os filhos riam ao se lembrarem do clown e contavam para os familiares o que aconteceu naquele dia, querendo dividir esse lado mais esperançoso e confirmando nosso pressuposto: “rir no momento da dor”.

Mãe e avó de Poliana estiveram sempre juntas durante o tratamento. A mãe de Poliana concluiu que a figura do clown exercia um papel importante em todo o hospital, porque ele trazia uma alegria especial para aqueles que estavam sofrendo, todos se descontraíam. O clown não era uma palhaça só para criança, era uma palhaça para todo o mundo. Ela dizia: “Ela é uma palhaça diferente, ela canta, dança e brinca de uma maneira que todo mundo está entretido, inclusive os pais, coisa que

é muito difícil, porque a criança é mais fácil de levá-la a uma fantasia. Agora um adulto é mais difícil e acho que isso acontece porque todo mundo ama a Dolarrria aqui na químio. Eu acho muito especial, na Dolarrria, o olhar e, quando ela veste aquela roupa, é tão especial que se torna uma pessoa especial. Só os olhos dela. Não precisava nem abrir a boca. Só dela olhar, a gente sente uma felicidade muito grande por ela existir”. A avó, presenciando o brincadeira do clown com as crianças na sala de quimioterapia, considera: “Nós, como seres humanos, precisamos de muita brincadeira para tirar a doença da cabeça da gente”.

O clown que foi levado para casa através do imaginário de Poliana, ensinou o irmão a cantar músicas e brincar com o universo clownesco vivido no hospital. Conta a mãe que os irmãos estavam brincando em casa e, acontecia algo na brincadeira que lembrava o clown, então a Poliana dizia: “Igalzinho a Dolarrria”. O irmão respondia: “É mesmo Poliana, igalzinho”. Poliana atualmente tem dez anos. Em um contato via telefone, alguns meses atrás, a mãe me contou que, ao freqüentarem uma festa na sua cidade, ouviram a música italiana “Belle Fiori”, que era cantada pelo clown no hospital. Poliana ainda se lembrava da letra e cantou com muita alegria. A mãe disse que essa relação com a arte foi muito significativa para o tratamento da filha. Até hoje se lembra daquela época sem nenhum trauma para ela e a família.

As mães e os pais procuravam o clown para visitar os filhos durante o período de tratamento no hospital e todos relacionaram-se artisticamente com o clown, fazendo o papel de branco. Muitas vezes, a sala inteira, enfermeiras, familiares e crianças, estava unida para deixar o clown mais atrapalhado. Todos os presentes podiam dar palpite sobre a maneira como o clown deveria solucionar os seus problemas. Os espectadores assumiam o papel do “clown branco”, mandavam, desmandavam, escondiam objetos pessoais do clown. A sua bolsa era um objeto que sempre estava no jogo. Passou a ser comum o clown entrar na sala de quimioterapia e alguém distraí-lo, de repente “zás”. Cadê a bolsa? O clown saía procurando. Outras pessoas ajudavam-no a resolver situações que para ele eram de extrema dificuldade, como procurar a bolsa. Criava-se, por exemplo, a partir dessa situação, um jogo entre os que ocultavam e os que davam pistas ao clown de como achar sua bolsa. Colocamos essa situação, entre as várias ocorridas nesse sentido, para demonstrar como acontecia um jogo interativo entre todos, que, apesar de, algumas vezes,

estarem de lados opostos, uns ajudando e outros atrapalhando, comungavam o riso graças à ingenuidade do clown. Nas entrevistas todos os pais e mães agradeciam ao clown e pediam a continuidade do trabalho.

7.7 - O clown pelo ponto de vista psicológico

7.7.1 - A análise da psicóloga

Elisa Perina, psicóloga supervisora do trabalho do clown, acha que a proposta inicial atingiu os objetivos tanto no resultado alcançado com as crianças na análise de conteúdo, quanto na própria relação com as crianças, que nos trouxe a importância do Clown Dolores Dolarrria na vida das mesmas no hospital e na vida fora do hospital. As mães a levavam para casa como elemento presente e a todo momento contavam e recontavam as histórias de vida com ele. A análise psicológica do trabalho do clown com as crianças assegurou qualidades específicas ao relacionamento, criatividade, atitudes de mudança aliados ao tratamento, resultando aspectos que contribuiriam para um melhor desenvolvimento de trabalho em equipe.

Ela coloca que foi a pessoa que pôde ver não só o trabalho na sua manifestação ou na sua expressão, mas também uma outra questão importante dentro da atuação do clown: foi ela ter visto o resultado desse trabalho mais de perto como psicóloga e supervisora do mesmo. Ela relata : “Quando passei a ver a importância do clown para as crianças em uma análise do ponto de vista de expressão, de conteúdos internos, de projeção dos aspectos vividos por elas e do trabalho que foi desenvolvido especificamente com algumas crianças, um ponto relevante é que aprenderam, na experiência da relação com o clown, a descobrir o seu próprio clown, a descobrir outro aspecto do seu eu e a partir daí, brincar com esse clownzinho “

Nucci concorda com Perina, quando diz que o trabalho atinge o eu das pessoas, e coloca: “O Clown Visitador é bastante significativo...” Não sei se podemos falar assim, mas de um nível mais profundo porque há conhecimento de outros trabalhos realizados em outros hospitais. Parece-me que esse vai além das aparências, vai realmente ao eu, no que há de essência em cada indivíduo.

7.7.2 - Estagiária de psicologia e assistente de clown

(Este depoimento foi coletado por escrito)

Carla, assistente de psicologia e clown na época, nos coloca a sua posição sobre o clown e tece alguns comentários dentro do seu ponto de vista e da participação direta na brincadeira do picadeiro como assistente de clown: “Os primeiros contatos que tive com o trabalho de clown, já tinham momentos significativos: a alegria e o riso expresso nos rostinhos das crianças, que ali no hospital estavam expostos a momentos de extrema angústia e dor, e o ar surpreso dos pais, familiares e acompanhantes diante das experiências e atividades realizadas na visita do clown. Havia, concomitante com as crianças, um notável envolvimento e participação dos pais e demais pessoas. O clown contagiava a todos! Outro lado marcante foi quanto à participação da própria equipe de profissionais do hospital nos momentos de atividade com o clown. Eles atuavam e interagiam com as crianças de forma mais descontraída. O ambiente, muitas vezes, tenso e estressor ficava mais “leve”. A equipe de enfermagem compartilhava das fantasias, expectativas junto às crianças nos dias em que a Dolarrria estava no hospital. Sem dúvida, outro momento importante foi o da brincadeira no picadeiro. Nessa atividade pôde-se observar que o espaço para a expressão global da criança era criativamente aproveitado. As crianças, com suas características pessoais, em alguns casos, dentro dos limites físicos e emocionais impostos pela doença, abriam-se, colocavam-se, ativas e atuantes na criação e desempenho do seu próprio ser na brincadeira, garantindo a cada um pôr a sua criança interna para fora com espontaneidade e muito envolvimento. Um outro aspecto que observei foi a seriedade para com a atividade, procurando mostrar o que de melhor podiam naquele momento.

Enfim, a riqueza no que se refere à expressão, à iniciativa, à segurança em ser uma criança, ali, naquele momento, atuando foi grande: tanto para elas quanto para os profissionais envolvidos. Por se tratar já, num primeiro momento de uma doença crônica, ela acarreta inúmeras conseqüências de perdas físicas e psicológicas com um tratamento longo e, algumas vezes agressivo. Fica para nós, psicólogos, bem como para outros profissionais resgatar elementos de descontração, aceitação no tratamento pela criança. A não compreensão total da importância desse

tratamento para a doença dificulta que a mesma aceite algumas intervenções necessárias. Por isso, eu vi o trabalho do clown, como outros, no hospital, realizados, de importância ímpar como fator facilitador à acessibilidade da criança a essa nova realidade em sua vida. Nesse sentido, as horas, dias e semanas ali passadas, apesar de todo negativismo dos exames dolorosos, cirurgias etc., podiam ser vividos com uma qualidade mais positiva, principalmente nos momentos em que o clown ali se encontrava. Em uma dessas ocasiões, ouvíamos das próprias crianças que elas queriam retornar ao hospital e estar ali nos dias em que a Dolarrria(clown) estava; isso foi verbalizado por elas inúmeras vezes. E já essa disposição da criança para estar no hospital (ambiente pouco convidativo) já facilitava, e muito, a intervenção médica. E também uma segurança maior se observava. Apesar da angústia havia uma aceitação e tranquilidade maior.

Bem, era só olhar para os rostinhos deles! Parecia que eles despertavam para a alegria por meio do sorriso! As salas de tratamento iluminavam-se, ficavam mais “leves”; a frieza, o peso e o “cinza” de alguns locais (como a quimioterapia, por exemplo) eram rapidamente mudados para uma atmosfera de risos, surpresas e descontração. Era como se não estivéssemos ali num hospital! Para finalizar, parabeno o trabalho realizado, pela importância desta abordagem dentro de um hospital do câncer infantil. Essa, com certeza, foi uma forma prática, vivida e experienciada de se humanizarem as relações médico-pacientes!

7.8 - Transformar os espaços

A questão de a arte transformar os espaços concretos do hospital mostrou que isso funcionou com os espaços internos e externos das pessoas. Perina, psicóloga, que supervisionou o trabalho do clown na quimioterapia, comenta que o ambiente se transformava para as crianças, os pais e profissionais. Havia pedidos de profissionais em relação ao clown estar junto nos momentos do tratamento e se percebia o quanto transformava aquele ambiente de sofrimento e de dor num ambiente mais suave, amenizando o sofrimento, amenizando a dor. Perina coloca que o clown não conseguia tirar a dor, mas amenizava, deslocava “dentro de processos de sublimação, de deslocamento”. Enfatiza, ainda, que o clown possibilita

isso: "Você esquece, por algum momento, o trágico e vivência outras coisas que fazem parte da vida da criança". Então, para ela, o lúdico trazido por meio do clown podia se efetivar e a proposta seria de continuidade permanente desse trabalho na quimioterapia e na internação. Diz também que o clown poderia estar presente em muitos outros espaços do hospital, transformando o ambiente. Ressalta que, no seu ponto de vista, a prioridade seria realmente nos momentos mais difíceis. Sobre pegar uma veia da criança na quimioterapia revela: "Onde você introduzia um elemento diferente daquele elemento agressivo de dor, de manipulação da criança, ela pôde realmente brincar de uma forma lúdica com tudo isso". O medicamento lúdico era tomado de forma que penetrava em instantes e a alegria sobressaía. O estado da arte, o suscitar de emoções e o riso nos pacientes pôde ser visto como fator de motivação para a aceitação do tratamento.

