



UNICAMP

Johana Barreneche-Corrales

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’

Aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos Doutores da Alegria

ERRATA

Onde se lê

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’
Aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos Doutores da Alegria

Leia-se:

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’: aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos Doutores da Alegria

CAMPINAS
2013

Prof.ª Dra. Fátima Regina Rodrigues Évans
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / FCH / UNICAMP
174347



Johana Barreneche-Corrales

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’.

**Aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do
trabalho dos Doutores da Alegria**

Prof^a. Dr^a. Amneris Ângela Maroni

**Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, para obtenção do
Título de Doutora em Ciências Sociais.**

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA JOHANA BARRENECHE CORRALES, E ORIENTADA PELA PROF^a.DR^a
AMNERIS ANGELA MARONI. CPG, 05/04/2013**

ERRATA

Onde se lê

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’.
Aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do
trabalho dos Doutores da Alegria

Leia-se:

O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’: aproximações
entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos
Doutores da Alegria

**CAMPINAS
2013**

Prof. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP
Matrícula: 174927

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

B274r Barreneche Corrales, Johana, 1975-
O riso-alegria e a 'Capacidade Negativa': aproximações
entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos
Doutores da Alegria / Johana Barreneche Corrales. --
Campinas, SP : [s. n.], 2013.

Orientador: Amnéris Ângela Maroni.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bion, Wilfred R. (Wilfred Ruprecht), 1897-1979.
 2. Doutores da Alegria (Organização).
 3. Riso.
 4. Alegria.
 5. Pensamento.
 6. Capacidade negativa (Psicanálise).
- I. Maroni, Amnéris Ângela, 1951- II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Laughter-joy and "Negative Capability":
approximations between laughter, joy and thought based on the work by
Doutores da Alegria

Palavras-chave em inglês:
Doctors of joy (Organization)
Laughter

Joy

Thought

Negative capability (Psychoanalysis)

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Doutora em Ciências Sociais

Banca examinadora:

Amnéris Ângela Maroni [Orientador]

Antonio Muniz de Rezende

Susana de Oliveira Dias

Edemilson Antunes de Campos

Conrado Augusto Gandara Federici

Data da defesa: 05-04-2013

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais



Tese de Doutorado

Johana Barreneche Corrales

O riso-alegria e a 'Capacidade Negativa': aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos Doutores da Alegria

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutora em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof. Dr.^a Annéris Ângela Maroni.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 05 / 04 / 2013.

Comissão Julgadora:

Titulares:

Prof.^a. Dr.^a. Annéris Ângela Maroni (orientadora)

Prof.^a. Dr.^a. Maria Suely Kofes

Prof. Dr. Antonio Muniz de Rezende

Prof. Dr. Conrado Augusto Gandara Federici

Prof. Dr. Edemilson Antunes de Campos

Suplentes:

Prof.^a. Dr.^a. Susana de Oliveira Dias

Prof. Dr. Ronaldo Rômulo Machado de Almeida

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

Campinas
Abril de 2013

Dedico este trabalho à memória de Carlos Arturo Corrales, Floralba Durán e Blanca Ruth Durán, origem das minhas inquietações vitais. Também à Sofia Malakh Barreneche, Luna Maya Barreneche e Lucas Borinelli, seres que enchem meu espírito de esperança e vontade para continuar à procura.

AGRADECIMENTOS

No trânsito entre o mestrado e o doutorado passei por aprendizados profundos. Nesse período, relacionamentos terminaram e amigos se afastaram. A partir daí algo em minha vida se abriu de maneira radical: uma compreensão diferente de mim mesma e de minhas habilidades para levar a vida em frente. Por isso, agradeço sinceramente a todas as pessoas com quem nesses seis anos me *desencontrei*, porque foram ponto de partida e ponte para chegar a esse momento hoje.

Entre junho de 2011 e junho de 2012 fui professora em duas universidades em Medellín, Colômbia. O encontro com os estudantes foi fundamental para concretizar e dar sentido a várias das chaves da pesquisa. Meus alunos me possibilitaram uma melhor compreensão do que o *encontro com o outro* significa e por isso lhes sou eternamente grata.

À Amnérís Ângela Maroni, minha orientadora, meu agradecimento eterno por esses nove anos de caminhada, a sua companhia transformou minha vida.

O encontro com membros do elenco dos Doutores da Alegria e com os participantes dos cursos “Palhaço para curiosos” foi se tornando, aos poucos, uma experiência *abridora* de sentidos, chave fundamental para as compreensões às quais esta pesquisa me levou. Agradeço por isso aos Doutores da Alegria como ONG, que me facilitou o acesso ao seu acervo, aos artistas com os quais tive contato para as entrevistas e aos “curiosos”, colegas na *procura*.

À minha família devo a constante presença através de e-mails, ligações e pensamentos. Eles são uma chama constante no meu coração, uma luz que me dá suporte e me conecta com o Todo.

Benilson Borinelli, parceiro ímpar. A ele agradeço a paciência durante o final da tese, tempo desafiador. Seu amor, companhia e firmeza foram determinantes para finalizar a escrita do trabalho.

À Valéria Palma lhe sou infinitamente grata não só pelo tempo e qualidade investidos na correção do texto, mas principalmente pela continência amiga em momentos difíceis.

À Mary Lilia Congolino e Helena Fontes, amigas da alma, agradeço a acolhida

sempre amorosa e generosa quando precisei viajar e chegar a um “porto seguro”.

À Elizabeth, Natália, Patricia, Sua, Juan, Eduar, Thiago, Mauro, Inês, Vicky, Dora, Alfredo, May, Oscar, Luanda, Carlos, Rafael, Jimmy, Marcela, Paola e todos os amigos desse tempo, habitantes eternos do meu coração.

À Ricardo Freire agradeço o tempo destinado à revisão do texto final, sem seu cuidado, delicadeza e generosidade na troca, esse trabalho não teria ganho, com certeza, seus contornos finais, tão necessários.

Agradeço finalmente à CAPES que, através do convênio Pec-PG, financiou durante dois anos esta pesquisa.

BARRENECHE-CORRALES, Johana. **O riso-alegria e a ‘Capacidade Negativa’**: aproximações entre riso, alegria e pensamento a partir do trabalho dos Doutores da Alegria. 2013. 178 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

RESUMO

Para W. R. Bion, psicanalista inglês, *pensar* é diferente do conhecer; *pensar* é “pensar as emoções” e só somos capazes de *pensar* na medida em que toleramos as frustrações. A partir do trabalho dos Doutores da Alegria com crianças hospitalizadas e sob a teoria psicanalítica de Bion, ‘Capacidade Negativa’, nos debruçamos sobre possíveis cruzamentos entre riso, alegria e pensamento. Riso e alegria são emoções que permitem passagens, certa compreensão. Acontecem, às vezes, de maneira plural, no encontro com o outro; são também formas de olhar para o mundo, para si, uma maneira de *abrir sentido* para a vida. Talvez só o ser humano tenha capacidade e crescimento emocional para o paradoxal, para suportar a ambiguidade, a indefinição. É aí que o riso e a alegria – dos Doutores da Alegria –, habitam e florescem. Somos finitos, mas temos familiaridade, de maneira inexplicável, com o infinito. É nessa familiaridade que as perguntas aparecem, no desejo de ‘desvendar’ o misterioso, o belo, o mágico. Para compreendermos o riso e a alegria – e também para rir – temos que *acolher* o paradoxo. Quanto mais suportarmos *o negativo*, a dúvida, a incerteza, a luz e a sombra, a dor, a perda, o ridículo, maior será nossa capacidade de rir. O ser humano é movimento, trânsito, lugar de instabilidade, é incompletude. Com a ideia de ‘alegria *pensante*’ queremos apreender o riso, a alegria e a capacidade psíquica que lhe é afim. Só ri, na *modernidade líquida*, quem conquistou e é capaz de suportar o paradoxo, o *negativo*. Tentamos compreender isso a partir de algumas aproximações entre antropologia e psicanálise.

Palavras-chave: Riso-alegria, Bion, Pensamento, Capacidade-negativa, Doutores da alegria.

BARRENECHE-CORRALES, Johana. **Laughter-joy and “Negative Capability”**: Approximations between laughter, joy and thought based on the work by Doutores da Alegria. 2013. 178 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ABSTRACT

To W. R. Bion, an english psychoanalyst, thinking is different from knowing; thinking is "thinking the emotions" and we are only capable of thinking as we tolerate the frustrations. From the work conducted by Doutores da Alegria (Doctors of Joy) with hospitalized children and under Bion's psychoanalytic theory, the 'Negative Capability', we have paid close attention to possible intersections between laughter, joy and thought. Laughter and joy are emotions that allow changes, some understanding. They sometimes happen differently in the encounter with the other; they are also ways of looking at the world and at ourselves, a way to *open meaning* for life. Perhaps only humans have the capacity and the emotional growth for the paradox, to bear the ambiguity, the vagueness. That is where the laughter and joy – of the Doctors of Joy - live and flourish. We are finite, but we have familiarity, inexplicably, with the infinite. It is in this familiarity that questions arise in the desire to 'unravel' what is mysterious, beautiful, magical. To understand laughter and joy - and to laugh - we have to *embrace* the paradox. The longer we endure the *negative*, the doubt, the uncertainty, the light and the shadow, the pain, the loss, the ridiculous, the greater our ability to laugh will be. The human being is movement, transit, place of instability and incompleteness. With the idea of '*thinking joy*' we want to apprehend laughter, joy and the psychic ability that is related to him/her. In the *liquid modernity*, only those who have conquered and are capable of bearing the paradox, the negative, are able to laugh. We try to understand it from some links between anthropology and psychoanalysis.

Key words: Laughter-joy, Bion, Thought, Negative capability, Doctors of joy, Doutores da Alegria.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| FIGURA 1 - WELLINGTON NOGUEIRA..... | 39 |
| FIGURA 2 - DOUTORES DA ALEGRIA | 43 |
| FIGURA 3 - THAIS FERRARA..... | 47 |
| FIGURA 4 - BANDO DE PALHAÇOS. PROGRAMA PLATEIAS HOSPITALARES. HOSPITAL ROCHA FARIA, RJ..... | 48 |
| FIGURA 5 - PALHAÇOS DO PICADEIRO..... | 49 |
| FIGURA 6 - DOUTORA DA ALEGRIA NUMA INTERVENÇÃO HOSPITALAR..... | 51 |
| FIGURA 7 - DOUTOR DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR..... | 52 |
| FIGURA 8 - DOUTORA DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 54 |
| FIGURA 9 - DOUTORES DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 54 |
| FIGURA 10 - DOUTORES DA ALEGRIA NUMA RODA ARTÍSTICA | 55 |
| FIGURA 11 - CENA DA PEÇA DE TEATRO SENHOR DODÓI | 56 |
| FIGURA 12 - PLATEIA HOSPITALAR. HOSPITAL SANTA MARIA, RJ..... | 57 |
| FIGURA 13 - DOUTORES DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 61 |
| FIGURA 14 - DOUTORES DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 62 |
| FIGURA 15 - DOUTORES DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 66 |
| FIGURA 16 - LAS CABAÇAS. À ESQUERDA, MARINA QUINAN, E À DIREITA, JULIANA BALSALOBRE..... | 69 |
| FIGURA 17 - RAUL FIGUEIREDO | 70 |
| FIGURA 18 - RAUL FIGUEIREDO EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR..... | 71 |
| FIGURA 19 - DOUTORES DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR..... | 75 |
| FIGURA 20 - FESTA JUNINA. HOSPITAL SANTA MARCELINA, SP..... | 79 |
| FIGURA 21 - DOUTOR DA ALEGRIA EM INTERVENÇÃO HOSPITALAR | 83 |
| FIGURA 22 – DOUTOR DA ALEGRIA E DOUTORA DE HOSPITAL..... | 88 |
| FIGURA 23 - ENFERMEIRAS CANTANTES | 89 |
| FIGURA 24 - GALPÃO DOS DOUTORES DA ALEGRIA, SP..... | 100 |
| FIGURA 25 - LUCIANA E ROBERTA, COORDENADORAS DO CURSO DE CURIOSOS I..... | 104 |
| FIGURA 26 - TURMA DE ‘CURIOSOS’ BRINCANDO NO GALPÃO DOS DOUTORES DA ALEGRIA, | |

| | |
|---|-----|
| EM SÃO PAULO | 108 |
| FIGURA 27 - TURMA DE ‘CURIOSOS’ BRINCANDO NO GALPÃO DOS DOUTORES DA ALEGRIA, EM SÃO PAULO | 109 |
| FIGURA 28 - EDUARDO E JOHANA NO JOGO DE PING-PONG..... | 125 |
| FIGURA 29 - FORMATURA DO PRIMEIRO CURSO PALHAÇOS PARA CURIOSOS JUSSARA, ROBERTA, LUCIANA, JORGE, JOHANA, MANOEL, EDUARDO, RAHUNA..... | 126 |
| FIGURA 30 - SEGUNDA TURMA DO CURSO PALHAÇO PARA CURIOSOS | 128 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO..... | 1 |
| INTRODUÇÃO..... | 3 |
| 1.1 O SILÊNCIO DA ALMA E A <i>ESCUTA</i> ANTROPOLÓGICA..... | 19 |
| 1.2 ENROSCAR-SE NA <i>REALIDADE</i> PARA <i>NARRAR</i> | 25 |
| 1.3 UMA <i>EXPERIÊNCIA</i> ETNOGRÁFICA..... | 29 |
| INTERREGNO 1 - ABELHAS MENSAGEIRAS | 33 |
| 2.1 O COMEÇO..... | 36 |
| 2.2 TRABALHANDO COM AQUILO QUE NÃO PODE SER VISTO | 39 |
| 2.3 PALHAÇOS | 44 |
| 2.4 A ONG, UMA BREVE CRONOLOGIA..... | 52 |
| 2.5 A FORMAÇÃO | 58 |
| 2.6 8 CACHORRINHOS | 59 |
| 2.7 O PALHAÇO DOUTOR DA ALEGRIA | 65 |
| 2.8 OS PALHAÇOS, OS ATORES, AS PESSOAS..... | 71 |
| 2.9 A ESCUTA..... | 75 |
| 2.10 ESCUTA ALARGADA | 77 |
| 2.11 O <i>FAZER</i> QUE BROTA DO SER É CRIATIVIDADE: O TREINO PARA O HOSPITAL | 78 |
| 2.12 UMA AMIZADE NO HOSPITAL | 84 |
| 2.13“NA MÃO” DO MÉDICO | 86 |
| INTERREGNO 2 - PÃO DE MILHO E UVA PASSA | 91 |
| 3.1 O CURSO..... | 99 |
| 3.2 PENSAMENTOS DO (NO) CORPO..... | 110 |
| 3.3 RATO MORTO | 115 |
| 3.4 DOIS JOGOS EM UM | 117 |
| 3.5 A ‘CURA’ DO CONSTRANGIMENTO | 119 |
| 3.6 METAMORFOSE..... | 121 |
| 3.7 REIS E RAINHAS..... | 122 |
| 3.8 PING-PONG CHAMPIONS | 123 |

| | |
|--|-----|
| 3.9 PALHAÇO PARA CURIOSOS, SEGUNDO ANO | 127 |
| INTERREGGNO 3 - UMA CORUJA GENEROSA | 131 |
| 4.1 NO GALPÃO | 134 |
| 4.1.1 MELQUÍADES E MALAQUIAS | 139 |
| 4.2 NINANDO NO GALPÃO | 141 |
| 4.2.1 NAMORANDO O RAÍ | 142 |
| 4.2.2 B. U. N. D. A. | 143 |
| 4.2.3 PASSARINHOS MÉDICOS | 144 |
| 4.2.4 ENFERMEIRA PALHAÇA | 144 |
| 4.2.5 CHOQUE..... | 145 |
| 4.2.7 LIGAÇÃO..... | 146 |
| 4.3 ULTIMO CONTACAUSOS..... | 146 |
| 4.3.1 NOITE INFELIZ | 147 |
| 4.3.2 OS DOUTORES DA ALEGRIA JOGAM PEDRAS | 147 |
| 4.4 ME DÁ QUATRO MESES PARA TE AMAR | 148 |
| 4.5 DO INVISÍVEL E DO INDIZÍVEL | 148 |
| 4.5.1 A VAQUINHA JUREMA | 149 |
| 4.5.2 TUDO POR DINHEIRO | 150 |
| 4.5.3 ESTADO DE COMA..... | 151 |
| 4.5.3.1 OUVIDO MUSICAL | 152 |
| 4.5.3.2 CAFUNÉ | 152 |
| 4.5.3.3 ESTADO DE MÚSICA | 153 |
| 4.5.3.4 MUNDO ANIMAL | 154 |
| 4.6 SABER BRINCAR É SABER <i>CONTINUAR</i> | 155 |
| 4.6.1 INDO EMBORA | 155 |
| 4.6.2 A GARGALHADA..... | 156 |
| 4.6.3 RECONHECENDO O MUNDO | 157 |
| 4.7 PROFISSÃO: BESTEROLOGISTA..... | 160 |
| 5.1 RISO-ALEGRIA-AMOR | 169 |
| 5.2 A CAPACIDADE NEGATIVA DO RISO-ALEGRIA | 174 |

REFERÊNCIAS 177

APRESENTAÇÃO

Na dissertação de mestrado trabalhei com refugiados colombianos no Brasil, refugiados que antes de sê-lo tinham sido ‘deslocados internos’.¹ No final da pesquisa, uma das inquietações era o fato de que tanto os ‘deslocados’ quanto os refugiados, depois de viver situações-limite de violência, desenraizamento e desamparo – situações que deixavam descobertas a vulnerabilidade humana e a impotência social e política tanto do lugar de origem (Colômbia) quanto de destino (Brasil) –, eram lançados fora das estruturas de funcionamento de todo sistema.

Não havia para eles resposta institucional porque não havia espaço que pudesse abrigá-los. Não havia *lugar*, enquanto espaço de *acolhimento* – psicanaliticamente falando. Os ‘deslocados’ e os refugiados, apesar de serem nomeados (como um todo, sem nomes próprios), resultavam “indefiníveis”, ou seja, não suscetíveis de serem incluídos em alguma das taxonomias que estruturavam a *ordem* do mundo.

De um modo semelhante acontece com os pacientes nos leitos hospitalares: são nomeados pelo número da cama, na melhor das circunstâncias, ou pelo nome da doença, na pior. Inospitadamente instalados – os pacientes, sem um reconhecimento de sua personalidade – em uma casa que carrega no nome a ideia contrária. Cenário que se estende para fora dos muros hospitalares, lógica moderna que vigora hegemonicamente na contemporaneidade.

A nossa escolha pelos Doutores da Alegria veio de várias intuições que nos fizeram pensar que era essa a porta por onde queríamos entrar para refletir sobre possíveis conexões entre riso, alegria e pensamento. O riso que nos interessa passou já pela gargalhada criadora dos gregos, pelo riso satírico de François Rabelais, escritor francês do Renascimento, pela terapêutica poderosa que promete no mundo contemporâneo, e se deteve num riso-alegria que abre e oferta sentidos, que faz *sentir* diferente e, então, *pensar*.

¹ O termo “desplazado interno” é utilizado na Colômbia para se referir à pessoa que, em decorrência do conflito armado que vive o país há pelo menos cinco décadas, teve de sair do seu território originário e ficar deambulando, sem lugar de habitação fixo, sem emprego e em situação de vulnerabilidade psíquica e material. BARRENECHE-CORRALES, Johana. **Refugiados colombianos no Brasil**: uma interpretação de suas travessias internas. 2007. Dissertação (Mestrado. em Ciência Política) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.

O riso dos Doutores da Alegria, um *riso-alegria pensante* como optamos por chamá-lo, terminou sendo não só uma porta, mas um caminho sem volta.

Somos cientes de que a expressão ‘riso-alegria pensante’ pode provocar certo desconforto em mais de um leitor. Ao longo da tese, essa ‘afinidade eletiva’ entre riso, alegria e pensamento nos Doutores da Alegria ficará clara. Trazer à tona, compreender e ofertar esse “riso-alegria pensante” é o objetivo desta tese. Para tanto partimos de uma distinção entre o conhecer e o pensar.

Entre 2005 e 2010 assisti a todos os cursos oferecidos pela professora Amnérís Ângela Maroni, minha orientadora, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP. Todos eles estavam relacionados com temas e autores que, especialmente desde a filosofia, a antropologia e a psicanálise, refletiam sobre teorias do pensamento e para quem *pensar* era diferente de *conhecer*. Entre eles destacamos M. Heidegger, H. Arendt, C. G. Jung, W. Bion, G. Safra. Depois de ser aluna passei a ser também monitora de alguns dos seus cursos e isso me aproximou um pouco mais do seu *pensamento* e dos alunos que passaram a *pensar* juntos. Compreendemos que *pensar* era algo diverso do que havíamos aprendido até então. Era claro para mim que algo internamente era atingido em todos nós e que isso motivava certo entusiasmo com as discussões que também nunca vi em nenhum outro curso do IFCH durante minha permanência como estudante da UNICAMP.

Tal distinção – entre *conhecer* e *pensar*² – e a explicitação do que significa *pensar* será passagem fundamental e recorrente ao longo da tese.

² E. Kant, pai fundador do conhecimento científico moderno, no Prefácio (1787) da *Crítica da Razão Pura*, trouxe à tona uma **diferenciação entre conhecer e pensar**. Segundo esse autor, a necessidade urgente da razão é “mais do que a mera busca e o desejo de conhecimento”, pois o homem tem uma necessidade de pensar “além dos limites do conhecimento” (KANT apud ARENDT, 1992, p. 13). A modernidade conhece, mas não pensa! - dirá M. Heidegger. ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Nova Perspectiva, 1992.

INTRODUÇÃO

O Riso na Antiguidade

Livros, artigos, ensaios, dissertações e teses consultadas para este trabalho discutem de maneira especial a história do riso e da alegria a partir de variadas perspectivas: filosófica, sociológica, antropológica e política – nas Ciências Sociais; o riso como processo ou com efeito terapêutico – na área da Saúde; o trabalho, a linguagem e as máscaras do palhaço – na Educação Física e nas Artes Cênicas; o sentido cômico e o chiste – na área da Psicanálise e da Psicologia; e a importância do lúdico – na Educação e na Filosofia.

No Ocidente, a pergunta pelo riso parece começar com os gregos – e se desdobrar com os romanos –, e é lá que a maioria de autores se lança na busca das origens dessa inquietante experiência humana. Segundo Verena Alberti, historiadora brasileira, é nos textos da antiguidade que se encontram muitas das premissas que deram origem às discussões contemporâneas em torno do pensamento sobre o riso, principalmente em Platão, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, em textos escritos aproximadamente entre os anos 350 a.C. (Platão) e 92 d.C. (Quintiliano).³ Já para o historiador francês George Minois, vários séculos antes de Aristóteles os escritos homéricos colocaram a questão do riso como atributo do humano e fixaram-no nos relatos míticos e nas festas.⁴

Para Alberti, a revisão das teorias sobre o riso e o risível produzidas principalmente durante o século XIX poderiam desvirtuar algumas das ‘novidades’ que os estudos contemporâneos sobre o tema oferecem. De acordo com a autora, um recuo é necessário, pois diversos autores parecem começar suas pesquisas ‘do zero’, ignorando questões trabalhadas com profundidade muito antes deles e, nesse sentido, tornando até

³ ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 35.

⁴ Alguns desses mitos falam do começo de todo, do início do universo como sendo uma gargalhada que explode e dá origem, cria ou inventa. Nas mitologias de Oriente Médio, existe, como nas ocidentais, uma enorme proximidade entre o riso e as lágrimas. MNOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. p. 22

infrutíferos os seus esforços acadêmicos.⁵

Muitos autores coincidem em afirmar que na literatura do riso, foi Rabelais quem marcou com sua escrita um rompimento entre o riso medieval e o riso moderno. O *poder revolucionário* do riso foi destacado em todos os trabalhos de Rabelais, marcando assim o início do que seria uma nova forma de olhar para essa atividade humana tão adorada e censurada ao mesmo tempo. A história do riso é fortemente marcada pela sua travessia no século XVI, momento de grandes mudanças culturais, quando se contrapõem fortemente o humanismo e o fanatismo religioso. A gargalhada de Rabelais parece ser, segundo Minois, o primeiro ensaio sobre o riso totalmente existencial, resultado do humanismo e uma cultura popular medieval, que zombava dos valores dominantes valendo-se de formas populares e cultas.⁶

Nesse mesmo século, deu-se também uma distância significativa entre a cultura de elite e a cultura popular marcada principalmente pelo aparecimento da imprensa. Segundo Minois, as poucas pessoas que liam e escreviam perderam a lembrança das formas de pensamento que o precederam, mas que continuavam, paralelamente, na maioria da população que não tivera acesso à escrita. O autor aponta para o fato de que não é essa ruptura que necessariamente gera outra entre *cultura do riso* e *cultura do sério*. Para ele, o riso, como forma de encarar a existência, encontrava-se tanto nas elites como no povo, e o mérito de Rabelais foi ter feito a distinção entre “o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual.” E é aí, pode-se dizer, que começa, segundo Minois, o riso moderno, um riso que não é mais cômico mas um riso humanista ambíguo.⁷

A história do riso, é claro, não começa nem termina com o trabalho de Rabelais, mas com ele se inaugura, ao que parece, a reflexão sobre uma forma de olhar para a vida e suas formas (por vezes rígidas) que nos interessa neste trabalho.