A Dra. Ana Maria Ferreira, psiquiatra, teceu um comentário sobre como era a transformação do rosto das crianças quando o clown chegava a esse espaço em plena atuação do clown na internação. A imagem demonstrada é a seguinte: antes do clown, "umas caras fechadas, de choro, compenetradas, ansiosas". O clown entra e depois "as carinhas das crianças começam a mudar, vai uma por uma mudando; quando o clown está no meio da sala, já estão todas sorrindo, parece mágica, é incrível como tudo muda.

7.9 - O espaço do picadeiro e das relações humanas

O espaço para o picadeiro dentro do hospital foi o encontro com as pessoas para ativar as suas emoções, desenvolver aspectos pessoais preciosos, como aqueles que só são possíveis e permitidos dentro de uma atividade lúdica, artística. O espaço concreto, macas, quimioterapia, agulhas e exames adquiriram um significado afetivo. As pessoas participavam, unidas nas relações que se estabeleciam dentro do picadeiro, como que sendo cúmplices de interesses, sentimentos e afinidades que podem ser entendidos de múltiplas formas, alterando sua imagem corporal e mostrando mais claramente sua personalidade diante dos desafios da ansiedade, do sofrimento e do espírito de criatividade. Comparamos esse momento, ao falarmos das atividades artísticas teatrais, quando, no espaço do picadeiro do hospital, os

artistas - crianças ou adolescentes - se revelavam em cena e sua imagem corporal se alterava. Porque o que importa, na verdade, é que o corpo se acha especificamente apropriado nesse espaço para transformá-lo.

Acreditamos que a abertura do espaço do picadeiro oferecida pelo clown à instituição conta com atitudes no sentido de modificação, propondo momentos de trocas sociais profundas, trocas até mesmo no sentido do espaço interno dos sentimentos e emoções. Elas se movimentam para outras dimensões, aproximando-se do que Neli Nucci, psicóloga, coloca em relação as suas observações dentro do espaço de trabalho: “Na brincadeira do picadeiro no hospital, dentro do Circo dos Envergonhados, em que se percebia aflorar, no trabalho coletivo, o espaço da individualidade colocando-se cada um com mais facilidade. Outros com mais dificuldade e mais resistência, foram se colocando pela própria dinâmica do grupo que foi favorecendo isso para se sentirem mais à vontade. Colocando, por meio daqueles desenhos, toda a dinâmica, a simbologia do momento que estavam vivendo - a doença - trazia a essência do inconsciente, do medo inconsciente e da ameaça que estavam sentindo e talvez estivesse ali guardada, embotada, negada, bem reprimida naquele “cantinho” da alma, mas aflorava, naquele espaço e naquele momento, do picadeiro. Com o número da corda-bamba, a criança representava a sua ameaça de vida, o momento do equilibrista. Com a representação de animais, surgiram muitos leões que atacavam o dono do circo. Percebíamos bem aqueles sentimentos reprimidos- em relação ao sofrimento do tratamento - de querer “chutar o balde”, ficar bravo com tudo, não se submeter. Naquele momento, para ela, as crianças puderam ser o leão e realmente viver uma parte da essência deles. O sentimento reprimido que tinham vontade de colocar para fora, se assemelhava à fúria dos leões, fúria esta que estavam vivendo contra a doença. Dentro da análise psicológica, o trabalho, nesse espaço, propiciou o aparecimento não só de descontração, mas dos próprios conflitos internos das crianças em relação a sua doença.

7.10 - Um mergulho no próprio clown pessoal

Esse trabalho, feito no picadeiro, para Nucci, psicóloga, representou um mergulho no próprio clown das crianças, para poder emergir e enfrentar a doença, sendo assim: "Tudo o que você puder estar fazendo com que seja expresso por uma situação subjetiva, como um trabalho com o clown, um desenho, uma história, uma dramatização, tudo o que possa estar emergindo. É um momento de o indivíduo estar emergindo; e você ter essa condição até de favorecer, oferecer esse espaço, esse momento para que ele se sinta à vontade por ser ele mesmo por meio de uma forma lúdica e espontânea e para que ele possa trazer a emoção dele, o sentimento dele, o que, muitas vezes, num ambiente hospitalar, não é muito favorecido. Ele tem que ser submisso, tem que tolerar, tem que aceitar tudo, porque está numa situação de enfrentamento de uma ameaça muito grande e, de uma certa maneira, esta sendo pressionado. Então, quando você abre um espaço, o clown chega todo empático: "Eu estou sentindo tudo isso como você, eu também sou um de vocês." Então naquele momento, a criança pode deixar aflorar, sentimentos e partes inconscientes, conflitos com que, às vezes, a própria criança nem tinha entrado em contato. Estava até num momento de negação, de isolamento, e o clown pode provocar isso: "Eu digo pode, porque para alguns acontece e para outros não, dependendo do momento e do ritmo de cada um". Quando isso acontece, coloca que para eles, como profissionais, tratar com essa criança fica até mais tranquilo, porque podem analisar e encontrar outras formas de chegar ao paciente, seguindo o exemplo da lógica diferenciada do clown".

Além dessa questão ela aponta que observa muito no clown o lado empático, isto é "Quando o clown estava chegando como um igual, quero dizer igual aos pacientes, eles se identificavam com o clown naquele momento, porque era um clown de dor, era um clown que já trazia no nome a dor que ele sentia, Dolores Dolarrria. Por outro lado, o clown tem aquela simbologia do lúdico, daquela parte nossa brincalhona, daquela parte nossa que abafamos numa situação de doença, ameaça muito grande, de dor. Nessa situação sufocamos tudo isso. Mas, se você permite, muitas vezes ser brincalhão, ser lúdico e está num ambiente de hospital, num ambiente sofrido, de repente, quando você chega brincando com a dor, permite que aquele seu lado mais alegre traga outras emoções junto com ela. Aquilo vai

afiorando, vai revelando tudo; ele se joga por inteiro através dessa parte de identificação, desse movimento de identificação com o clown; o paciente, também, atinge a essência dele. Então seria até numa análise fenomenológica que está acontecendo aquele sentimento, aquela emoção, o comportamento daquela pessoa, daquela criança. No nosso caso, você está entrando nele e sentindo como ele, percebendo toda a história de vida naquele momento para entender e dar a dimensão exata do que está acontecendo.

7.11 - Para se trabalhar o clown e sua essência

A psicóloga Nucci coloca que o clown instiga muito por ser tão autêntico, por mexer com coisas que a gente não se permite: “Acho que, para trabalhar com o clown, você tem que ter muitos anos de autoconhecimento para poder atingir o outro. Acho que o clown conseguiu mesmo estar trazendo esse contato muito íntimo com as crianças, além de oferecer isso a elas, ele de uma certa maneira, movimentou isso dentro dos profissionais, a gente estar podendo ser assim, também, um pouco clown, e se permitir entrar em contato consigo mesmo de uma maneira mais tranqüila, mais simples”. O clown, para ela demonstra a filosofia do entendimento da história do homem.

A linha de estudo de Nucci é rogeriana, como ela mesma coloca, tem abordagem humanista e vai muito ao encontro de tudo isso, que o clown executa, de toda essa filosofia de vida. “Talvez até por isso eu tenha ficado tão atraída pelo seu trabalho. Para mim foi muito atraente essa forma toda de estar entendendo o outro e, quando você se despoja do seu ego todo, você assume a sua essência, o seu inconsciente. O clown é meio inconsciente, ele se permite, ele não vê problemas, ele só vê facilidades”. Para ela, o clown vai contra padrões estabelecidos e isso se vê na atuação do clown: “É uma visão muito intuitiva, porque eu nunca li nada, nunca estudei nada, por isso vejo que, quando você se despoja do seu ego e vai com todo o seu inconsciente, você tem muito mais facilidade de atingir o inconsciente do outro. Você - o clown - não está ali para julgar, reprovar, aprovar, está ali com a sua essência, se abrindo para outra essência; então esse inconsciente tem muito mais facilidade para se manifestar no outro.”

7.12 - Chorar ou rir faz parte da vida

Ferreira, psiquiatra, pensa que o clown tem algumas coisas que tem a ver com filme mudo a que até hoje, a gente assiste: o Chaplin, Gordo e Magro, porque acha que eles tratam das questões da humanidade, das coisas que são eternas. São filmes eternos porque falam das rivalidades, da inveja, da raiva, da alegria, da sacanagem, que fazem parte do ser humano, que todo o mundo esconde, e eles escracham e brincam com isso: “Então a gente ri porque é possível ver da forma como eles apresentam; talvez se fosse de uma outra forma, a gente não veria não; Deus me livre, vão só chorar. Mas eu acho que é essa coisa que a gente tem mesmo um pouco, de rir do outro. A gente pode rir do outro que faz coisas muito parecidas com as nossas, porque rir da gente já é mais complicado. O clown resgata coisas e mostra que chorar, rir ou brincar faz parte da vida.”