⁵ Alberti fala de um recuo que pode ir até 1850, a obras escritas por Schopenhauer, Spencer, Darwin e Bergson, incluído um extrato da estética de Kant. ALBERTI, op. cit., p. 35.

⁶ MINOIS, op. cit., p. 273.

⁷ “Mais além da bufonaria de superfície, Rabelais prenuncia a era do absurdo, a nossa, e se ele toma o partido de rir dela é porque não adianta nada chorar por ela. É a marca de todos os ridentes sérios dos tempos modernos. É também o que, desde o século XVI, atrai para ele o ódio dos donos da verdade, que acreditam que seu sorriso é um sopro que fissa os ídolos, abala os templos de todas as religiões, verdadeiras e falsas, clericais e laicas.” Ibidem, p. 274.

Sobre Risos, Alegrias e Palhaços

Pensar no riso, como afirmado acima, é algo que têm feito historiadores, sociólogos, artistas, filósofos, antropólogos, biólogos, comicos e mais recentemente psicanalistas e médicos. No Ocidente, desde os gregos até hoje, o riso é sem dúvida uma das características humanas que mais chama a atenção. Nos últimos anos, a produção sobre o tema é ampla. Pesquisas, artigos, matérias, programas de rádio e de televisão sobre o cômico, o riso, o humor e a alegria abundam em suas várias perspectivas, quer se tratem de suas origens, razões ou benefícios. Assim, hoje, somos convidados a rir – dadas suas qualidades terapêuticas quase milagrosas – e, todavia, a dificuldade parece crescente num mundo que nos distancia uns dos outros e de nós mesmos. *Pensar* em nós mesmos, rir de nós mesmos, rir junto aos outros: eis grandes dificuldades.

Nessa ampla gama de possibilidades, o riso mobilizou os pesquisadores, num primeiro momento, para um interesse de tipo ideológico e político. Interessava seu caráter revolucionário, sua particular forma de derrubar esquemas, de subverter a ordem. Foi essa a razão pela qual os historiadores soviéticos se interessaram em estudá-lo, em meados do século XX, a exemplo de Mikhail Bakhtine, que publica *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e sob a Renascença*⁸, livro que se tornou clássico e que resgata a história do riso do século XIV ao XVI.

Alguns anos depois, o historiador Jacques Le Goff, na França, estudará o riso no período medieval⁹, especialmente aquele tirado dos mosteiros. A partir daí, numerosos cientistas sociais o estudaram também de maneira rigorosa, especialmente na França, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Vários estudos na América Latina focalizam o interesse principalmente nas letras de músicas populares, na comédia do teatro, nas histórias em quadrinhos e no chiste, com referências tanto ao riso como ao bom humor.

Desde a psicanálise houve um interesse inaugurado por Freud com estudo e posterior teoria sobre o riso: *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Sua tese, de

⁸ BAKHTIN, Mikhail. **François Rabelais e a cultura popular na idade média e sob a renascença**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

⁹ LE GOFF, Jacques. O Riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Ed.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

modo geral, consistiu em aproximar o processo de formação do chiste ao do sonho, mas, para ele, o chiste se opunha à esfera da razão e da crítica num primeiro momento.

Contudo, na sua formulação, aquilo que era da ordem do não dizível e do não sério irá ocupar posteriormente um espaço que o tornou passível de ser nomeado pela razão, sendo que, para o pensador alemão, o chiste, o riso e o humor eram as formas através das quais o ser humano lidava com o mal-estar.¹⁰

Verena Alberti faz um completo estudo sobre o riso e nele encontramos algumas relações que vinculam este a um ‘não-lugar’ do pensamento. A autora retomou reflexões contemporâneas que falam sobre o tema, limitando-se às de origem inglesa, francesa e alemã e trabalhando com aquelas da antiguidade que foram traduzidas.¹¹

Na antropologia vários estudos salientam o espaço de consentimento do riso como algo culturalmente marcado, tendo, inclusive, uma função social. Como exemplo, podem ser citados os trabalhos de Mauss (1926), Radcliffe-Brown (1952), Clastres (1967) e Seeger (1980), cujo viés, na compreensão do riso, não é pertinente para este trabalho.

Por outro lado, a alegria também tem sido tema de reflexões e pesquisas ao longo da história da humanidade, principalmente nas áreas da literatura, filosofia, religião, políticas ocidentais, na arte e na psicologia. Porém, nos últimos cem anos, aproximadamente, o tema recebeu pouca atenção. Os trabalhos sobre a alegria costumam envolver, sobretudo, discussões relacionadas à ética e ao amor, mas, no fundo, segundo o historiador Adam Potkay, esses estudos apontam à história do bem perseguido por meios

¹⁰ BIRMAN, Joel. Frente e verso: o trágico e o cômico na desconstrução do poder. In: SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 83-109.

¹¹ Para Alberti, sobre o estatuto desse ‘não-lugar’ que parece encerrar a essência do riso, seria possível distinguir dois movimentos: “O primeiro o define em contraposição à ordem do sério. O riso e o risível remetem então ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério. Saber rir, passa a ser situar-se no espaço do impensado, indispensável para apreender a totalidade da existência. Esse primeiro movimento é também o de Freud, que aproxima o risível do inconsciente ou do pré-consciente, imprescindíveis para se apreender a totalidade da vida psíquica. Pode-se reconhecê-lo também em algumas pesquisas do campo das ciências humanas, que definem o espaço do riso e do risível como aquele em que se experimenta uma transgressão da ordem social ou da linguagem normativa. O espaço do riso é então a outra ‘metade’ da sociedade ou da linguagem, necessário para dar conta da sua totalidade. O segundo movimento consiste em relacionar o ‘nada’ à cessação de ser: o ‘nada’ não é mais a ‘metade’ não-séria ou inconsciente do ser, e sim a morte. Saber rir, nesse caso, é tornar-se Deus, experimentar o impensável, ou ainda, sair da finitude da existência.”ALBERTI, op. cit., p. 202.

afetivos¹². A alegria é compreendida por muitos como uma emoção que se sente diante de algo e num entorno específico.

Nesse sentido, e como muitos filósofos irão concebê-lo, o entorno representa de alguma maneira a *intencionalidade* que ao mesmo tempo evolui uma narrativa¹³.

Na pesquisa feita por Potkay, os relatos sobre a alegria estão geralmente associados às comunidades religiosas. Um dos argumentos do autor aponta que foi a Reforma Protestante que introduziu, na Grã-Bretanha e em menor grau na Alemanha, a preocupação com a alegria e com a falta dela, como tópico da teologia e da homilética¹⁴. O que Potkay fará ao longo do livro, entre outras coisas, será demonstrar que, naquele período compreendido entre a Reforma e o Romantismo, aconteceu, de certa forma, um desenvolvimento da maneira como principalmente escritores e artistas formularam as questões sobre a alegria, numa dialética contínua entre noções religiosas e secularizadas do bem.

São vários os autores que advertem sobre a distinção entre alegria e felicidade. A primeira é muitas vezes associada com uma paixão originada na infância que por sua vez nos conecta a uma espécie de felicidade absoluta, a uma origem anterior, ao nascimento. Trata-se ao mesmo tempo de uma fonte e um objetivo. A felicidade estaria mais associada a uma disposição mental e a uma avaliação ética¹⁵. Aprofundar na discussão sobre esta

¹² POTKAY, Adam. *A história da alegria, da bíblia ao romantismo tardio*. São Paulo: Globo, 2010. p. 10.

¹³ Segundo Potkay, por exemplo, para Tomás de Aquino, é o amor que nos põe em movimento em direção a um objeto, ao desejo, que é o movimento propriamente dito. Por fim, dado um final feliz, o amor junto ao desejo atinge a alegria (*gaudium*), que é a união da alma com o seu objeto. Para ele, a alegria e a tristeza são as ‘paixões-fim’, os lugares em que terminam as histórias. Já para Espinosa, outro grande teórico das paixões, a alegria e a tristeza, além de serem, como para Aquino, o ponto final das outras paixões, também eram os elementos constituintes delas. “A alegria é ‘aquela paixão por meio da qual a mente passa a uma maior perfeição [isto é, capacidade de autopreservação]’, enquanto tristeza é ‘aquela paixão pela qual ela passa a uma menor perfeição’” [...]. “O amor”, no relato *sui generis* de Espinosa, “não é nada senão a alegria com a ideia complementar de uma causa externa, e o ódio não é nada senão a tristeza com a ideia complementar de uma causa externa.” [...]. Ibidem, p. 36-37.

¹⁴ “Lutero e outros teólogos protestantes do princípio da Idade Moderna complementaram ou substituíram de maneiras variadas o misticismo do sacramento e do ritual próprio à Igreja Romana com um misticismo do Espírito Santo, e os primeiros “frutos do Espírito” são, de acordo com Paulo, “amor, alegria e paz” (G, 5,22). De Lutero aos trabalhos de Spenser e Donne, a alegria serve como um sinal e uma garantia de graça espiritual, enquanto a falta de alegria indica a ausência do Espírito. A falta de alegria vem a ser caracterizada como uma ameaça tanto à vida espiritual do indivíduo quanto à Igreja nacional e ao Estado nacional emergente.” Ibidem, p. 13.

¹⁵ “A alegria é uma iluminação repentina, um momento climático em uma história de vida, um presente, uma experiência de plenitude. A felicidade, distintamente, tem sido concebida como continuidade, constância e

diferença não é assunto da nossa tese, porém, uma das definições encontradas sobre alegria que chamou a nossa atenção, pela sensação que parecem ter as crianças quando em contato ou no aguardo dos Doutores da Alegria, é a seguinte: “*A alegria é um deleite da mente diante da consideração de um bem presente ou que certamente se avizinha*”.¹⁶

Por outro lado, diversos trabalhos consultados falam sobre a *personagem* palhaço, a máscara, o circo; sobre a distinção entre as palavras ‘clown’ e ‘palhaço’ e sobre alguns grupos e suas trajetórias e atuação em instituições, especialmente dedicadas à saúde. No que se refere à *personagem*, quase em todos os textos encontramos descrições próximas. A maior parte deles remete ao palhaço como uma figura cômica e alucinante, violenta, excêntrica e absurda e que tem sido construída e transformada ao longo dos séculos. A maioria também concorda que sua função é principalmente a de provocar, e que, além de ser uma figura cômica, é transgressora e poética ao mesmo tempo, transitando entre o solene e o grotesco e a tragédia e a comicidade, sendo estas as fontes da sua inspiração.¹⁷

Uma característica sublinhada do palhaço é a de ter sido, ao longo da história, uma figura inconveniente para os poderes locais, justamente pelo seu papel provocador. Por essa razão, diante de uma plateia, o convite nem sempre é às gargalhadas; pode ser a sentir certo desconforto a partir da sátira ou da ironia, ou simplesmente oferecer uma mudança de vértice no olhar do público, rindo (o palhaço) da sua própria e ridícula condição humana. Para Dario Fo, dramaturgo e comediante italiano, o que deve prevalecer em todo *clown*¹⁸ é sua capacidade de provocação no seu empenho moral e político. Para ele, cada cultura gera palhaços diferentes, mas o papel de transgressor, de tornar ridícula e risível a realidade, é

invulnerabilidade a acidentes ou eventos, a tudo que é externo à nossa agência.” Ibidem, p. 45.

¹⁶ Definição de Jonh Locke, citada por POTKAY, Adam. **A história da alegria, da bíblia ao romantismo tardio**. São Paulo: Globo, 2010. p. 23.

¹⁷ CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem, palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. . p. 11.

¹⁸ Sobre os termos “palhaço” e “clown” a bibliografia é menos ampla. Para nosso trabalho, tal distinção não é fundamental. De acordo com Renato Ferracini, ator e pesquisador, compreendemos que seja possível fazer distinções entre as diferentes linguagens – palhaço/*clown* –, contudo, os enfoques se misturam porque as influências são muitas e os seres humanos – criadores potenciais –, criam e recriam. O que nos parece, ainda de acordo com Ferracini, é que a tentativa de distinguir palhaço e *clown* pôde ter algum sentido no começo das discussões dentro da área, mas que com o tempo e a insistência nos detalhes dos termos passou a ter um efeito hierárquico e valorizou o *clown* teatral contemporâneo desenvolvido na Europa sobre o palhaço de circo. FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed.Unicamp; FAPESP, 2001.

comum a várias sociedades.¹⁹

Em 1956, o pedagogo francês Jacques Lecoq inaugurou a Escola Internacional Teatro do Gesto, em Paris, França. Assim, a técnica – o estudo prático do trabalho de *clown* – ganhou rigorosidade e foi condensada no seu livro “Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale”, de 1997.

De outro lado, o palhaço em ambientes como hospitais, asilos, orfanatos ou prisões tende a ser idealizado, principalmente porque associado a um trabalho de caridade e de caráter voluntário. Um olhar mais crítico evidencia que a intervenção dos artistas sobre aqueles públicos com qualidades específicas pode impactar tanto positiva como negativamente, dependendo não só do público, mas da ‘qualidade’ da intervenção, que, em muitos dos casos, não é diretamente relacionada à formação artística dos palhaços. Para a maioria dos autores, a *sensibilidade* frente às demandas ou necessidades dos públicos não se ensina, mas exercita-se no contato permanente com aquele grupo ao qual são orientadas as intervenções.²⁰

Para vários autores, existe a necessidade de uma metodologia na formação do artista-palhaço que atua nessas instituições, por se tratar de qualidades requeridas não só no nível profissional como no humano. Muitos bons artistas, por exemplo, não têm perfil para trabalhar desta maneira, assim como os não tão brilhantes conseguem altos níveis de empatia ao se deparar com pessoas em situação de vulnerabilidade.²¹

Encontramos também algumas dissertações e teses que discutem a relação entre arte e sociedade, na tentativa de compreender as afinidades entre as formas expressivas cômicas escolhidas por grupos de artistas e os contextos sociais em que se inserem.²²

¹⁹ FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1998. p. 305.

²⁰ FREITAS, Lucia Helena. Entrecruzando olhares e espaços: o teatro no hospital (Teatro, Educação e Saúde). In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Memória ABRACE X. 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2006.

²¹ SOARES, Ana Lúcia Martins. O sentido da máscara no jogo do palhaço de hospital (Ator, hospital, jogo). In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS: Memória ABRACE X. 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2006.

²² Cauê Kruger, por exemplo, parte de Victor Turner, Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu, bem como de uma incursão histórica no teatro paulistano moderno e uma experiência etnográfica com o grupo teatral Parlapatões, para destacar o trabalho e a figura tradicional do palhaço no campo teatral das décadas de 1980 e 1990. KRUGER, Cauê. **Experiência social e expressão cômica: os parlapatões, patifes e paspalhões**.

A grande maioria dos trabalhos, das artes cênicas ou da educação física sobre o palhaço, reflete a propósito do *processo de construção da personagem* como um *ritual de iniciação* dentro de um processo criativo de desdobramentos em relação ao *clown* pessoal. As pesquisas revisadas elaboram a discussão teórica partindo, principalmente, da observação do processo criativo, ou seja, de um trabalho etnográfico, abordando também relações simbólicas, psicológicas e pedagógicas envolvidas no processo criativo e no exercício profissional dos *clowns*.²³

No teatro, a ideia de *personagem* remete a um "outro" que não necessariamente precisa ter qualquer tipo de relação consigo mesmo, mas que pode ser *representado*. Os atores dos Doutores da Alegria, em sua maioria, trabalham com um conceito de palhaço que se desenvolve a partir de um si mesmo, de um "eu" concreto, isto é, de exageros e mostras de características particulares que se fundem e confundem com o palhaço. Desse modo, o palhaço de cada um, por esta ótica, não seria um personagem apartado e sim necessariamente colado à pessoa. Por exemplo, vários atores poderiam representar o Rei Lear (apropriando-se das características do personagem), mas ninguém poderá ser o Dr. Lord, a Dra. Sirena ou o Dr. Lambada – doutores do elenco –, pois as características de cada palhaço são – subjetivamente – individuais. É por esse motivo que, falando em Doutores da Alegria, a expressão “personagem palhaço”, não faria sentido, pois cada palhaço é único.

Um trabalho diferente pela sua narrativa e exposição é de Conrado Federici, que à maneira de diário e a partir de seis ensaios “*versa sobre algumas das mais incríveis e inenarráveis, fantásticas, incomensuráveis, belas e ternas situações pelas quais um homem digno de honras e venerações, cultos, festas, homenagens, respeito, galanterias e preitos, considerações ou admirações poderia viver.*” O autor faz conexões entre a atuação dos cômicos de hoje e a história da própria profissão.²⁴

A *Claownanalyse*, do grupo Bataclown, da França, fundado nos anos de 1980

2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008.

²³ WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1999.

²⁴ FEDERICI, Augusto Conrado Gandara. **De palhaço e clown: que trata das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo**. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2004.

por Anne-Marie Bernard, Jean-Bernard Bonange e Bertil Sylvander, foi um trabalho que chamou nossa atenção porque, a partir dele, outros similares e reflexões em torno do tema foram desenvolvidos ao redor do mundo. Retomando o princípio de improvisação clownesca, baseada na ideia de que ‘o ator *clown* nutre-se da situação presente’, o grupo realiza, há mais de 20 anos, intervenções em instituições, congressos, seminários etc., seguindo a linha da psicoterapia institucional²⁵, uma das correntes da Análise Institucional²⁶.

Geralmente em duplas, acompanham reuniões em empresas, instituições e eventos e fazem, junto aos participantes, auto reflexões em torno de temas de interesse para aquele grupo ou instituição. Eles apresentam hoje seu trabalho como uma nova forma de comunicação social que articula a improvisação do palhaço e a análise institucional²⁷.

É evidente, dada a quantidade de trabalhos sobre a atuação de palhaços em instituições, a atual preocupação no Brasil – que faz parte ao mesmo tempo de um movimento internacional – nos processos de ‘*humanização*’ em contextos de hospitalização ou de internação de vários tipos (idosos, órfãos, prisioneiros e até empresários). Esses processos vêm sendo debatidos tanto nas próprias instituições como em contextos acadêmicos. As instituições, por sua parte, parecem se preocupar com um atendimento e cuidado ‘personalizado’ e, por isso, na sua compreensão, mais *humanizado*. De outro lado, a academia preocupa-se, ao que parece, em duas direções: uma com as políticas públicas e outra com o interesse – mais especificamente dos próprios profissionais das áreas

²⁵ É um movimento de pós-guerra que questionou e analisou no começo a instituição psiquiátrica. Foi, logo no início, dividido em duas correntes: a sociológica, com importantes inserções políticas nos partidos políticos franceses; e a outra, com tendência psicanalítica, constituída principalmente por jovens que pertenciam ao dito movimento. BRITO, Roberto Manero. **Introducción al análisis institucional**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/27787984/Introduccion-Al-Analisis-Institucional>. Acesso em: 15 set. 2012.

²⁶ A análise institucional, como é entendida e praticada hoje, é uma ferramenta para pensar e intervir nos problemas de gestão das instituições, no sofrimento que podem vir a gerar e nos graus de violência real e possível dentro delas. Estuda principalmente o poder dentro das instituições, aspecto relevante naquelas que trabalham nas áreas da saúde, da educação e de índole comunitária.

²⁷ Juliana Leal Dorneles analisa a inserção do *clown* na sociedade pós-moderna olhando para o seu potencial na clínica e sua inseparabilidade entre vida e palco. Na dissertação, o *clown* é tratado como caso-pensamento e como figura apropriada pelo imaginário social, uma análise que nos interessa e nos é afim, porém, as considerações sobre pensamento, embora pertinentes para o seu trabalho, diferem relativamente das nossas. DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si: uma análise do Clownesco na pós-modernidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003.

(Educação Física e Artes Cênicas majoritariamente) – de pôr em diálogo prática e teoria.

Finalmente, como vimos em vários dos textos revisados para esta pesquisa, o riso partilha de sentidos próximos com outras categorias como o jogo, a arte, o inconsciente, assim como com o indizível e o impensado, características fundamentais para que o sério – a saber, o pensamento – se desprenda dos seus limites. Esse apelo é frequente nos trabalhos encontrados, e é o caminho que vários autores contemporâneos trilham em defesa de um estatuto do riso como redentor do pensamento – aprisionado nos limites da razão ou na finitude da existência. E, nessa direção, numa discussão que supera o riso como um conceito isolado, foi acrescentada a compreensão de outros conceitos relacionados ao sacrifício, ao poético, ao erótico, à angústia, ao impossível, à morte, ao divino e ao não-saber.

A alegria, e com ela o riso – como, aliás, todo sentimento –, muda dependendo do tempo e do lugar onde se dá, isso é sabido: a ‘história das emoções’, que acompanha cada grande tratado da filosofia moderna, é uma prova. Depois de Jean-Jacques Rousseau, ninguém duvida disso. E, todavia, o riso é também ruptura²⁸ – assim como a festa. Afirma Minois: “[...] admite-se que a festa como o riso, rompe o curso ordinário das coisas e que seus vínculos são essenciais porque ambos abrem uma janela sobre outra coisa, sobre outra realidade, talvez uma utopia [...].”²⁹

Todos esses trabalhos trouxeram reflexões que muito nos interessam e que nos ajudaram na construção e na delimitação do nosso objeto. De alguma maneira, algumas dessas perspectivas estão contidas no nosso olhar e na forma como tentamos nos aproximar do riso e da alegria na nossa reflexão, entre elas a ideia – recorrente em vários dos trabalhos – de que o riso envolve um caráter paradoxal e ambivalente.

As perspectivas revisadas nos permitiram, assim, repensar o sentido da pesquisa e compreendê-la não como um estudo sobre o riso e a alegria, mas como mais uma tentativa – entre muitas outras – de fazer algumas aproximações entre riso, alegria e pensamento, na direção exposta acima– aquela que a partir do riso questiona um certo tipo

²⁸ Ruptura, interrupção, erupção, irrupção, todas estas palavras têm a mesma origem etimológica, fazem referência à eclosão, quebra, corte, algo que tenta sair, atravessar, romper, passar de um lado para outro e se manifestar, se mostrar.

²⁹ MINOIS, op. cit, p.19.

de *razão* que aprisiona o *pensamento* e a *experiência* humana – dessa vez, à luz de teorias psicanalíticas contemporâneas, e com um referente que nos permitiu ancorar tais teorias a um acontecimento concreto: o trabalho dos Doutores da Alegria.

O Riso-alegria dos Doutores da Alegria: Ponto de partida

Um grande inspirador para a pesquisa do campo a ser estudado é, como já vimos, Rabelais. Sua ideia do riso e da vida nos remete de várias formas não ao riso dos Doutores da Alegria, de que eles riem, como riem e porque riem; isso cabe-nos trazer à tona na pesquisa. O que nos aproxima de Rabelais é, digamos assim, o seu tom, pois também o riso dos Doutores da Alegria desconstrói e edifica ao mesmo tempo a ordem estabelecida em amplo sentido; desconstrói com a pretensão de *re-organizar*, derruba paradigmas instaurando outros no lugar.

A partir da aproximação etnográfica ao trabalho dos Doutores da Alegria – que nos permitiu escutá-los, vê-los e *senti-los* – construímos uma hipótese: os Doutores da Alegria propõem um encontro alegre – e, por vezes, também sorridente – que *desconstrói* a ideia de um sujeito rígido, racional, fechado. Talvez o riso e a alegria, presentes nos encontros dos Doutores da Alegria com as crianças, mas não só com elas, produza uma quebra no *real* que nos faça sentir, agir e *pensar* diferente. Parece-nos que os Doutores da Alegria mobilizam uma espécie de ‘riso-alegria pensante’.

O riso e a alegria, na nossa perspectiva, são emoções que abrem janelas, que permitem passagens, algumas perguntas – são um modo de *compreensão*³⁰. São expressões não enquadradas num tempo ou numa forma determinada. São mutáveis, não fixas. Acontecem, às vezes, de maneira plural, no encontro com o outro, e ainda são únicos em cada um onde eles decidem aparecer, como explosão, como magia, como mistério; são

³⁰ O termo ganhou neste trabalho um contorno particular. Aprendemos com M. Heidegger, W. Bion e G. Safra, que a *compreensão* é algo essencialmente originário no ser humano, por isso, não é uma faculdade que possa ser adquirida ao longo da existência, por desenvolvimento mental ou por aprendizagem. Por ser uma condição originária, ela é anterior a qualquer desenvolvimento psíquico ou mental. Assim, o ser humano é um ser que *compreende*, e isto significa que ele, originalmente, desde sempre, questiona-se e está desperto para o Ser, ávido, pois, de sentidos. MARONI, Amnéris A. **A psicologia dos abismais, xamãs na contemporaneidade**. Disponível em: <<http://amnerisamaroni.wordpress.com/2012/09/28/>>. Acesso em: 22 out. 2012.

também formas de olhar para o mundo, para si, uma maneira de abrir sentido para a vida. O riso e a alegria – como nos interessam – não permitem ser delimitados, não podem ser enquadrados numa definição dada porque aí mesmo morreriam. O riso e a alegria dos Doutores da Alegria, como nós os percebemos, são imprevisíveis, indefiníveis, abertos. Eles transbordam os limites que por momentos parecem contê-los.