7.13 - Clown, um recurso de comunicação diferenciado

Dentro da instituição havia sempre um chamado muito insistente ao clown feito pela psiquiatra Ferreira para que ele fosse atender uma criança. Ao questionar a psiquiatra por que ela chamava o clown com tanta insistência e tão freqüentemente para se relacionar com seus pacientes, ela respondeu que utilizava o clown como um recurso de comunicação entre o paciente e suas angústias: “Eu tinha claro que havia outra via de acesso, um recurso de comunicação diferente. A gente sabe que nesses momentos em que há uma eminência de perigo, existe uma fragilidade muito grande. Eu acho que solicitava o clown mais para os pré-adolescentes, que são crianças, que, nesses momentos, se tornam extremamente fechadas, isoladas, e o clown tinha uma via de acesso diferente. Eu sentia que com algumas crianças, a via de acesso do clown era mais eficiente que a minha porque não importa você ter técnica; a técnica é uma coisa que você adquire, mas eu acho que para usar a técnica tem que criar um vínculo com o outro e o outro tem que aceitar você, porque eu me dava conta de que o clown tinha um acesso diferente e que para algumas crianças e alguns adolescentes a sua ajuda era mais efetiva em alguns momentos do que a minha. Apesar de eu ter um conhecimento teórico e técnico diferente, a via de

acesso, o vínculo, às vezes, se fazia muito mais facilmente com você. Acho que para uma criança maior e para um adolescente falar com a psicóloga tem uma representação, falar com o psiquiatra tem um outro peso de representação. Vejo que é uma representação social mesmo.

7.14 - O clown atingindo os profissionais

O outro lado do trabalho do clown observado por Nucci, é que, além do público alvo, o clown atingiu os profissionais com quem trabalhou e, para ela, essas “relações interpessoais” são muito ricas: não para dirigir o trabalho só para aquele público alvo porque de repente, quando se interage no meio e com outras pessoas, todas são atingidas de uma certa maneira como profissionais. Ela particularmente achou que tinha que agradecer, de certa forma, ao clown nesse momento por ele ter aberto outra perspectiva de visão de mundo. Aponta que a experiência trouxe para o profissional uma outra visão de como atingir o inconsciente e trabalhar a essência de cada um e deixou muito claro para ela esta lição: “Se você não consegue atingir a sua essência, se não consegue trabalhar com o seu inconsciente, você não vai conseguir entender a essência inconsciente do outro, não vai conseguir fazer com que ele apareça e, mesmo que ele apareça, você não vai entender (...) O clown me fez ver isso e me fez perceber que todos nós temos um clown dentro da gente, só que, muitas vezes, não entendemos muito bem esse clown e até quando ele quer emergir, a gente fala : “Fica quieto que você é um babaca que está querendo aparecer, aí, seu palhaço” Então, não consegue entender o clown que existe dentro de você. Isso me fez parar para pensar e dar toda essa dimensão e tratar o meu clown como uma parte muito importante que eu tenho dentro de mim. Essa criança que a gente tem dentro da gente tem que estar sendo acolhida com muito carinho para estar entendendo tudo o que ela quer dizer para a gente nesse momento para que, quando você entra em contato com os outros clowns que existem pelo mundo, respeite-o e possa entendê-lo.”

Ferreira, psiquiatra, tem uma opinião que de uma certa forma, o clown mexeu em alguns valores e “cutucou uma coisa na instituição”. Porque essa instituição tem uma característica assim: “Parece que não dá para ser feliz lá dentro: a gente convive com

muita tristeza, muita angústia e muito sofrimento de famílias, Ferreira mostra que existe um outro lado, pelo qual só suportaremos e venceremos o sofrimento, se tivermos uma energia de vida grande, e a energia de vida vem de coisas melhores, de projetos, sonhos, alegrias. O clown, para ela, fez aflorar muito este contraste, que é viver num hospital e “que, por um lado, mesmo não tendo a sensação de que a vida existe, esta aí, e tem que ser vivida com energia, tem que se ter prazer de viver, enquanto se vive, mesmo que seja por pouco tempo”. Então, Ferreira achava que muitas vezes isso mobilizava na equipe, um certo “mal-estar”, porque, de um certa forma, parece que as pessoas se envergonham, se incomodam com a alegria, “parece que se precisa ficar sério, compenetrado e preocupado, com cara de preocupado, porque se está num lugar onde se tratam doenças graves, se convive com a morte e a gente viu que é possível que tudo isso se faça seriamente, sem que se precise estar sério, estar tenso”. Ela comenta ainda que a presença da Dolarrria nos espaços do hospital diminuía o estresse, fala que “muitas vezes entrava na quimioterapia, aquela sala lotada, um grande número de crianças chorando, e a entrada do clown causava um impacto. De repente as mães que não conheciam a Dolarrria, falavam: “Nossa, o que será, quem é essa? E as crianças: “Nossa, o palhaço!” Até a enfermagem que estava super-angustiada e super-estressada, sentia que isso amenizava o clima da sala, amenizava aquele estresse, e de repente, uma criança que está chorando, o clown agacha em baixo da mesa e começa a procurar a veia que perdeu e procurava dentro da sua bolsa. “Isso fazia com que as pessoas readquirissem um certo equilíbrio”, diz Ferreira e “Havia uma coisa para baixar a ansiedade, baixar o estresse do grupo todo, dos pais, dos profissionais, foi um experiência riquíssima”.

O clown possibilita “o querer”. E esse é um ponto levantado por Ferreira, que observava o trabalho prático do clown, verificando como era a forma de ele iniciar uma relação com o paciente e como ele estabelecia isso. Às vezes o clown não conseguia nada com um paciente e ia embora. Isso era tremendamente instigante para ela como psiquiatra: “Essa possibilidade de deixar para o outro a decisão de entrar ou não na brincadeira trazia uma coisa muito legal dentro de um hospital, porque o fato de estar doente deixa as crianças e os adolescentes extremamente fragilizados e eles são extremamente invadidos pelos outros. Ninguém pergunta se

ele quer tomar injeção, se ele quer ficar internado. Tem que ficar, tem que tomar, tem que fazer o exame. E, de uma certa forma, o clown trabalhava com a possibilidade de querer ou não”, diz Ferreira: “Nesse jogo que você apresentava, eles tinham a possibilidade de entrar ou não, eles podiam se tornar meros espectadores e assistir, como podiam entrar e quando eles entravam, entravam porque queriam, porque alguma coisa enganchava neles”. O tempo todo que o clown esteve no hospital, uma das coisas que ela sempre observou foi a possibilidade de a emoção aparecer, seja ela qual fosse de conseguir ser contingente para essa situação e de até fazer disso um momento lúdico, que é a coisa da criança mesmo: “Perdeu a veia. Vamos procurar embaixo da mesa, quer dizer, é uma coisa que saía daquela coisa do corpo só, do corpo que sofre e que cuidava um pouco do espírito”.

7.15 - O clown como elemento terapêutico, um parecer dos profissionais da área de saúde do Boldrini

A psicóloga Perina, supervisora do trabalho do clown na quimioterapia, nomeou o trabalho do clown como Clownterapia e afirma que os momentos mais marcantes, se é que se pode delinear-los todos, foram num primeiro instante, o encontro com atriz pesquisadora e sua exposição com relação à proposta do projeto. Segundo Perina, esse tipo de proposta era uma coisa nova e diferente acrescentada ao trabalho com a criança, que poderia trazer um benefício. Comenta que, desde início, acreditou no projeto e investiu nele a partir do momento em que ele se efetivou na sala de quimioterapia e em que ela viu, de fato os resultados. Ela expõe: “Aquilo que inicialmente era teoria me pareceu uma nova proposta, uma alternativa de trabalho, um novo recurso terapêutico, assim como tínhamos a musica, a terapia propriamente dita, sendo o clown era um recurso terapêutico. É uma outra forma de a criança se expressar, de a criança pôr para fora a sua dor, uma forma bem inédita, dentro de um hospital, pelo riso transformar a dor. E essa frase foi marcante, nela eu pude perceber o que na realidade aconteceu: as crianças da sala de quimioterapia modificaram muito o momento de estarem lá pela presença do clown. E penso que havia uma diferença muito significativa entre o momento em que o clown estava e o

momento em que ele não estava naquela sala. As crianças aderiam melhor ao tratamento e sentiam uma disposição maior para virem ao hospital”.

Brandalise, diretora clínica do hospital, em uma reunião clínica realizada em julho de 1993, disse a sua equipe que o clown levava a criança a ter uma melhor adesão ao tratamento. No seu depoimento, diz ainda que o clown ajudava o paciente e “tudo que faz bem para o espírito, faz bem para o corpo. Acho que tudo que é fonte de prazer para o espírito repercute, de maneira importante, no corpo”.

O auxiliar de laboratório no Boldrini, Sérgio Luís Rodrigues, achava fundamental esse tipo de trabalho que o clown fazia, porque, segundo o mesmo, a área hospitalar é uma área muito complexa: “É difícil você entrar sorrindo e sair sorrindo”. Então o que acontece quando o clown exerce esse tipo de trabalho é que, com certeza, atinge, com rapidez, o pessoal que está em situação de depressão, mesmo no laboratório, diz Sérgio e acrescenta: “Você está lidando com sangue e fica num clima pesado; tendo uma descontração, o que é que acontece? Você se desenvolve fisicamente tanto quanto psicologicamente”. Essa é a base que ele pôde ver do trabalho de clown.

Ferreira, psiquiatra da instituição, nos relata que um dos momentos marcantes para ela foi a relação do clown com a paciente Angélica, uma pré-adolescente, que ela acompanhava. Lembra-se de que, no momento em que o clown entrou na quimioterapia, Angélica estava super deprimida com a mãe, numa relação difícil, porque ela veio de longe, de outro Estado brasileiro e queria voltar para casa. Ela achava que a mãe não estava cuidando dela, porque a trouxe para um lugar onde estava sofrendo. E estava ainda com todo o impacto de chegar ao hospital. Lembra-se do clown com sua sacolinha que começou a tirar as coisas de dentro, a fazer aquele jogo com ela de pôr o nariz vermelho, e perguntava se ela queria ou não pôr o nariz. Ela achou que o clown, nesse momento foi o elemento transformador de uma situação difícil, modificador, aquele que traz o novo, uma coisa assim meio inusitada, onde havia só profissionais de saúde. Ela acha que para a Angélica aquele momento foi extremamente terapêutico, porque se lembra de que a paciente colocou o nariz e começou a entrar nesse jogo do clown e o nome que ela se deu, era um jogo de palavras com o nome da mãe e o da Dolarrria , que ficou Doroclécia. De uma certa

forma, aponta a Dra. Ana, isso permitiu que ela usasse, nesse jogo, um pouco da raiva e do desprezo que estava sentindo pela mãe e poder estar mostrando isso.

Nesse momento, para a psiquiatra, ficou nítido que algumas intervenções não de psicologia, nem de psiquiatria podiam ser extremamente terapêuticas na sua visão de profissional, se fossem conduzidas de uma forma “legal” e colocadas no momento oportuno. Observa ainda que o clown fazia um caminhar num primeiro momento, meio para conquistar a criança ou adolescente: era o clown se mostrando. No segundo momento era tentar “enlaçar” a criança nesse jogo do clown. Para Ana Maria, esse jogo era uma coisa lúdica, mas sempre feito com muito cuidado. Isso ficava muito nítido na internação, onde, segundo Ana Maria, o clown aparecia no vidro, sumia do vidro, e, quando percebia que a criança não “enganchava” muito porque talvez não estivesse bem, ele fazia “tchau” e mudava.

Enquanto profissional da área de psiquiatria e psicologia, o que ela pôde observar é que muitas ações podiam ser terapêuticas dentro do hospital, que não precisavam necessariamente ser feitas por pessoas da área da psicologia. Para ela ficava muito claro que o clown foi capaz de fazer tudo isso, porque tinha um suporte da psicologia e da equipe, mas, de qualquer forma, o trabalho possibilitou algumas ações muito eficazes do ponto de vista terapêutico de poder estar lidando com alguns sentimentos e principalmente porque isso se fazia em grupo, o que desmistifica um pouco essa coisa de entrar numa salinha para se fazer algo dessa ordem. O clown fazia no grupo e no meio em que convivia, segundo a psiquiatra, um inter jogo entre a mãe e a criança, entre as mães, entre os profissionais e as mães.

Para a bióloga que trabalha no laboratório, Ormandina Borges, era um trabalho muito “legal” para ela particularmente e para as crianças era mais que uma terapia. Dizia: “O clown entrava aqui e eu fazia bagunça - ri - muito divertida - ri - a Dolores Dolarrria, não posso nem falar - ri”.

A psicóloga Nucci, que participou com o clown assistindo a sua atuação na brincadeira do picadeiro, via momentos muito bonitos do clown na quimioterapia, que, naquela época era feita no térreo, numa sala grande; a quimioterapia era mais coletiva, com várias crianças. Relata o quanto elas se envolviam com o clown, o quanto elas conversavam e como se colocavam no momento em que o clown permitia que a criança colocasse os sentimentos dela. “Isso por si só já é

terapêutico”, dizia a psicóloga Neli Nucci, “porque a criança encontra um espaço para estar colocando os sentimentos dela”.

O Dr. Hélio H. Abreu, médico oftalmologista, aponta o fato de você diminuir o sofrimento e tirar a atenção da criança desse sofrimento é sempre terapêutico. Para ele: “O bom humor é uma das fases melhores da alma”. Segundo Abreu, quando se introduz ou se leva alguém ao bom humor, está-se ajudando inclusive a combater a doença.” É sabido que as pessoas de bom humor alegres e sadias, realmente têm menos doenças, e isso é fundamental. Já as pessoas com mal-estar, deprimidas, têm maior chance de terem doenças e de manifestarem sintomas das doenças”. Para ele, a pessoa que é alegre, esta feliz: mesmo com dor ou uma doença é sempre menos intensa a sua manifestação em função do sofrimento. Ele falou sobre o clown e uma alteração no estado de humor do ambiente, não só no ambiente, mas ele enxergava muito isso nas crianças que faziam quimioterapia: “Quando as pessoas entravam lá a gente percebia que mudava o ambiente e não era só isso...” Ele continua: “Realmente o vínculo e o prazer de executar o trabalho, essa sua vontade de fazer e de envolver as crianças a gente observava também; realmente mudava o clima, disfarçava e fazia uma modificação daquela sensação da sala de quimioterapia, de dores”. Ele tem a mesma opinião de Perina, quanto à fixação desse programa de lazer no hospital, que para ele, deveria ser na internação, onde “isso é fundamental. Essas visitas deveriam ser continuadas e deveriam já deixar fixo que fosse para sempre, como mais um suporte. E a gente soma tudo isso no sentido de que possa dar um pouco mais de tranquilidade para as crianças”.

Aproximamo-nos aos contos de fada no momento em que o palhaço, o clown chegam a ser um tipo universal e único, representando a quebra de cerimônia com aspectos de graça, alegria e fora das convenções. As crianças, as pessoas precisam dos clowns para reconstruírem momentos positivos na sua vida, é a opinião colocada por Brandalise de que o clown exerce uma influência mágica como todo palhaço e a ação dele na criança transcende a cara do palhaço, transcende as bobagens que ele faz. Diz que é um papel mágico que tanto palhaço, como bruxa e como fada, têm em relação às crianças. “Elas adquirem uma alegria importante, é como o sol atuando numa flor, a flor se abre e às vezes, a gente nem sabe por que ela está se abrindo. A explicação vai muito além de uma simples radiação. Ela nos relata que esse trabalho

do clown foi uma das coisas mais importantes que aconteceram nos últimos 21 anos dentro da instituição. Porque de uma maneira clara, ela é uma observadora muito atenta do que se passa com as crianças. Para ela, o clown exerceu uma modificação enorme em termos de o paciente “tolerar melhor o tratamento e ter uma alegria para vir ao hospital, mesmo aqueles que estavam mais desanimados, quando viam o clown, apresentavam um novo sentido para estarem no hospital” e isso, também se reproduzia na casa deles, onde as crianças pediam para a mãe comprar um nariz igual ao do clown e faziam as mesmas coisas que o clown fazia

Abreu, oftalmologista, fala que, quando as crianças estão alegres, elas suportam melhor todo o tratamento e ficam menos decaídas e menos deprimidas. “Lógico que a gente não vai mudar o quadro que ela tem da alteração da doença, mas a gente vai ajudar para que ela suporte e criar mecanismos para que consiga ter saídas para diminuir a dor e o sofrimento e esse trabalho é um dos que, se juntando aos outros, vai levar um benefício muito grande para a criança. Esses mecanismos estão no trabalho de toda a equipe”.

A pediatra Marcela Botasso expõe : “É uma sensação que sempre ficava e da experiência com o clown lá a gente sentiu falta. Às vezes brincávamos e falamos que era uma coisa a que já estávamos acostumados: a participação do clown envolvido com as crianças, tentando ajudar a gente nesse tratamento...”

7.16- A equipe de enfermagem

O clown se adaptou à equipe de maneira que havia uma enfermeira que realizava dupla de cantoria com o clown. Pegavam-no como cobaia para procurar uma veia. O clown procurava a veia debaixo das camas, dentro do armários, na bolsa. A veia perdida era sempre um grande motivo para a sala cheia de pessoas estar dando risada da maneira eficiente como o clown ajudava a encontrar uma veia. Chamavam com urgência quando precisavam de uma cantora na sala de quimioterapia para espantar o medo das crianças, pedindo músicas italianas, francesas, alemãs, árabes. Dançavam boleros ao som de Dolarrria e cantavam tangos para o clown dançar exageradamente os passos de “La Cumparsita”.

Roberta Cova Páfaro, enfermeira padrão na quimioterapia, falou: “A criançada adorava, era uma expressão de felicidade, uma hora de distração, em que eles davam risada, em que eles se esqueciam do problema, do soro que estava tomando, do vômito. Até os adultos da enfermagem paravam para ver a Dolarrria e relaxar. Era uma hora em que a gente relaxava mesmo por causa do cômico do divertido que ela representava; muito legal mesmo”(ri). Quando ela chegava, a gente já começava a dar risada, sem ela fazer nada. Então quer dizer que a gente rindo põe para fora aquelas angústias, ansiedades, essas coisas todas. Inclusive, algumas crianças que, no começo, não estavam nem de papo, nem de prosa, na primeira internação ou na primeira vez em que a Dolarrria chegava continuavam sérias e ela não conseguia arrancar um sorriso. Agora, a partir do tempo em que ela vinha, essas crianças já acabavam se entregando às brincadeiras, aos encantos da brincadeira que a Dolarrria fazia. No começo quando ela chegou, eu realmente estranhei porque ela era um palhaço diferente, porque palhaço normal chega falando: “Eh, criançada vamo aí”. Não sei o que mais. E ela não: ela não falava, ela fazia caretas, mímicas. No começo, eu estranhava; as roupas eram também totalmente estranhas, não eram muito de palhaço. Sei lá aquilo o que era, era confusa, não era um estereótipo assim de “o palhaço”, com macacão, cabeleira. No começo eu achei estranho e me perguntava: “O que será que é?”. Aí, com o passar do tempo e como ela era muito engraçada e conseguia cativar mesmo na maneira dela de não falar, só de mímica, o que ficava engraçado. Mas no começo eu estranhei. No primeiro dia em que a Dolarrria chegou: “Mas o que é essa roupa: não é nem de palhaço, não é nem de louco. O que será que é isso aí? Mas, com o passar do tempo, você vai conhecendo o personagem, o clown, aí você vai vendo que é engraçado, que é o tipo de palhaço, mas não é um palhaço, e, quando você não estava de Dolarrria, estava de Ana Elvira, aí não combinava. O interessante era você vir de Dolarrria (ri), era mais engraçado (risada).