Talvez só o ser humano tenha *vocação*, ou melhor, capacidade e crescimento emocional para a ambivalência, para suportar a ambiguidade, a indeterminação, a indefinição. É exatamente aí que o riso e a alegria – certo riso e certa alegria – habitam, é aí que florescem, e esta vocação humana – que fere, mas também permite o crescimento emocional – é um paradoxo. Somos finitos, mas temos familiaridade, de maneira inexplicável, com o infinito. É nessa familiaridade que as perguntas aparecem, no desejo de ‘desvendar’ o misterioso, o belo, o mágico.

Muitos autores fizeram desse paradoxo, desse mistério que habita o humano, teoria filosófica e também psicanalítica. Para compreendermos o riso e a alegria – e também para rir – temos que ficar na ambiguidade, na ambivalência, num lugar intermediário no qual, de acordo com D. Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, brincamos, e brincar para ele significa tirar do lugar, *des-locar* e então ressignificar. O paradoxo, para ele, é conquista emocional.

Com isso, afirmamos que, quanto mais suportarmos a dúvida, a incerteza, a indefinição, o lusco-fusco, a indeterminação, a ambivalência, o não, maior será nossa capacidade de brincar e até de rir.

Todavia, se o objetivo da nossa tese é ofertar ao leitor uma “alegria pensante”, ou propor uma *afinidade eletiva* entre riso, alegria e pensamento, percorremos um caminho árduo e nada óbvio. Vale dizer que as aproximações entre riso, alegria e pensamento serão feitas ao longo da tese, principalmente à luz de dois campos do saber: a antropologia e a psicanálise.

Baseando-nos nesse riso-alegria-pensante dos Doutores da Alegria, nos interessa: a) Pensar no riso e na alegria como pontos de inflexão para *desconstruir* o sujeito moderno; tal inflexão em traços livres se dá a partir do “uso do negativo”, ou da

“*capacidade negativa*” de W. Bion.³¹ O palhaço se vale de qualidades negativas como pilar de desconstrução subjetiva, como forma de enxergar o outro e de se relacionar com o mundo. Essas qualidades negativas seriam a dor, a perda, o ridículo, a vergonha, a frustração, o fracasso, entre muitas outras; esse lado, visto como sombrio, é menosprezado pelo sujeito moderno, consciente e transparente para si mesmo, racional. O sujeito moderno opta, sabemos, por um modo e uma forma de ser coerente, ou seja, recusa o paradoxo e a ambivalência.

E b) Compreender o riso e a alegria como aberturas de sentido, como multiplicadores e facilitadores de sentidos. Como abertura de sentido, o riso – como o jogo e a brincadeira – faz parte da natureza humana, que, segundo Winnicott, pode vir a amadurecer em direção ao *paradoxo*. Para ele, os *objetos transicionais* – a fraldinha, o ursinho, as brincadeiras, os mestrados, os doutorados – que se constituem ao longo da vida fruto dos objetos-subjetivos e então dos sujeitos-objetivos, ou seja, a famosa *área intermediária* – nem subjetiva nem objetiva – tem como herança na mente o espaço potencial; é nele e através dele que toda a experiência cultural se cria e recria.³²

No capítulo 1, – Antropologia e psicanálise, uma abordagem possível –, nos debruçamos sobre a abordagem metodológica utilizada. De forma geral introduzimos alguns conceitos relevantes para o desenvolvimento da pesquisa em volta do método etnográfico e da psicanálise.

O capítulo 2, – Doutores da Alegria –, a partir de entrevistas e da revisão bibliográfica sobre a organização, aprofunda no nascimento da ONG e na sua participação social e cultural nas cidades onde atua. Apresentamos também o trabalho da instituição nos hospitais, assim como a formação oferecida pela Escola dos Doutores para grupos pares, profissionais da saúde e público em geral em 21 anos de existência da organização. Este capítulo resultou ser uma contextualização da ONG para sustentar a razão pela qual

³¹ BION, W. Uma teoria sobre o pensar. In: _____. **Estudos psicanalíticos revisados**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

³² “Empreguei o termo ‘experiência cultural’ como uma ampliação da ideia dos fenômenos transicionais e da brincadeira sem estar certo de poder definir a palavra ‘cultura’. A ênfase, na verdade, recai na experiência. Utilizando a palavra ‘cultura’, estou pensando na tradição herdada. Estou pensando em algo que pertence ao fundo comum da humanidade, para o qual indivíduos e grupos podem contribuir, e do qual todos nós podemos fruir *se tivermos um lugar para guardar o que encontramos*.” WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 137-138.

fizemos a escolha por esta organização e não por outra.

No capítulo 3, – Efeitos colaterais, Anotações de um diário de campo e experiências com alguns ‘curiosos’ –, oferecemos impressões resultantes dos cursos “Palhaço para curiosos”, realizados como parte da pesquisa, entre abril e junho de 2009 e março e abril de 2010.

O capítulo 4, – Conta-causos: Alegria em pequenas doses –, convida à desconstrução da ideia de “um riso comum”, para compreender –sem pretensão de enquadramento –, o que seria o riso dos Doutores da Alegria. Isto foi feito por meio de “causos” e a partir do contraponto com a qualidade da alegria e da *capacidade negativa*.

Nas Considerações Finais – Riso, Alegria e Pensamento –, apresentamos conexões entre os itens trabalhados a partir de várias compreensões: política, antropológica, filosófica e psicanalítica, para completar o raciocínio sustentado ao longo da tese. É nele que fechamos nossa proposta de uma ‘alegria pensante’, de um riso que multiplica sentidos.

Os Interregnos – muito embora nos permitamos comentá-los num bloco – não aparecem juntos, mas separados e distantes uns dos outros, com três breves textos que surgiram de formas distintas e em momentos não previstos, *proto-pensamentos* que foram acolhidos. Pertencem ao meu *caderno de campo* e, como pesquisadora, os considero parte integrante do trabalho porque dão conta dos *processos de pensamento* que me ‘acometeram’ durante a pesquisa. É assim que o meu pensamento se produz, aquilo que é significativo nele. Os três textos, – “Abelhas mensageiras” e “Uma coruja generosa”, metáforas da vida, da observação, da interação que revelam *pensamentos* sendo acolhidos, e “Pão de milho e uva passa”, uma tentativa (muito rústica ainda) de descrever os processos psíquicos (o processo de pensamento se gestando, nascendo, sendo acolhido, recebido), – servem como *dobradiças* e são, ao mesmo tempo, uma tentativa de mostrar (e eu mesma compreender) que o pensamento é “vagabundo”, errante, que nasce quase numa espécie de devaneio e não na consciência alerta, que se dá também na espera e nem sempre numa busca ativa, contínua. Os Interregnos são como uma fruta de três gomos de pensamento se organizando.

CAPÍTULO 1

ANTROPOLOGIA E PSICANÁLISE, UMA ABORDAGEM POSSÍVEL

Para trabalhar nos dois sentidos mencionados na Introdução – pensar no riso e na alegria como pontos de inflexão para *desconstruir* o sujeito moderno e compreender o riso e a alegria como aberturas de sentido –, escolhemos trabalhar, a partir do método etnográfico de pesquisa, com entrevistas – feitas com atores do elenco dos Doutores da Alegria e com alguns participantes dos cursos –, a participação em cursos, peças, palestras, rodas artísticas e *conta-causos*, e a leitura de documentos institucionais.

Os dados coletados foram primeiro de tipo bibliográfico, começando em 2007, ano de início do doutorado e seguidos das primeiras palestras e peças, assistidas entre 2008 e 2009. Durante esse ano fiz o primeiro curso de “Palhaço para curiosos” e um ano depois, em 2010, o segundo. Ao longo desse período se intercalaram a realização de entrevistas com os atores e os participantes dos cursos, e a revisão bibliográfica.

A primeira ideia que surge ao pensar em trabalhar com os Doutores da Alegria é a de fazer “a entrada” pelo lugar de trabalho deles: o hospital. No entanto, o hospital não só não dava conta – completamente – sobre o fazer e o *ser* palhaço, como também já tinha sido de alguma maneira “etnografado” num documentário³³, pelo trabalho de Morgana Masetti³⁴ e de Beatriz Sayad³⁵, além de ser o tema central em várias publicações feitas por eles próprios, por outros pesquisadores e pela mídia em geral.

Queríamos um encontro que nos permitisse *sentir* de maneira mais próxima, mais íntima, aquela *abertura de sentido* a qual suspeitávamos que eles propunham e que, ao mesmo tempo, nos mostrasse, de certa forma, o trabalho formativo deles, a proposta

³³ Doutores da Alegria o filme. Direção: Mara Mourão. Produção: Maurício Dias. São Paulo. Produtora: Mamó filmes e Grifa Mixer, 2006.1DVD (96min).

³⁴ Morgana Masetti é psicóloga e acompanha o trabalho em ambiente hospitalar dos Doutores da Alegria há vários anos. O primeiro livro, resultado das suas observações, foi *Soluções de Palhaços – transformações na realidade hospitalar* (Ed. Palas Athenas), em 1998; o segundo chama-se *Boas Misturas – a ética da alegria no contexto hospitalar* (Ed. Palas Athenas e Doutores da Alegria), em 2003. Os dois livros contêm observações e reflexões sobre o trabalho profissional dos Doutores da Alegria baseadas, principalmente, no acompanhamento nos hospitais.

³⁵ Beatriz Sayad, atriz, palhaça, formadora e pesquisadora realizou, entre 2006 e 2007, uma investigação sobre a linguagem do palhaço no hospital, acompanhando os palhaços dos Doutores da Alegria das sedes do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo. Cf. **Boca Larga**. Caderno dos Doutores da Alegria, n.4, São Paulo, 2008.

pedagógica. Esse desejo me levou a um dos cursos oferecidos pela escola dos Doutores da Alegria: “Palhaço para curiosos”. Foi então que aquela experiência foi se tornando, aos poucos, um texto etnográfico e um dos eixos mais importantes da minha reflexão, no sentido, como dito anteriormente, de ser *abridora* de sentidos e mais sentidos.

Interessou-nos neste trabalho destacar uma qualidade do riso e da alegria – do trabalho, enfim, dos Doutores da Alegria nos hospitais, mas também fora deles - que não vimos em outras teses até o momento e que quisemos juntar às reflexões de dois psicanalistas, como já insistimos, que se debruçam sobre o brincar, a criatividade e o pensamento: W. Bion, com a “Teoria do Pensar” e a “*Capacidade Negativa*”³⁶, e D. W. Winnicott, com reflexões em torno da ‘experiência cultural’ e dos objetos e fenômenos transicionais³⁷.

³⁶ Para W. Bion pensar é “pensar as emoções”, e só somos capazes de *pensar* na medida em que toleramos as frustrações. Para o autor, o pensar passa a existir para dar conta dos pensamentos. Ou, na sua clássica formulação, “os pensamentos estão em busca de pensadores”. Para ele, o pensamento não é produto do pensar. Antes, o pensar é um desenvolvimento **imposto** à psique pela pressão dos pensamentos e não o contrário. Bion trabalha com a seguinte hipótese: a experiência emocional é a matriz da mente e está ligada – do ponto de vista conceitual – à proximidade dos “pensamentos sem pensador” com os conteúdos extraídos da atividade corporal – mas não só da atividade corporal. Pensar, para Bion, é digestão da mente: os *pensamentos betas* transformam-se em *função alfa*. No nosso cotidiano quando algo “não vai bem” - na terminologia de Bion, quando não realizamos nossas pré-concepções – temos duas alternativas: ou fugimos e aí reativamos nossas defesas e atuamos, ou, nos frustramos e aí temos a chance de pensar e então agir.