“Na enfermagem, coloca Washington Benedito Rodrigues, a gente observava que para nós, principalmente da enfermagem, era um trabalho inédito, porque até então a gente não tinha tido o trabalho de um clown trabalhando com a gente. No começo foi uma coisa meio estranha porque o hospital em si é uma coisa meio triste, porque as crianças estão com câncer e com leucemia e têm todo um problema

familiar, e a gente percebia que era uma coisa meio triste, o ambiente era meio triste. Aí, de repente uma pessoa assim, um clown “solitário”, chegando, representando e vivendo aquele papel era uma coisa que, no começo, a gente não entendia muito bem. Aí a gente foi ler o seu trabalho, foi perguntar e notou que teve uma aceitação muito boa por parte das crianças e da família. Havia uma criança que queria fugir, você conseguia levar para a sala de quimioterapia e ficava lá, distraía a atenção da criança, e ela acabava aceitando o procedimento. Você ficava, às vezes, horas acompanhando uma criança assim num procedimento. A gente via que aquilo era o fiel da balança, era a sensível diferença, que alegrava mais o hospital. Na internação, eu achava bom porque era uma coisa meio estranha você estar ali naquele pique trabalhando. De repente você vinha, queria dar o sol para a gente, brincava com o lencinho, dava aquela distraidazinha, porque o ambiente, e, como eu falava o ambiente de trabalho às vezes ficava pesado, então tinha aquela música, como assim dizer, aquela coisa diferente do que a gente estava fazendo. A gente não tem uma formação artística. No começo, eu concordo, era meio difícil entender, mas depois você se acostuma, e faz parte, por isso eu e muita gente lá sentimos sua falta, quando você terminou o seu trabalho e seu estagio aqui”.

Cássia, uma das enfermeiras, achava que, se o clown ficasse mais tempo na sala de quimioterapia, ninguém trabalharia, porque era muito divertido, ela gostava de tudo no clown.

Eurídes Francisca de Oliveira, auxiliar de enfermagem da quimioterapia, dizia que, quando o clown entrava na sala mudava o ambiente e que a Dolarrria era uma ótima pessoa: “Saí da rotina; a gente está dando risada, está brincando. Se todos os dias tivesse clown nos dois períodos, de manhã e de tarde, seria muito bom. Eu acho que a Dolarrria gostou do ambiente, porque é um lugar que é muito triste para os pais e profissionais, mas a Dolarrria divide a tristeza com animação e isso equilibra o pessoal.”

No depoimento da assistente social, ela coloca que o clown facilitava o momento difícil de pegar veia da criança. Conta para nós que se lembrou de um dia, quando entrou na quimioterapia e a enfermeira disse: “Perdeu a veia! O clown saiu procurando onde estava a veia da criança, quer dizer, quebrava um pouco a seriedade e aquele momento de dor e sofrimento. E aí facilitava para que a criança

pudesse ser submetida a um novo procedimento, a uma nova tentativa do tratamento de uma forma mais suave. Então, eu acho que é só ganho. É um ganho, sim. Acho que os pais morriam de rir porque a Dolarrria fazia investida para eles com ares sedutores e a Dolarrria com aquele jeito dela toda ali meio bagunçadinha, né? Então a gente morria de rir mesmo, passava no corredor e percebia aquele trejeito, um olhar- quer dizer que quebrava aquela situação de espera, de expectativa e de ansiedade com uma presença alegre. Gosto muito da Dolarrria. Acho a Dolarrria jóia, já vi outros aqui, mas a minha preferida é a Dolarrria (ri). Se você voltar, eu vou gostar muito!”

Sendo assim ao finalizar a análise constatamos que todos os médicos, psicólogas, psiquiatra, funcionários do laboratório, enfermeiras e assistente social tinham um ponto em comum. Colocar sempre, no final dos depoimentos, a continuidade da atuação artística do clown naquela instituição de saúde. Outra questão pertinente é que a análise, dos depoimentos nos levaram a ressaltar um ponto importante para o trabalho do clown dentro da instituição: existiu unanimidade por parte da equipe de pediatras e de psicólogas, ao afirmarem que o trabalho do clown, dentro do processo de tratamento, é terapêutico.

Reflexões prospectivas

Teorização do lazer no tratamento hospitalar

Para elucidar a problemática da arte de clown como conteúdo de lazer no tratamento hospitalar fez-se necessária uma busca de referencial teórico nas bibliotecas brasileiras, o qual constatamos estar em elaboração.

O referencial teórico de pesquisa relacionado à área de lazer no tratamento hospitalar nos levou a elaborar uma síntese das teorias de outras áreas, baseando-nos em autores, que, de certa forma, contribuíram dentro de um processo e refletem a possibilidade do desenvolvimento humano e sua transformação. Encontramos, na teoria de Elias, o significado e entendimento do processo civilizador, que vem explicar a atuação da arte na sociedade como movimento contrário e, ao mesmo tempo civilizador, mas que está sempre em transformação, como muitas outras coisas estão, já que o processo civilizador é uma constante. Esta dissertação teoriza pela mesma via, tenta dar conta de pôr à mostra que nossas bases teóricas se permeiam por uma variedade de teorias que contribuem e confirmam um processo humano, que segue à frente, mudando as nossas maneiras de construir os fatos. Colocamos, no item 2.2 do capítulo 2, que o lazer no tratamento hospitalar é focado no sentido da criação artística, indicando a existência de uma relação, não claramente instituída, mas presente na vida, de aprendizagem e integração da pessoa no meio ambiente social e cultural. O caráter criativo do lazer, nesse processo, significa projetar a existência. A expressão desse existir é potente perante a impotência muitas vezes silenciosa das pessoas com o risco de morte.

Não delimitamos o objeto desta dissertação em uma das áreas pertinentes ao estudo, pois arte, lúdico, lazer no tratamento hospitalar criaram, num primeiro instante, a teorização da questão de raciocinar confluindo e, ao mesmo tempo, não esgotando as possibilidades de cada uma delas.

Dançar conforme a música, atuar conforme o espaço

O espaço concreto do hospital não era apropriado para lazer, nem específico para seu conteúdo, arte. Porém, o clown não necessariamente precisa de espaços ou aparelhos específicos pré-elaborados. Ele vai criar esses espaços se adaptando a eles. O clown inserido no hospital, como conteúdo de lazer, enfrentou o que poderíamos chamar de falta de espaço apropriado para a sua atuação, mas, ao mesmo tempo, a solução espacial foi sendo adaptada, no decorrer do trabalho, conforme as necessidades

Consideramos que o hospital não é equipamento específico. Foi planejado e construído com finalidade específica, que não o lazer, mas que pode estar apropriado ao lazer desde que a atitude humana venha a colocá-lo como elemento às interações sociais, culturais, terapêuticas e artísticas nos espaços do tratamento.

A arte do clown fomenta a abertura desse espaço de lazer no tratamento hospitalar do hospital, tendo como espaço o seu próprio corpo e a sua representação. Entendemos que os equipamentos de lazer, como um teatro(sala de espetáculo) para esse tipo de trabalho no hospital, foram transformados e adaptados para o corpo do clown e para todos os espectadores que participavam do espetáculo. A situação criada era de espetáculo.

Podemos concluir que a mudança do espaço concreto interno e externo dos participantes está diretamente ligada à escolha da atividade, à atitude, à criatividade, à opção e ao interesse de transformar. Por exemplo, a transformação do espaço de uma sala de quimioterapia em sala de espetáculo foi realizada com a presença do clown, desde que os participantes estivessem inteirados e acreditando na atividade sendo realizada na sala.

Tentamos seguir os mesmos princípios espaciais do Teatro de Rua e do Teatro Popular, demonstrando que esse tipo de espetáculo não possui equipamentos específicos para a sua realização. Ele é adaptado a essa circunstância e, para que aconteça a apresentação dos atores, é necessário somente delimitar um espaço para a relação (feito com tinta, água, pó de serra, erva-mate, giz etc.) no próprio chão do local. Quando fizemos o trabalho com a brincadeira no picadeiro para as crianças no hospital, essa delimitação espacial seguiu os mesmos princípios do Teatro de Rua. O

restante é delimitado pela própria atividade e assim o espaço específico é subjetivo para a atividade teatral. Existe nos moldes da recriação e da ação do clown. Segundo Burnier¹, onde houver um ator e um espectador existirá a ação teatral. Constatamos um pressuposto inicial de que a relação teatral existe, pois o ator não está só. Essa relação com o espectador e a ação teatral foram as bases do trabalho do clown no hospital.

No momento em que o clown está se relacionando diretamente com a criança nas salas de tratamento, não há como delimitar: “Aqui é o palco” ou “Aqui é um picadeiro”. Essa delimitação é imaginária. O clown e espectadores são o espetáculo (palco) e os espaços vazios se fazem cheios com a arte de ator. Santini² demonstra: “O espaço natural modificado pelo homem torna-se uma apreciação cultural; e as maneiras como é organizado variam enormemente em função das complexidades e das solicitações tecnológicas do grupo que nele se instala. Os princípios fundamentais para essa organização espacial estão baseados em dois fatores: a postura e a estrutura do ser humano. Assim como a experiência de seu corpo, o homem organiza o seu espaço, adequando-o a suas necessidade biopsicossociais”. A partir dessa adequação, os espaços vão se tornar também aqueles que Stuchii³ chama de espaços de interesses sociais, aqueles em que os sujeitos se propõem a estarem juntos, face a face, e se relacionarem; antes de tudo, que isso possa acontecer como decorrência do encontro. Por nós esse espaço modificado, transformado, é denominado de “poesia dos espaços”.

A poesia dos espaços

Os clowns, da atriz pesquisadora e das crianças, transformaram o espaço objetivo da estrutura hospitalar em espaço imaginário ou espaço do picadeiro, e o primeiro procedimento que buscamos para instaurar o trabalho do clown, foi criar disponibilidade para um vínculo afetivo com a criança.

¹Op. Cit. p.19.

²STUCCHI, Sérgio. *Espaços e equipamentos de recreação e lazer*. In: BRUHNS, Heloísa Turini (Org.). Introdução aos... Op. Cit. p.110.

³Idem, ibidem.

O segundo procedimento é o que nomeamos de situação de atuação artística ou poesia do espaço. Segundo a definição do poeta Artaud⁴, as artes cênicas são “poésie dans l’espace”. Para o autor: “A linguagem física do teatro, esta língua material e sólida, consiste em tudo aquilo que ocupa o palco, em tudo que pode manifestar-se e exprimir-se (...) Isso faz com que a poesia da língua seja substituída por uma poesia no espaço”.

O clowns levaram a poesia do palco para o hospital, sempre fazendo suas ações para a platéia (estar em relação com) como na estrutura teatral e circense, em que o ator está sempre se relacionando com alguém da platéia. No hospital, esse “relacionar-se” implicou fatores que iriam diferenciar a qualidade de representação do clown do teatro para o do hospital.

O primeiro fator, ao qual demos relevância, foi a proximidade e as condições físicas desse espectador. Fragilidades físicas e emocionais devem ser consideradas como ponto fundamental na determinação da qualidade de trabalho do ator. O segundo foi pensar qual seria a melhor técnica a ser utilizada no espaço corpóreo de atuação do clown e adaptá-la ao trabalho com esses pacientes hospitalizados.

Como um terceiro ponto, tínhamos a alteração das funções do espectador que vai ao teatro ver o clown. Dentro do hospital, temos o oposto: o clown vai ao espectador. O encontro com este espectador tem uma intenção a mais que a de representar para ele ou simplesmente de se relacionar. A intenção do espetáculo é ser realizado próximo, junto, e, também, pelo espectador. A partir do momento em que ele passava a atuar com o clown, deixava de ser espectador para ser um ator. No entanto, não existia uma imposição para que ele participasse, mas um convite, que o paciente espectador tinha o direito de aceitar ou não e podia escolher entre assistir ao espetáculo e atuar junto ao clown.

Nas três questões levantadas, começamos a obter respostas no próprio trabalho prático e em relação de proximidade com o espectador, o que implicou aprimorar a técnica de reduzir as ações físicas na representação, já que no palco elas são ampliadas ou reduzidas. No hospital, as ações foram reduzidas devido à aproximação que o ator tinha do paciente na maioria das vezes. Assim, a atriz

⁴Op.Cit.p.52.

diminuiu seu espaço corporal sem perder, no entanto, a sua essência cômica de atuação, nem o contato com o espectador.

O Clown Visitador e os Doutores

Uma questão levantada, com nossa pesquisa, é referente à atuação de clowns nas instituições de saúde e à realização de alguns trabalhos no Brasil com esta arte. Segundo a nossa busca teórica, encontramos referências de clowns atuando nos hospitais como “clowns doutores” ou artísticos”, que parodiam as situações médicas ou o próprio médico e mostram para a criança uma situação cômica e bem humorada em cima do seu tratamento e da sua hospitalização. Existe uma pequena diferença de formas e conteúdos qualitativos na forma da abordagem ao espectador em relação ao Clown Visitador e aos Clowns Doutores. Colocamos essa observação para esclarecer diferenças, não a título de tecer uma juízo de valor qualitativo.

O Clown Visitador, objeto de nossa pesquisa, é distinto dos outros trabalhos de clown, já que aqueles clowns atuam parodiando situações médicas por meio de clowns doutores. O Clown Visitador, pelo contrário, não parodia a situação hospitalar. Apresenta-se como um artista, que vai ao hospital com o objetivo de transformar a dor provocada pelo tratamento em riso. É um artista que veio do circo ou do teatro à procura de novos talentos e estrelas para montar um circo. Ele vem com a proposta de buscar com a criança a revelação de sua veia cômica por meio da sua iniciação como clown, levando a mesma a executar tarefas artísticas baseadas na lógica individual e pessoal de cada clown, seguindo princípios circenses e teatrais. Abordamos, também, com o Visitador, a questão referente à relação branco e augusto utilizada como base da interação entre clown e criança na atuação no leito e no picadeiro do hospital, proporcionando a transformação das fragilidades causadas pela doença em obra de arte, em poesia dos espaços de Artaud, em que o clown Dolores Dolarrria, herdeira da arte clownesca, difere também daqueles outros trabalhos, pois a criança hospitalizada nasce e atua, recebendo essa herança artística, que será incorporada ao tratamento lúdico.

O Clown Visitador é o clown pessoal e único da atriz pesquisadora, descobridor da sua própria verdade. O clown, segundo Burnier⁵, “não representa, ele é”. Esclarecemos essas questões para que o próprio trabalho mostre que mesmo os clowns iniciados dentro dessa linha de clowns do LUME, ao atuarem em qualquer situação, serão diferenciados também entre si. Se outro clown, iniciado na mesma linha de pesquisa, fizer o mesmo trabalho no hospital, provavelmente não o fará igual ao do clown Dolores Dolarrria, mas de maneira pessoal e particular.

Constatamos, no entanto, afinidades em relação ao objetivo principal destas atuações de clowns nas instituições de saúde: a lógica diferenciada, suscitar o riso ou sorriso do público, fazer um trabalho altruísta, recuperando o impulso vital e a alegria, retirando momentaneamente a criança do clima instaurado pelo sofrimento.

A influência da lógica de clown com os pacientes

Referimo-nos, durante a pesquisa, a uma lógica diferenciada ou não linear do clown com o intuito de observar se a mesma existiu em relação às crianças. Se a criança entendeu o funcionamento da lógica, recebeu a influência, aprendendo as novas formas para fazer as coisas. O clown mostra as várias alternativas de forma muito particular e inusitada. O primeiro passo para a criança entrar em contato com esse universo clownesco começa com a observação do próprio clown. Quando consegue identificar isso no clown, a sua comicidade pessoal é instigada. O segundo, com a própria iniciação, onde o clown vai procurar a revelação da “veia cômica da criança”. Ela penetra, com mais facilidade, na iniciação de seu próprio clown, isto é, a sua maneira de entender e de atuar artisticamente tem um referencial anterior, o clown.

Observamos essa maneira diferenciada em um dos momentos do trabalho com as crianças hospitalizadas: um paciente dançando com o suporte do soro. Outros aplaudiram uma cena com os pés ou batendo com uma das mãos na cabeça, porque estavam impossibilitados de usarem a outra ou mexerem o braço. Esse elemento cômico atuando numa cena, nesse caso o clown pessoal, possibilita que a

⁵Op.Cit.p.262

criança descubra, também, a sua forma não usual de fazer as coisas: ela coloca o clown numa cadeira de rodas e leva para a consulta, mostrando que é ele o paciente ou pedindo o braço do clown emprestado para pegar uma veia.

Esses mesmos aspectos do clown que permitem que a criança desenvolva esse modo de pensar e agir diferenciado, foram observados também por Masetti⁶ na atuação dos clowns doutores (Doutores da Alegria). Quando o clown se relaciona com a realidade de acordo com uma lógica complexa de pensamento, expõe a autora: “Um fato necessariamente não tem relação linear com outro. Ele cria novas relações e com isso é capaz de levar o humor ou a alteração da realidade (o posto de enfermagem pode se transformar em um balcão de pizza, por exemplo). Ele quebra com a lógica da previsibilidade dos fatos ao propor ações e situações inusitadas para uma determinada situação (por exemplo, ao decidir que vai multar uma maca por excesso de velocidade). Sua presença abre a possibilidade de perceber os fatos sobre novos parâmetros e com isso amplia a percepção da realidade habitualmente construída.”

Essa lógica ou comunicação diferenciada foi observada na prática do projeto “O Clown Visitador”, quando a Dra. Ana Maria Ferreira, psiquiatra do Boldrini, chama o clown para atender um adolescente que estava com um quadro depressivo considerável. Então, a psiquiatra, vendo que os seus recursos técnicos haviam se esgotado, chamou o clown para se relacionar com aquele paciente. Ela comenta que tinha claro que a outra via de acesso, um recurso de comunicação diferente, atingiria mais as crianças ou adolescentes. Nesses momentos, há uma eminência de perigo e fragilidade muito grande, principalmente, com adolescentes que se tornam extremamente fechados e isolados.

O clown, com a via de acesso diferente, era mais eficiente em alguns momentos do que a técnica da psiquiatria. A função da técnica é criar um vínculo com o outro e ele aceitar. Se o vínculo, às vezes, se fazia muito mais facilmente com o clown, então ele iria atender às necessidades da criança. A psiquiatra achava que para uma criança maior, um adolescente, falar com a psicóloga tinha uma representação, falar com o psiquiatra tinha um outro peso de representação. Observa

⁶MASETTI, Morgana. *O hospital pelos olhos do palhaço*. Clownsnews. Boletim informativo das atividades da associação dos amigos dos Doutores da Alegria. São Paulo, 1996. n.21.p.3.

que essa representação para a sociedade está, muitas vezes, decorrente de preconceitos. Quem tem problemas vai ao psicólogo. Quem é louco vai ao psiquiatra. E quem fala com o clown o que é? Quem fala com o clown é criança, não tem problema nenhum, é alegre. O que é falar com o clown? É divertir-se. É poder falar o que quer. É poder revelar-se. Esse era um aspecto que chamava a atenção: “A Dolarrria chorava e demonstrava os sentimentos, o técnico não demonstra, ele trabalha com a demonstração do outro.” O clown tinha essa empatia, porque o clown demonstra a emoção e isso é muito pessoal: “Ele tinha esta coisa: “Vamos chorar juntos. Vamos rir juntos. Vamos procurar juntos.”

Nesse tipo de situação com a adolescente ou quando os pacientes estavam em estado de desespero, o clown não tinha como fazer o outro rir. Olhando pelo prisma artístico, o clown só existirá, se fizer vínculos, não existindo uma técnica. Esse vínculo era respeitar a emoção do outro, o seu estado, deixando as emoções aparecerem, fossem quais fossem. O importante naquele momento era que o clown pudesse ser capaz de aceitar o choro daquela adolescente que estava no corredor chorando ininterruptamente, e lhe dar o lenço para que ela enxugasse as lágrimas, de chorar junto, abraçando-a e comungando o choro, a emoção que ela estava sentindo.

A psiquiatra Ana Maria Ferreira presenciou várias atuações do clown. Especificamente nessa relação do clown com a adolescente paciente terminal, analisou a situação e comentou que o clown encontrou uma forma de legitimar o sentimento da menina mostrando: “Vamos chorar mesmo.” E afirma que as pessoas que trabalham em hospitais, têm muita dificuldade de deixar o paciente chorar, e, na verdade, o primeiro momento é querer aplacar o choro, não deixá-lo chorar, principalmente porque para um adolescente não fica bem e, muitas vezes, tentam chamar a atenção para outra coisa: “Vamo-nos distrair, vamos olhar outra coisa.” Não queremos dizer que esse distrair-se com outra coisa não seja importante, mas, às vezes, é necessário deixar o outro simplesmente chorar.