³⁷ Para Winnicott, a **experiência cultural** tem suas raízes na separação, ainda cedo, do par mãe-bebê. Se o ambiente for ‘bom’, ou seja, facilitador da experiência, o bebê terá a ilusão de onipotência e “criará aquilo que já estava lá”. Para o autor, a criança saudável fará essa passagem e começará a *brincar* assim que constituir o seu primeiro objeto transicional. Para Winnicott existe uma terceira área que se expande no viver criativo e em toda a vida cultural do homem: a do brincar. Em sua teoria, o conceito de **fenômeno transicional** diz respeito a uma dimensão do viver que não depende nem da realidade interna nem da realidade externa, mas do espaço em que ambas as realidades encontram-se e separam o interior do exterior. É aqui que para o autor está localizada a cultura, o ser e a criatividade. Ao dar início à divisão entre eu o não-eu, abandonando o estágio de dependência absoluta para ingressar no estágio de dependência relativa, o bebê faz uso do **objeto transicional**. Esta passagem, necessária ao desenvolvimento, conduz ao uso da ilusão, ao uso dos símbolos e ao uso de um objeto. **Os fenômenos transicionais estão inevitavelmente associados ao brincar e à criatividade.**

1.1 O SILÊNCIO DA ALMA E A *ESCU*TA ANTROPOLÓGICA

“Não é bastante ter ouvidos para ouvir o que é dito.
É preciso também que haja silêncio dentro da alma.”
Alberto Caeiro

Cada vez mais e com mais permissão olhamos no detalhe; tentamos enxergar aquilo que não aparece com um simples olhar. Apostamos sentir de perto, ter *experiências* junto àqueles que “observamos”, nos deixando *afetar*, como diz Favret-Saada, antropóloga e etnógrafa francesa. Para ela, quando o etnógrafo aceita ser *afetado* é porque ele se deu licença para identificar-se com o ponto de vista nativo. Assim, aceitar ser afetado supõe o risco de ver o próprio conhecimento se desfazer. Segundo a autora, se o projeto de conhecimento for onipresente, nada acontece.³⁸

A *afetação* ocorre através de dois caminhos: no campo e com o outro; acontece olhando, sentindo, escutando *in situ*, e tentando compreender a vida dos outros no detalhe, a partir de como cada uma dessas vidas é também afetada pelo local, pelas situações específicas³⁹. Ainda acho que ser afetado também requer um esvaziar-se, se dispor à surpresa que sempre traz consigo o encontro com o novo, com o diferente. Não só que o projeto de conhecimento se *desfaça*, mas o tecido da vida.

A experiência de pesquisa não é um parêntese, ninguém se afasta completamente da própria vida para pesquisar, por isso que o resultado da pesquisa é único, como único é o indivíduo que pesquisa. É o olhar de quem olha que dá forma ao resultado. Esse olhar é aprendido e ensinado numa sequência interminável de heranças que remetem, de um modo ou de outro, à própria biografia do pesquisador⁴⁰.

³⁸ FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

³⁹ Este exercício (do) etnográfico é também da ordem do paradoxal: ao mesmo tempo que é preciso o afastamento do texto (da experiência) para alcançar certa ‘objetividade’, é necessário evidenciar o nível de envolvimento, quer dizer, de proximidade. “A experiência pessoal é evocada para legitimar os dados, mas é afastada para legitimar a análise.” E, de outro lado, a experiência em campo – como acontece na própria vida – é fragmentada, e não corresponde com aquele *continuum* que termina aparecendo nos textos, integrado e coerente. “O que era um diálogo vira um monólogo encenado pelo etnógrafo, voz única que subassume todas as outras e sua diversidade à sua própria elaboração. O que era interação vira descrição [...], o que era discurso vira puramente textual.” CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

⁴⁰ Derrida alude à figura do herdeiro que muito embora tenha, de início, um lugar confortável e seguro, deve

O que o etnógrafo tenta fazer é olhar de fora. Mas a proposta e o desafio são ainda maiores: é entrar e se deixar *afetar*, e, mesmo sendo *afetado*, ter a capacidade de construir uma narrativa, um texto, uma teoria que, muito embora passe pelo registro do científico, não negue ou tente apagar o humano desse olhar; e ser capaz de colocar-se como cientista na defesa de uma maneira de fazer ciência que abranja a inegável transformação que se dá no campo e que é exposta através da fala, sempre subjetiva.⁴¹

Um tempo atrás, em outubro de 2007, assisti a uma palestra cujo tema era “Interioridade e Escuta”. Ésio Magalhães, ator e ex-Doutor da Alegria, fora o palestrante. Ésio entrou na sala como palhaço, vestia paletó e chapéu; muito elegante, levava também algumas flores amarelas, pois tinha escutado que ali, na sala, teria um *encontro*. Desde aí até o final da palestra não parei de rir. Mas não era sorriso ou riso leve, eram gargalhadas como há muito tempo eu não dava.

Assim que a palestra avançava, ele alternava seu palhaço com ele mesmo. Foi aos poucos tirando a maquiagem e deixando de lado os acessórios enquanto falava com o público. Falou daquilo que tinha preparado e daquilo que no “encontro” foi se dando e que, numa magnífica demonstração de improvisação, usou como parte de seu show-palestra. Ele brincava!

O tema central foi a *escuta* como método. Depois, a improvisação como forma criativa não só no trabalho do palhaço, mas como uma atitude de vida a partir do *vazio*.

responder a uma espécie de duplo desígnio, que por sua vez é contraditório. De um lado, a necessidade de saber e reafirmar o que vem “antes de nós” – e que por esse motivo é recebido sem que possamos escolhê-lo –, e de outro, tudo o que deve ser feito para apropriar-se de um passado que, sabemos, é inapropriável. Trata-se não só de aceitar a herança, mas de oferecê-la e de mantê-la viva, de apropriar-se dela e reinterpretá-la, de dar-lhe sentidos, o que em consequência se converte em uma eleição. A partir de tal apropriação seria possível o deslocamento de sentidos que dá lugar a transformações e esta, por sua vez, à possibilidade de que algo aconteça. DERRIDA, Jacques; RUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã... diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 9-31.

⁴¹ “A ciência descreve o mundo e tenta explicar o modo como ele funciona. Um cientista é, portanto, uma pessoa como qualquer outra, apenas dotada, no mais das vezes, de qualidades de curiosidade e de um espírito lógico que sua atividade de pesquisa só faz desenvolver, mas também carregada, às vezes, de defeitos de amor-próprio e de um espírito narcísico que sua obrigação de pesquisar só faz exacerbar. [...] A humildade e o espírito crítico deveriam, é claro, reinar incessantemente por toda parte, e o cientista ideal, vigilante, deveria o tempo todo esperar o inesperável, mas, ao final de contas não é reconfortante descobrir que os cientistas são homens e mulheres como os demais?” COPPENS, Yves. Prefácio. In: LENTIN, Jean-Pierre. **Penso, logo me engano**: breve história do besteirol científico. São Paulo: Ática, 1997.

Falou também da *negatividade*. Disso tudo com que se *faz* o palhaço. Ele dizia: “*Pegamos o nosso próprio ridículo cotidiano. Ridículo da espera, de querer ser perfeitos, de querer ganhar sempre, de que todos “somos” alguma coisa, e para acessar o ridículo em mim tenho de fazê-lo através do ridículo humano, arquetípico, nosso, e para isso preciso escutar o meu desejo, o meu medo, a minha relação com o mundo. É da dor, dessa frustração que vamos rir.*”

Foram essas palavras que me permitiram abrir uma janela e olhar para aquele outro mundo ainda tão desconhecido. A escuta, ele disse, se dá em vários sentidos, não só do mundo, mas de si mesmo. Ésio continuou: “*O quê que vai acontecer? Eu não sei. Para onde vai? Também não sei. Através da escuta eu impulsiono minha ação.*” A partir dela ativa-se a criatividade, o novo. Ela permite improvisar, não só no trabalho do palhaço, mas também no trabalho etnográfico. Ela e o e riso são aberturas, portas, janelas, caminhos que nos levam ao encontro de algo indefinido, surpreendente, novo. A escuta, é claro, não é só uma questão de ouvido. Ela se faz com todos os sentidos, com o corpo todo. É estar atento ao outro, ao mundo, ao que ele fala, aos sinais, às mudanças, aos afetos, à *afetação*, que por vezes resulta excessiva, transbordante.

Talvez quando um palhaço, Doutor da Alegria, escuta dessa maneira, esteja-o fazendo à maneira como Bion propõe na sua teoria a respeito do modo como o psicanalista bioniano escuta seus pacientes: “sem memória, sem desejo e sem compreensão (racional)”; vale dizer, em estado semimeditativo. Do mesmo modo, procurar ficar nesse estado mental ao fazer etnografia⁴² – como eu mesma o fiz ao me aproximar do ‘objeto’ nessa pesquisa – poderia vir a ser uma tentativa de ter acesso àquilo que quer vir ao mundo desde o ontológico.⁴³

⁴² Caldeira enuncia a presença ambígua do autor, ao longo do tempo, nos textos antropológicos. Ao contrário do que acontece em outras ciências, ou mesmo nas outras ciências sociais, em que o autor procura ficar o mais ausente possível da interpretação e da exposição dos dados, o antropólogo, ele mesmo produtor dos seus dados, está *presente* tanto no trabalho de campo como no texto que produz para a construção do conhecimento antropológico. Dita presença, ainda, não é a do literato. Ela pretende, de maneira *objetiva*, fazer pontes para *revelar* realidades de mundos desconhecidos. A ambiguidade aparece porque ao mesmo tempo em que precisa se mostrar (garantindo a experiência pessoal) deve se esconder (garantindo a distância objetiva, científica). CALDEIRA, op. cit., p. 134.

⁴³ O registro ontológico está “para além da representação”, “para além do simbólico”, não é apreensível pelos sentidos, é invisível, mas, ainda assim, proporciona as condições fundamentais para que o acontecer humano surja. SAFRA, Gilberto. **Desvelando a memória do humano**: o brincar, o narrar, o corpo, o sagrado, o

O ser afetado de Favret-Saada relaciona-se com a *escuta* – na espera – que possibilita *acolhimentos* por parte do analista, do palhaço, do pesquisador, ou ainda, do pensador. Para Bion, quando um pensamento não pensado acomete o pensador, este *transforma-se*. Um pensamento não pensado chega a ele, na maioria das vezes, porque foi capaz de tolerar a frustração. Na teoria bioniana, a suspensão momentânea por parte do analista – da memória, do desejo e da *compreensão* – possibilita que este se torne mais sensível ao seu analisando. Assim talvez aconteça com o palhaço ou com o pesquisador frente ao público ou ao sujeito-objeto pesquisado. Esse analista, palhaço ou pesquisador, poderá se tornar também mais *responsivo*, não no sentido de dar respostas, mas de se ajustar, de dar retorno, de *co-responder* (ao) com o outro.

Por tudo isso, consideramos que a pesquisa etnográfica é muito mais do que observar e tentar *participar*. É muito mais que escutar com ouvidos (e gravador) e *falar* com alguém. O método, nesse sentido, poderia ser ampliado, e a nós, pesquisadores, cabe a disposição para fazer uma *experiência* diferente. Ainda, de acordo com Favret-Saada, reafirmamos que uma *etnografia ordinária* corresponde a uma forma de “comunicação verbal, voluntária e intencional – visando à aprendizagem de um sistema de representações nativas – constituindo uma das mais pobres variedades da comunicação humana.” E que, por isso, torna-se inadequada para oferecer informações sobre aquilo que faz parte dos aspectos não verbais e involuntários – inconscientes – da experiência humana.⁴⁴

De outro lado, a antropologia interpretativa, que compreende as culturas como textos e as análises sempre como interpretações provisórias, contribui de forma radical para repensar a autoridade na forma clássica do fazer etnográfico. Os críticos pós-modernos, segundo Caldeira, tentam romper com o caráter de separação entre o antropólogo e a cultura estudada, cuja atividade (textual) reelabora a experiência e a oferta como totalidade.⁴⁵ Para estes críticos, de acordo com a autora, as etnografias devem permanecer

silêncio. São Paulo: Sobornost, 2006. p. 70.

⁴⁴ FAVRET-SAADA, op. cit., p. 160.

⁴⁵ “[...] As palavras da escrita etnográfica [...] não podem ser construídas monologicamente, como uma afirmação de autoridade sobre, ou interpretação de uma realidade abstrata, textualizada. A linguagem da etnografia é impregnada de outras subjetividades e de tonalidades contextualmente específicas. Porque toda linguagem, na visão de Bakhtin, é “uma concreta concepção heteróglota do mundo [...]” CALDEIRA, op. cit., p.141.

sendo negociações, diálogos e expressões de trocas, ou seja, aquela multiplicidade de vozes que é a vida mesma, e não mais só a interpretação de alguém que ‘sabe’ sobre outro (qualquer outro), que é observado (e geralmente parece ‘saber’ menos).⁴⁶

Na palestra com Ésio fiquei rindo à vontade, mas com caneta e caderno na mão, escrevendo o que ele dizia e fazia, pois naquele dia começara o trabalho de campo da minha pesquisa. Um mês depois fui a uma segunda palestra em São Paulo, na sede dos Doutores da Alegria. Dessa vez, a apresentação foi feita por duas palhaças. O tempo foi mais curto, mas nem por isso menos animado. A plateia também ria sem parar e a fala das palhaças (Soraya Saíde e Thais Ferrara) durante o número, embora fosse direcionada para contar ao público sobre o trabalho dos Doutores da Alegria nos hospitais, apontava no mesmo sentido que a palestra de Ésio: uma ênfase na *escuta* do outro, no corpo do outro, na necessidade do outro, no lugar do outro. O respeito, a escuta, a presença e o olhar atentos, foram o eixo das duas falas que assisti naquele começo sobre riso e improviso.