O exemplo acima nos demonstra uma situação muito delicada onde o paciente não está com nenhuma predisposição para o riso. Nesse caso, se o clown ficasse tentando fazer a adolescente rir, estaria forçando uma situação e fazendo com que a adolescente controlasse suas emoções. Nesse momento, ele agiu

solidariamente: vendo a adolescente chorar, chorando junto. O fato de o clown se aproximar num momento triste e difícil, possibilitando que ela também chorasse, foi uma atitude aposta a sua função, que era “fazer rir no momento de dor”. Aqui encontramos mais uma possibilidade de atuação desse clown, que também “pode chorar com o paciente no momento de sua dor”.

A psiquiatra expõe que esse tipo de trabalho multidisciplinar possibilitou mostrar que as coisas no hospital podem ser resolvidas de várias maneiras. Os profissionais da arte e psiquiatria tinham a possibilidade de fazer um percurso, independente de quem iam atender, de quem estava mais próximo. O importante era discutir e pensar juntos sobre o que era mais importante para o paciente naquele momento e o que ele era capaz de aceitar. Porque, às vezes, achamos importante ele ir à sessão da psicóloga, diz Ana Maria Ferreira, mas ele não está podendo. O que ele quer e pode, é falar das suas dores com o clown, chorando no ombro. Para o paciente é uma coisa muito boa ele poder falar das dores, quando está chorando. Isso dá à criança uma nova possibilidade de ver a vida e saber que nem tudo se resolve linearmente. Pode ser que a arte estivesse mais próxima das necessidades do paciente, recriando modos de ver as coisas de maneira diferente. Já que o clown não tem um pré-julgamento das coisas, pode alterar o estado das coisas inusitadamente.

Dentro da própria instituição, aconteceu a própria alteração da lógica, por meio da aceitação desse novo elemento, como mais um recurso terapêutico, embora o clown não esteja agindo como terapeuta e sim como artista. Se a instituição permite esse elemento lúdico no tratamento, possibilita que essa lógica não linear esteja sendo absorvida pelos pacientes e, com isso, implantando uma nova visão nos procedimentos da terapia convencional.

Treinamento da criação artística

O clown tem como base de trabalho no hospital alguns exercícios de seu treinamento artístico realizados como preparação para trabalhar situações as mais inesperadas possíveis. Esse treinamento de criação artística tem o intuito de coletar um material codificado e pronto para ser utilizado quando necessário. O clown parte

para qualquer outra situação; por exemplo, na relação com a criança no leito que não pode estar se locomovendo muito, vai utilizar e transformar exercícios do trabalho básico do treinamento em atuação artística. Tanto no picadeiro, no leito, como no picadeiro coletivo, a atuação é proporcionada para ambas as partes: clown e criança.

Colocamos essas questões anteriores para demonstrar que esse conhecimento técnico do clown permite que ele crie uma relação afetiva com a criança, sem precisar cessar o trabalho para pensar: "Que caminho tomar. O que fazer agora?" O treinamento é justamente para dar uma desenvoltura maior à atuação. O mesmo acontece na iniciação e na construção do clown da criança. O clown, por ter passado pelo mesmo processo de iniciação, tem essa experiência internalizada tanto para fazer a brincadeira no picadeiro como para a iniciação no leito. No entanto, não é qualquer pessoa que pode sair iniciando o clown das crianças. Dentro do próprio clown está contido todo o processo para realizar uma iniciação. Somente o clown iniciado tem o conhecimento técnico necessário para conduzir à situação artística.

Maternidade de clowns

O Hospital Boldrini incentiva seus pacientes a não perderem contato com as atividades de lazer, por menor que seja o tempo em que a criança permanece no hospital recebendo o seu tratamento. A direção da instituição compreende que o lazer pode transformar esse tempo que parece não passar nunca, acolhendo um novo conceito no atendimento: A qualidade de vida do paciente durante o tratamento é essencial. Ele constrói, nesse período, um aprendizado artístico, que poderá estar aliado ao desenvolvimento de sua pessoa.

Há uma necessidade de se buscarem, na prática, motivos e ações que refaçam esse caminho com o paciente. Se a doença, às vezes, interrompe certos contatos sociais, a instituição pode religá-los, trazendo para esse espaço o elemento lúdico, que vai transformar o ambiente tenso do hospital causado pela doença e risco de morte em um ambiente mais leve e tranquilo.

O hospital passa a ser um gerador de descobertas e contatos com aspectos culturais e artísticos no momento de lazer. O espaço hospitalar passa a ter outro

significado: é um espaço onde também se fazem coisas diferentes da rotina estipulada pelo tratamento. Enquanto se espera, se espera fazendo alguma atividade, como arte, dança, teatro etc. O espaço que foi redimensionado não é mais somente o de sofrimentos silenciosos, mas aquele que também é alegre, descontraído e permeado de esperança na alegria.

O hospital sempre generoso e muito atento na sua forma de acolher atividades para as crianças, a partir dessa experiência com partos e iniciação de clown, passa a ter uma função complementar: maternidade de clowns. Esse foi o ponto fundamental da pesquisa empírica. Na iniciação estão contidas todas as relações interpessoais humanas e a confluência das áreas comprometidas com a pesquisa, o ponto pelo qual se buscou, no tempo de lazer, a questão do tempo da espera da cura. Não só por esperarem, mas para gestarem e conceberem algo em si mesmas, as crianças conseguiam, por meio da arte, acreditar na alegre possibilidade de esperança que nasceu na sua vida em forma de clown.

Acreditamos que, nesse meio, a esperança na alegria como proposta de vida seja uma meta embutida nos valores do lazer, como nos coloca Rubem Alves⁷. Pensar o espaço hospitalar como um espaço da alegria é também necessário para humanizar primeiramente a instituição humana - pessoas. Vemos que o lazer propicia a construção do humano em muitos momentos do viver: "Tal parece ser o processo de construção do humano que vem se verificando na vivência do tempo de lazer (...). O espaço de lazer neste contexto é que daria novas cores ao cotidiano do indivíduo⁸."

Toda a arte do clown é colocada à disposição da criança. Nessa relação, o clown troca com a criança músicas, danças, mágicas, realizando a transmutação da própria condição em que a criança se encontra em obra de arte. A criança pode ser um cantor, ou um clown, ali mesmo, no leito. A relação se estabelece afetivamente e onde o clown estiver, poderá criar o espaço artístico, sem necessitar de um espaço físico delimitado(uma sala, um palco etc.) para essas manifestações. O picadeiro foi estabelecido na relação com a criança para transformar situações, às vezes muito dolorosas, instaurando o momento lúdico. O clown se veste na possibilidade de tudo

⁷ ALVES, Rubem. *A gestação...* Op. Cit. p.53.

⁸ STUCHIL, Sérgio. *Op. Cit.* p.51,52.

ser permitido e se relaciona com a criança por meio da “veia cômica” e das situações criadas ou estabelecidas pela arte de fazer rir.

Ensinar a ensinar

Na finalização do projeto ficou uma questão muito importante a ser resolvida. A falta de atuação do clown colocaria todo o nosso discurso como um conjunto vazio, empalidecendo a expressão daquelas crianças. Sem o clown atuando praticamente, na verdade, de que adiantaria estarmos escrevendo esta dissertação? O que importa realmente para a situação hospitalar é que tenha clowns atuando constantemente. Ao ser entrevistada, a Dra. Sílvia Brandalise, diretora clínica do Boldrini, colocou sua posição quanto ao clown ter finalizado a pesquisa e cessado sua atuação no hospital: “O clown ter parado esse serviço foi uma perda das mais sérias nos últimos 21 anos aqui no Boldrini.” Porém, essa já era uma preocupação anterior da pesquisadora e gerou uma carga de responsabilidade que permeou toda a trajetória do clown.

O passageiro ao avesso, o anjo acolhedor de perdas e de sorrisos nos estabelecia um destino natural. O clown não pode ser parte de uma lembrança passada, mas de uma presente. Estamos comprometidos com as crianças hospitalizadas e nos descobrimos nas palavras de Ecléa Bosi em relação aos sujeitos e ao destino da pesquisa: “Depois de descobrir carências, percebemos que elas nos comprometem. É preciso conhecer o problema de perto, tocar nos fatos. Mas isso não basta para que se fale em nome de alguém: devemos também enxergar de sua perspectiva a realidade.”⁹

Analisamos os fatos. Reflexões foram feitas e chegamos à conclusão de que elas seriam prospectivas. O conteúdo e a estrutura da dissertação podem oferecer subsídios à elaboração de um curso de treinamento de clowns para atuar no hospital. Esse compromisso estende-se às áreas interligadas à pesquisa: psicologia, administração, medicina e arte, que necessitam elaborar melhor os conhecimentos adquiridos nesse estudo para atuarem integradas com o hospital. A atriz pesquisadora deverá aprender, com essas áreas, a buscar diretrizes básicas para elaborar esse curso de clown com perspectivas interdisciplinares.

⁹BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1989. p.179.

Dessa forma, existe a possibilidade de continuidade de toda a alegria das crianças na esperança e na fé. Ensinar é dar continuidade à herança e à travessia de passageiros que sonham, através dos séculos, em servir com generosidade e alegria à humanidade. Um passageiro solitário se engendrou pelos corredores dos castelos encontrando uma saída secreta das salas do hospital das dores, “espalhafatando” risadas ouvidas dentro da sala de UTI, reelaborando os sonhos das crianças e buscando agora dividir talentos, tesouros e segredos com outros hospitais.

A responsabilidade de um destino lúdico ofertado a essas crianças hospitalizadas foi modificada a partir do momento em que conheceram o clown.

Dividir essa herança preciosa que vem sendo trazida por um passageiro carregado de esperanças, é transformar. A continuidade dos clowns está em ensinar novos parceiros a ensinar a futura procura da gestação cômica pessoal, iniciando, sempre, ressurreição, revelação, renascimento. Paulo Freire expõe: “Quem ensina aprende, ao ensinar, e quem aprende, ensina ao aprender. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Por isso é que, do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. Verbo que pede um objeto direto - alguma coisa - e um objeto indireto - a alguém¹⁰. Essa alguma coisa e alguém constituem o nosso conhecimento de sujeito e objeto se multiplicando ao ensinar a ensinar outros clowns.

Sendo assim, consideramos esta dissertação como uma homenagem às crianças do Boldrini e a Monsier Luís Otávio Burnier, que orientou as bases artísticas da pesquisa empírica e seguiu a trajetória de continuidade e transformação, concebendo ao mundo, ao dar à luz, por meio de suas mãos de parceiro, a hereditariedade, iniciando o Clown Visitador na revelação da veia cômica de crianças hospitalizadas.

¹⁰FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p.25

Bibliografia

- ADOUM, Jorge Enrique. *Acrobatas da vida*. In: "O correio da Unesco". Ano 16.n.3.Paris,03/1988.
- ALVES, Rubem. *Creio na ressurreição do corpo*.4.ed. São Paulo: Paulus,1995
- _____. *Gestação do futuro*.s.ed.Campinas: Papyrus,1986.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. s.ed.Trad.Antônio Pinto de Carvalho.Rio de Janeiro:Tecnoprint.s.d.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*.2.ed.Trad.Teixeira Coelho.São Paulo: Max Limonad,1987.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.
- BARBA,Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*.Campinas:Hucitec/Unicamp,1991.
- BENJAMIN,Walter.*Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*.São Paulo:Summus,1984.
- BERGSON, Henri. *O riso : ensaio sobre a significação do cômico*. Trad.Nathanael Caixeiro.Rio de Janeiro: Zahar,1983.
- BETTELHIM, Bruno.*Psicanálise dos contos de fada*.s.ed.Rio de Janeiro:Paz e Terra,1996.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*.5.ed.São Paulo:Ed.Ática,1995.
- _____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Ed.Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*.Leitura de operárias.2.ed.Petrópolis: Vozes,1989.
- _____. *Memória e sociedade*. São Paulo :T. A .Queiróz,1979.
- BRANDÃO, Carlos R. *Pesquisa Participante*. 7.ed.São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRUHNS, Heloísa Turini. *Coletânea do V Encontro de história do esporte, lazer e educação física/As ciências sociais e a história do esporte lazer e educação física, Maceió-Alagoas-Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. (Org.). *Introdução aos estudos do lazer*.
Campinas: Papyrus, 1996.

_____. *Corpo parceiro e corpo adversário*. Campinas: Papyrus, 1993.

BURNIER, Luís Otávio. *Prospecto do espetáculo de clown: Valef-Ormos*. LUME-UNICAMP, 1989.

_____. *A arte de ator : da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. Tese (Doutorado em Cultura e Semiótica) - PUC/SP, 1994.*

BUYTENDIJK, F.J.J. *O homem e sua existência biológica, social e cultural*. Org. H.G. Gadamer e P. Vogler. São Paulo: Epu./Edusp, 1977. v.4. (Nova Antropologia).

CALLOIS, Roger. *O jogo e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

_____. *O homem e o sagrado*. Coleção Perspectiva do homem. Lisboa: Edições 70, 1988.

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. s.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CASTRO, Angela. *A arte da bobagem. Manual para o clown moderno*. Trad. Laís Pimentel e Angela de Castro. Publicado por Angela de Castro & Cot. London, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquiosofrenia*. s.ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.3.

DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1981.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

- DUMAZEDIER, Jofre. *Valores e conteúdos culturais no lazer*. São Paulo: SESC, 1980.
- _____. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, Humberto. *O nome da rosa*. s.ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. 2.ed. Trad. Ruy Jungman. Rev. e apres. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994. v. 1
- _____. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungmann; Rev. apres. Renato Janine. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2.v.
- ELIAS, Norbert e DUNNING, Eric. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. 3.ed. Trad. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. s.ed. São Paulo: SENAC, 1998.
- FRANCO, Alvaro. *Dicionário Inglês-Português*. 5.ed. Porto Alegre: Globo, s.d.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- GAZEAU, A. *Los bufones*. (1885). Versão Espanhola por Cecílio Navarro. Barcelona: Biblioteca de Maravillas. Daniel Cortejo y C^a. March., 1995. p. 17.
- GEBARA, Ademir. O tempo na construção do objeto de estudo da história do esporte, do lazer e da educação física. In: *Coletânea do II Encontro Nacional de história do esporte, lazer e educação física*. Ponta Grossa-PR, 1994.
- _____. *Relatório final do projeto: dimensões econômicas do esporte no Brasil*. Campinas, 1997.
- GRAZIA, Sebastian de. *Tiempo, trabajo y ocio*. Trad. Consuelo V. Praga. Madrid: Tecnos, 1966.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. 5.ed. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores).
- HUISINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- IWANOWICZ, J. Barbara. *Aspectos psicológicos do lazer*. In: BRUHNS, Heloísa Turini (Org.). *Introdução aos estudos do lazer*. Campinas: Papyrus, 1996.
- JOHNSON, Don. *O corpo*. s.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. s.ed. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KISHIMOTO, Tizuko Morchida. *O jogo e a educação infantil*. s.ed. São Paulo: Pioneira. 1994.
- LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Tese de doutorado. Departamento de Artes Cênicas. I.A/UNICAMP, 1990.
- MACLEAN, Janet R., PETERSON, James A., MARTIN, Donald W. *Recreation and Leisure: The changing scene 4/E*. 1983.
- MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Pedagogia da animação*. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. *Estudos do lazer- Uma introdução*. Campinas. SP: Autores Associados, 1996.
- _____. *Lazer e humanização*. Campinas: Papyrus, 1983.
- _____. *O lazer, sua especialidade e seu caráter interdisciplinar*. Revista Brasileira de ciências do esporte 12 (1.2.3).
- MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços*. Transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- _____. *Hospital: ampliando a criação dessa realidade*. Clownews. Boletim Informativo das Atividades da Associação dos Amigos dos Doutores da Alegria. São Paulo. n. 16 set./out. n. 17. nov. /dez, 1997.
- _____. *O hospital pelos olhos do palhaço*. Clownews. Boletim informativo das atividades da associação dos amigos dos Doutores da Alegria. n. 21. São Paulo, 1998.

- MEDEIROS João Bosco. (Org). *Manual de Redação Atlas*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1996.
- MENEZES, Eduardo D.B. de. In: *O riso o cômico e o lúdico*. Revista de cultura. n.1.VLXVIII. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MILLER, Henry. *O sorriso ao pé da escada*. 3.ed. Rio de Janeiro : Salamandra, 1989.
- MOCARZEL, Evaldo. *Teatro*. O estado de São Paulo. Caderno.p.2-d.1.10 de out. 1996.
- OLIVEIRA, Júlio Amaral.(Org). *CIRCO*. s.ed. de. Versão para inglês Isabel Murat Burbridge. São Paulo. Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990.
- OLIVEIRA, Paulo de Salles. *O lúdico na vida cotidiana*. In: BRUHNS, Heloisa Turini.(Org). *Introdução aos Estudos do Lazer*. Campinas.SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- _____. *A criação do imaginário nos brinquedos infantis*. Revista brasileira de ciências do esporte. n.12(1,2,3)s.d.
- PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria della formatività*. In: BOSI, Albredo: *Reflexões sobre a arte*. 5.ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- POLUNIN, Slava. *The Rules of Happiness*. Total theatre. V.8.n.4. Winter, 1996/1997.
- POZZOLLO, Hugo. *E o palhaço o que é?* Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 10/12/96.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. s.ed. São Paulo: Atica, 1992.
- PUCETTI, Ricardo. *E o palhaço o que é?* Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 10/12/96.
- RABELAIS, François. *Pantagruel*. Rei dos dípsodos, restituído ao natural com seus factos e proezas espantosos. Lisboa: & etc, 1975.
- REQUIXA, Renato. *Sugestão de diretrizes básicas para uma política nacional de lazer*. São Paulo: SESC, 1987.
- Revista *Estudos do Lazer*. Campinas: Unicamp, 10/1985.
- ROZA, Elisa Santa. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância*. s.ed. Rio de Janeiro: Relume, 1993.

- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. s.ed. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.
- SANTÁNNA, Denise Bernuzzi de. *O prazer justificado: história do lazer*. São Paulo: Marco Zero/CNPQ, 1992.
- SANTINI, R.C.G. *Dimensões do lazer e da recreação*. São Paulo: Angelotti, 1993.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1983.
- SEIBEL, Beatriz. *História do circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 18.ed. São Paulo: Autores Associados, 1992.
- SEYSSEL, Waldemar. *O menino que queria ser palhaço*. s.ed. São Paulo: Nacional, 1992.
- SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo*. Estudo a partir da ginástica francesa no século xx. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- STUCCHI, Sérgio. *Espaços e equipamentos de recreação e lazer*. In: BRUHNS, Heloisa Turini (Org.). *Introdução aos estudos do lazer*. Campinas: Papyrus, 1996.
- TESSARI, Roberto. Instituto di storia dell'Arte da università di Pisa. Carta à Ana Elvira Wu. Ripafratta-Italia, 20 giug. 1997..
- ULANON, Barry e Ann. *The witch and palhaço: two archetypes of human sexuality*. In: MASETTI, Morgana, *Soluções de palhaços*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Sel. Ecléa Bosi. Trad. Terezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- WILDIK, Vizconde de. *Nuevo diccionario. Portugués-Español*. Paris: Garnier. s.d.

WINNICOTT, D.W. *A família e o desenvolvimento pessoal*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Textos selecionados: da pediatria à psicanálise. Trad. de Jane Russo. 4.ed. São Paulo: Francisco Alves, 1993

_____. *O brincar & a realidade*. s.ed. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975

WUO, Ana Elvira. "O clown Visitador". Caderno diário de anotações referentes a atuação do clown no hospital Boldrini. Campinas, 1992 e 1993.