Em dezembro do mesmo ano tive a oportunidade de me encontrar pela primeira vez com Wellington Nogueira, diretor e pioneiro dos Doutores da Alegria no Brasil. Aquele foi um *encontro*! Falei com ele durante duas horas e a fala parecia uma dança. Houve uma comunicação tal que eu fiquei durante quase uma semana com uma sensação que não sei nomear. Sei que fiquei alegre, muito alegre, do mesmo jeito que saí das duas palestras. E foi depois, no Rio de Janeiro, assistindo uma peça de teatro, *Inventário*, criada pelo elenco dos Doutores da Alegria, sem caneta nem caderno em mãos, mas como público *comum*, que tive uma sensação diferente, mais forte e mais duradoura.

Dessa vez senti algo que não tinha sentido nos outros encontros, após os quais achava que depois de tanto rir era normal ficar tão contente; a sensação no fim da peça foi de leveza, alguma coisa saiu com o riso, alguma coisa abriu e *se curou*, algo me fazia sentir

⁴⁶ “Perdendo o *status* de sujeito congnovente privilegiado, o antropólogo é igualado ao nativo e tem que falar sobre o que os iguala: suas experiências cotidianas. É por isso que se requer que o etnógrafo reproduza o mais possível em seus textos a sua experiência tal qual vivida no campo, e não tal qual foi reelaborada depois dele. [...] A diversidade irreduzível de experiências é, então, o dado com que o antropólogo pós-moderno tem que trabalhar e achar meios de representar. [...] O que o antropólogo pode fazer em seus textos é inscrever processos de comunicação em que ele é apenas uma das muitas vozes. [...] Finalmente chega-se ao lado oposto da etnografia clássica: o autor não se esconde para afirmar sua autoridade científica, mas se mostra para dispersar sua autoridade; não analisa, apenas sugere e provoca. Com isso, a concepção do leitor muda radicalmente: ele não é mais aquele que se informa, mas deve ser agora participante ativo na construção do

bem, disposta, como se a vida fosse só aquele momento. A sensação uterina do teatro (escuro, quentinho e com limites) era aconchegante, com todos os palhaços tão próximos, engraçados e coloridos e, ao mesmo tempo críticos, sem a menor condescendência, contando situações cruéis da vida e pulando imediatamente para o cômico das mesmas situações, como duas caras da mesma moeda, sem dramatismos. Da experiência anterior não escrevi nada mais do que as linhas anteriores, pois desconfiei de fazê-lo da forma como o tinha feito com os outros encontros; nesse sentido me animam as palavras de Favret-Saada, a quem cito:

Noto, aliás, que quando um etnógrafo lembra-se do que houve de único em sua estada no campo, ele fala sempre de situações em que não estava em condições de praticar essa comunicação pobre, pois estava invadido por uma situação e/ou por seus próprios afetos. Ora, nas etnografias, essas situações, apesar de banais e recorrentes, de comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade não são jamais consideradas como aquilo que são: as “informações” que elas trouxeram ao etnógrafo aparecem no texto, mas sem nenhuma referência à intensidade afetiva que as acompanhava na realidade; e essas “informações” são colocadas exatamente no mesmo plano que as outras, aquelas que são produzidas pela comunicação voluntária e intencional. Poder-se-ia dizer, inclusive, que virar um etnógrafo profissional é tornar-se capaz de maquiar automaticamente todo episódio de sua experiência de campo em uma comunicação voluntária e intencional visando ao aprendizado de um sistema de representações nativas. Eu, ao contrário, escolhi conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional: é voltando sucessivamente a elas que constituo minha etnografia.⁴⁷

Acredito que a proposta de Favret-Saada seja um desafio interessante, pois, ao final, a forma que escolhemos para narrar está marcada por nossas sensações durante o encontro com aquele que nos conta algo sobre sua vida, quer dizer, não é só aquilo que nos diz que *traduzimos* numa narrativa, é também aquilo que sentimos quando frente a ele/a começamos a dar forma ao que virá depois, na escrita. É a cadência das palavras, o tom da voz, a forma de articular as frases, o sorriso, o silêncio, o cheiro, o movimento dos cabelos, o olhar, as roupas, os lugares escolhidos para os encontros, tudo aquilo que embora fora da linguagem falada adentra nosso corpo, tudo aquilo que Favret-Saada chama de forma de

sentido do texto, que apenas sugere conexões de sentido. Ibidem, p. 142-143.

⁴⁷ FAVRET-SAADA, op.cit., p. 160.

comunicação involuntária. Finalmente, ceder à tentação de uma escrita etnográfica é algo que acontece na cabeça do pesquisador e não do pesquisado.

1.2 ENROSCAR-SE NA *REALIDADE* PARA *NARRAR*

Não existe etnografia sem narrativa, e ‘fazer narrativas’, a partir de um ponto de vista *sensível*, implica duas coisas. De um lado, pensar a narrativa como mistura de uma alta dose de ‘realidade’ (e não de verdade) e uma pequena – mas não ausente – dose de ficção e, de outro, acolher a opacidade humana, sua complexidade.

Explico-me: a narrativa, não só pela forma e essência que lhe são próprias, mas porque é um gênero que permite certa mobilidade no uso da linguagem e das figuras – como a metáfora, por exemplo –, contém em si mesma um alto grau daquilo que podemos chamar de simbólico e que deriva, não só, mas também, de um lugar que há pouco tempo começou a ganhar espaço na discussão acadêmica: o inconsciente, um “detalhe” tantas vezes esquecido pelas ciências – inclusive sociais e humanas. Para ser mais clara, vou me valer novamente de uma das colocações de Favret-Saada, autora que por diversas perspectivas parece entrelaçar antropologia e psicanálise. Ela diz:

[...] Paul Jorion mostra que a antropologia anglo-saxã pressupõe, entre outras coisas, uma transparência essencial do sujeito humano a si mesmo. Ora, minha experiência de campo – porque ela deu lugar à comunicação não verbal, não intencional e involuntária, ao surgimento e ao livre jogo de afetos desprovidos de representação – levou-me a explorar mil aspectos de uma opacidade essencial do sujeito frente a si mesmo. Essa noção é, aliás, velha como a tragédia, e ela sustenta também, desde há um século, toda a literatura terapêutica. Pouco importa o nome dado a essa opacidade (“inconsciente” etc.): o principal, em particular para a antropologia das terapias (mas não só, diria eu), é poder de aqui para frente postulá-la e colocá-la no centro das nossas análises.⁴⁸

Para Derrida, ser “amigo da psicanálise” pressupõe justamente essa atitude, outorgar-lhe um lugar – e não pouco importante – na discussão, no discurso, no debate. Cito-o:

⁴⁸ Ibidem, p. 161.

Em suma, esse ‘sim’ da amizade supõe a certeza de que a psicanálise permanece um acontecimento histórico insuprimível, a certeza de que é uma boa coisa, e que deve ser amada, sustentada, inclusive aí onde, é o meu caso, alguém nunca a praticou em instituição, nem como analisado nem como analista, e inclusive ali onde se cultivam as questões mais graves a respeito de um grande número de fenômenos ditos ‘psicanalíticos’, quer se trate de teoria, de instituição, de direito, de ética e de política. ‘O amigo’ saúda uma espécie de revolução freudiana, presume que ela já marcou e que deveria continuar a marcar, sempre de outra maneira, o espaço no qual habitamos, pensamos, trabalhamos, escrevemos, ensinamos etc.⁴⁹

Mas o que Derrida põe em discussão, ideia da qual compartilho, não é uma escola da psicanálise em particular e não a restringe às contribuições metodológicas; antes, lê a contribuição da psicanálise como um olhar para o mundo e para a reflexão, sobretudo do sujeito, não mais lido a partir da ótica da consciência e da transparência – sujeito moderno – , mas como um ‘sujeito’ dividido, diferenciado, não reduzido a uma intencionalidade consciente. Um ‘sujeito’ que instala progressivamente, laboriosamente, sempre imperfeitamente, as condições estabilizadas – quer dizer, não naturais, essencialmente e para sempre instáveis – de sua autonomia: sobre o fundo inesgotável e invencível de uma heteronomia.

Citando Favret-Saada e Derrida estou querendo chamar a atenção para a inegável opacidade da natureza humana e, então, de uma possível narrativa; opacidade em que justamente reside a sua beleza, a sua singularidade e o enorme desafio de fazer dela uma forma discursiva carregada de “verdade científica”. Acredito ser nesse reconhecimento que a tarefa começa – nesse reconhecimento não da opacidade, pois, como disse Favret-Saada, essa ideia é velha demais. A tarefa começa, para nós pesquisadores, em um lugar que reconheça a impossível tarefa do completo, do fechado, do terminado. É nesse impossível que ancoramos nosso olhar, nossa interpretação, nossa mão, nossa voz, nossa escuta. O que produzimos, os resultados das nossas pesquisas – sejam eles fórmulas físicas, estatísticas socioeconômicas ou poemas –, estão determinados pelo que somos, sabemos e sentimos e, através de nós, pelo conhecimento ancestral da humanidade toda, e, por essa mesma razão, deveriam se destinar a uma compreensão dela que possa nos orientar em

⁴⁹ DERRIDA, op. cit., p. 201.

sentidos sempre mais problemáticos, mais complexos.

A narrativa, como discutido acima, contém um grau de ficção que não pode ser desconsiderado: primeiro porque não nega ou oculta a “verdade”; a ficção, pelo contrário, faz parte da realidade e, portanto, do que “é” verdade para alguém e, segundo, porque é baseada na memória que, como sabemos, é afetiva e, então, seletiva.

Janaina Amado, em seu artigo O Grande Mentiroso⁵⁰, nos conta a história de um homem, Fernandes, cuja entrevista ela guardou “na gaveta” por mais de dez anos. Ele tinha contado para ela uma história, e, ao tentar conferir os dados com outras fontes, ela se deu conta de que ele havia mentido. Muito tempo depois ela reencontrou essa história; sob outro olhar, escutou-a e a interpretou de maneira totalmente nova e diferente, pois, como diria Favret-Saada: “[...] No momento em que somos mais afetados não podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la. O tempo da análise virá mais tarde.”⁵¹ E, muitas vezes, bem mais tarde. Amado compreendeu que aquilo que a princípio parecia ser uma mentira muito bem estruturada era na verdade uma mistura entre tradição, imaginação e cultura erudita e popular e, ao contrário do que parecia quando foi feita a entrevista, um depoimento “mentiroso”, tornou-se documento rico e fértil para a análise histórica.⁵²

Assim, voltando sobre a questão de como construímos as narrativas e o que elas significam em termos *sensíveis*, acredito que deveríamos fazê-lo cientes dos nossos alcances e limitações no sentido da “*verdade*” e do “*transparente*”. Em outras palavras, nós as construímos a partir daquilo que os outros nos contam e daquilo que *escutamos* do que eles contam, que não é completo nem livre de nosso processo de ‘escolha’ sobre o que interessa ser escutado e resgatado da fala. Assim, também como na etnografia, o que fica

⁵⁰ AMADO, Janaina. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em historia oral. **Revista História**, São Paulo, v. 14, p. 125-136, 1995. p.134.

⁵¹ FAVRET-SAADA, op. cit., p.160.

⁵² Toda narrativa, no entanto, possui uma dose, maior ou menor, de criação, invenção, fabulação, isto é: uma dose de ficção. Isto acontece, inclusive, com as narrativas como a de Fernandes, que se pretendem baseadas na memória. Esta, já se viu, cumpre papel criativo, não reflexivo, pois possui a faculdade de modificar o real, produzindo história, como já sabiam os antigos gregos: a musa Poesia é filha de Mnemosine, deusa da memória; o poeta, o mais criativo de todos os entes, é apenas um ser possuído pela memória. Memória e imaginação não se opõem como quer o senso comum; antes completam-se, pois possuem a mesma origem, natureza, poderes. Por todas as características apresentadas, a memória, em especial quando organizada em narrativa, possui uma dimensão simbólica, que a leva rapidamente a desprender-se, a descolar-se do

registrado passa pelo filtro do nosso olhar, de nossa capacidade de escuta, da nossa sensibilidade e crítica, não só em termos acadêmicos, mas *afetivos*. É preciso de uma sensibilidade para além, que, no presente, seja capaz de lembrar e levar em conta o passado ao mesmo tempo em que pensa e desenha o futuro de maneira ética (e estética), quer dizer, compreendendo que o que é dito numa narrativa torna-se não só ciência, mas educação, cultura, política.⁵³ Cito Amado:

[...] Mediadas pela memória, muitas entrevistas transmitem e reelaboram vivências individuais e coletivas dos informantes com práticas sociais de outras épocas e grupos. A dimensão simbólica das entrevistas não lança luz diretamente sobre os fatos, mas permite aos historiadores rastrear as trajetórias inconscientes das lembranças e associações de lembranças: permite, portanto, compreender os diversos significados que indivíduos e grupos sociais conferem às experiências que têm.⁵⁴

E esses ‘*significados, que indivíduos ou grupos conferem às experiências que têm*’, são, em parte, aquilo que desenha o futuro, nosso futuro, aquele lugar que desejamos habitar; é essa memória de futuro que nos estimula a “*atuar bem neste lugar, neste mundo*”, como disse Ézio Magalhães no final da sua palestra. Pela mesma razão, o que se diz e o que se escreve (ou se fotografa ou se filma) não é só da ordem do estético, ou do ético, mas também do epistemológico. Faz parte de um todo que desenha o mundo, que o nomeia e que o faz existir da maneira como é, como nós o *desejamos*.

concreto, para alçar voos próprios. AMADO, op. cit.

⁵³ Compreendendo também que “O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por vezes uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).” LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

⁵⁴ AMADO, op. cit., p. 135.

1.3 UMA EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA⁵⁵

Toda etnografia parte de narrativas biográficas porque se constrói a partir daquilo que outras pessoas *narram*, não porque necessariamente elas falem como *informantes*, mas porque os lugares, a cultura etc. são também narrativas da vida das pessoas que os habitam, que os criam e os reproduzem. Assim, o *self* que a *biografia* recuperaria – sem anular a sua relação com o social, mas recuperando seu lugar justamente ali, no social – é o que faz da etnografia uma forma de pesquisa peculiar, porque pensa o indivíduo como acontecimento histórico além do acontecimento singular.

O método etnográfico que é regressivo-progressivo, analítico-dialético, promove de maneira muito criativa uma espécie de ‘*retorno ao todo*’: coisas novas vão se descobrindo na pesquisa, ideias que vão e voltam⁵⁶ até se fazerem concretas numa narrativa.

Biografia e etnografia ampliam-se uma à outra num procedimento metodológico de *reflexão* sobre o mundo. Pensa-se, reflexiona-se e transforma-se a si mesmo no caminho, do mesmo modo como acontece com as interações, as experiências e as teorias⁵⁷. É o relato que se faz sobre a vida, a própria *re-significação* da vida, aquilo que fica na narrativa etnográfica.

Para Geertz, o que os antropólogos fazem é “conversar com o homem do arrozal ou a mulher do bazar, quase sempre em termos não convencionais, no estilo “uma coisa leva a outra e tudo leva a tudo mais”, em língua vernácula e por longos períodos de tempo”, e, além disso, observar, detalhadamente, como aquelas pessoas se comportam. Para

⁵⁵ Neste item, para falar de etnografia como método de pesquisa, baseio-me principalmente nos textos: GOLDMAN, Márcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, Lisboa, v. 10, n. 1, p. 161-173, maio 2006; PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Brasília: Universidade de Brasília, 1992. (Série Antropologia).

⁵⁶ Uma ideia central no texto de Peirano (inspirada em Michael Fischer – 1985) é o caráter de duplicação das ciências sociais ao longo do tempo. Uma busca por textos inspiradores, mas algo sempre novo, uma nova explicação, uma nova solução. Mesmo nas repetições históricas, sempre tem algo novo por ser vislumbrado.

⁵⁷ “Esse retorno assim mesmo, apesar de seu aparente narcisismo, supõe uma ruptura com a autocomplacência da evocação literária e, longe de ter como resultado uma confissão íntima, conduz a uma objetivação do conhecimento do sujeito. Todavia, supõe outra ruptura, ainda mais decisiva, com a concepção positivista do trabalho científico, com sua exaltação da observação *naïf* e aquela inocente confiança no que Nietzsche chamou “dogma da imaculada concepção”: a fundação de uma ciência sem cientistas que reduz o sujeito cognoscente a

este antropólogo, a abordagem holística e humanista na pesquisa social é o diferencial qualitativo no trabalho artesanal dos antropólogos.⁵⁸

O método etnográfico, reiterando, não é só observação, tem algo para além, – aliás, esta é uma modesta apreciação de algumas possibilidades do método etnográfico que consigo realizar depois de passar pelo mestrado e pelo doutorado na Unicamp. Nele, dá-se junção de experiências e diálogos de diversos tipos e em diferentes níveis.

Aprofundando na reflexão em torno do pesquisador que se dispõe a viver uma *experiência* de pesquisa, podemos dizer que o sujeito que *experiencia* é um sujeito *alcançado*, tombado, derrubado⁵⁹. O pesquisador (e também o analista e o palhaço), na escuta sem memória, sem desejo e sem compreensão *racional*, é interpelado pelo outro e pelo Outro. É alcançado por ‘pensamentos não pensados’ e dessa forma ‘afetado’, nos termos de Favret-Saada.

Não seria então a etnografia que faz de alguém um ‘bom’ antropólogo, mas a *percepção* do que ela como método oferece. Goldman, se baseando em Geertz, dirá que “os antropólogos são um tipo de cientista social para quem a sociabilidade não é apenas o objeto ou o objetivo da investigação, mas o principal, senão o único meio de pesquisa.” E é por isso também que a individualidade – não só do ‘pesquisado’, mas do pesquisador – cobra sentido como autor-narrador nas ciências sociais: porque as experiências humanas são estudadas, descritas, pensadas e transformadas, a partir de uma “*experiência pessoal*”. E isso numa dupla via, porque é um desafio também para o pesquisador assumir a complexidade da *experiência*, deixar-se “afetar” e ver até onde é capaz também de “suportar a palavra nativa, as práticas e os saberes daqueles com quem escolhemos viver

um aparato que registra.” BOURDIEU, Pierre. Posfácio. In: RABINOW, Paul. **Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos**. Madrid: Júcar, 1992. p. 151-153. (Tradução livre)

⁵⁸ GEERTZ apud GOLDMAN, Márcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, Lisboa, v. 10, n. 1, p. 161-173, maio 2006. p.167.

⁵⁹ A *experiência* pode se dar também no registro ou sob a qualidade do ontológico. Ela parte do contato com o outro, ou seja, acontece no plano ôntico, porém, ela não se esgota aí, esse é só o ponto de partida, pois a pergunta, que vive latejante dentro do sujeito, é o impulso para vivenciar a *experiência* como receptividade e abertura, como ‘lugar’ de perigo e *travessia* – nos termos de Heidegger. Fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, que se apodera de nós e nos transforma. “Fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência significa deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências de um dia para outro ou no transcurso do tempo. LARROSA BONDÍA, op. cit.

por um tempo”⁶⁰, promover a própria *experiência*, a própria transformação, e, então, se aventurar no desafio científico.

Contemplar todas estas impossibilidades e possibilidades que oferta a etnografia como ferramenta de aproximação e compreensão deriva no reconhecimento de que os estudos, e fundamentalmente o ato de “conhecer” – *compreender* – nas humanidades, será sempre não só um exercício intelectual, mas especialmente um desafio ligado à experiência moral e emocional.

Nesse trabalho, a etnografia resultou sendo o meio que possibilitou proximidade e certa *compreensão* sobre a hipótese elaborada. Como dito, tivemos uma *experiência* etnográfica que depois de vários encontros permitiu, aos poucos, alguma compreensão sobre a relação entre riso, alegria, capacidade negativa e pensamento. Só porque fizemos esta *experiência*, algo se abriu. Só porque ficamos *por perto*, conseguimos abrir caminhos, clarear pensamentos e acolher pensamentos-não-pensados. O capítulo III, em que é narrada a experiência nos cursos ‘Palhaço para curiosos’, pode ser considerado a narrativa de uma *experiência*, enquanto ponto de partida para muito do que compreendemos a partir de esta pesquisa.

O método de ‘observação participante’, legitimado pela ideia de que apenas o profissional que consegue fazer imersão no cotidiano do grupo/cultura pesquisado pode chegar a compreendê-lo, passando por um processo de transformação que (idealmente) o torna nativo, foi parcial e relativamente aproveitado por mim. Não me descobri palhaça, ou seja, não me tornei ‘nativa’ no sentido antropológico, mas a proximidade com os artistas e as experiências vivenciadas, principalmente no curso – mas não só nele –, com certeza permitiram que abordasse o ‘objeto’ da minha pesquisa (riso-alegria-pensante) de uma maneira que possivelmente de outro modo não teria me ofertado a qualidade⁶¹ da compreensão à qual cheguei.⁶²

⁶⁰ GOLDMAN, op. cit., p. 167.

⁶¹ ‘Qualidade’ não no sentido de ser ‘boa ou ruim’, mas da *textura* do olhar, do sentir.

⁶² Vale dizer que, de acordo com a crítica feita na contemporaneidade ao modelo etnográfico (desde os textos de Malinowski até os anos 80), principalmente nos Estados Unidos, que questiona a presença excessiva do autor no texto porque apaga outras vozes e interpretações, limitando o todo à sua própria fala, concordamos em que dita presença, mesmo excessiva, é insuficiente. A insuficiência decorre do fato de ser pouco crítica a respeito de si mesma, porque “tende a ignorar que o conhecimento antropológico produz-se, de um lado, em um processo de comunicação, marcado por relações e desigualdade e poder, e, de outro, em relação a um campo de forças que define os tipos de enunciados que

Por outro lado, embora a proximidade alcançada tenha me levado admirar o trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, é importante também indicar que como pesquisadora sou consciente de que a ONG, como qualquer outra instituição, não é uma unidade harmônica ou livre de interesses de grupos ou classes sociais. E mais, ainda, que ao se tratar de uma instituição com força nacional e internacional, que se depara recentemente com o desafio da formação, se defronta também com desafios intelectuais, éticos e profissionais, todos eles configurados dentro dos campos da ação política e do poder econômico que fazem com que seus membros cuidem, com bastante zelo, das informações que dela saem.

Vale dizer também que pelo fato dessa pesquisa não se tratar de um estudo sobre a instituição como tal, e sim de um olhar interpretativo a partir do seu '*fazer*', desde um ponto de vista psicanalítico e antropológico, algumas situações percebidas ao longo da pesquisa tonaram-se '*detalhes*' que, embora *dizentes* e relevantes para outras abordagens, não foram importantes para este trabalho.

podem ser aceitos como verdadeiros.” Isto levando em conta também que os estudos antropológicos não se limitam mais ao estudo de culturas isoladas, mas que se ampliam até alcançar a própria sociedade do pesquisador, complexificando, assim, as relações e interpretações, culturais e políticas. CALDEIRA, op. cit., p. 135.

INTERREGNO 1 - ABELHAS MENSAGEIRAS

12 de maio de 2009, Tarde de outono na Praça do Coco, Barão Geraldo, Campinas

Bebia um caldo de cana enquanto lia. Assim, minhas convidadas, nessa tarde numa pracinha muito acolhedora, eram as abelhas. Uma delas, gulosa, veio beber na hora em que eu me servia mais um pouco. Querendo pegar do jato que saía da jarra, com sutil movimento, errou na força da queda livre do líquido e foi parar num mar frio e doce dentro do copo. Com certo esforço consegui tirá-la tentando não machucar suas asas. Coloquei-a na mesa e fiquei chocada com a imagem das asas coladas ao corpo, imóveis. O horário correspondia com o pôr do sol, então um laranja morno e devagar foi se colando também no corpo dela. Eu – curiosa e preocupada, mas com esperança – olhava o processo da bichinha.

Tudo nela era movimento. Tudo era vida pulsando, palpitante. Cada uma das seis patinhas tinha uma função, um movimento específico. O biquinho aparecia por entre duas pinças na boca e com ele limpava as patas. As asas foram secando com a luz do sol que lentamente sumiam da mesa. O rabinho se mexia para cima e para abaixo. As patinhas da frente limpavam as antenas. Tudo se mexia ao mesmo tempo!

Percebi que o essencial para ela parecia o batimento das asas. Ansiosa arrastou-se por muito tempo até as asas ficarem secas e, uma vez que conseguiu mexê-las, calma, começou limpar o resto do corpo, devagar, com uma paciência ímpar, até conseguir voar. A sensação de vê-la sacudir as asinhas, secas, voando, triunfante, foi demais!

Essa visão foi o que mais valeu a pena naquela tarde de estudo. É isso que um palhaço sente por uma única criança numa tarde de visita ao quarto de um hospital, pensei. O que aquela abelhinha diminuta fez comigo naquela tarde de outono foi abrir novos sentidos! Trouxe-me uma compreensão diferente. Não será isso a cura?

No caso, eu tinha me colocado como sendo eu quem tivesse feito alguma coisa por ela, mas percebi depois que fui eu que fiquei assistindo ao show, ao número. Só fiz a minha parte, “abri a porta”. Naquela tarde, ela foi o palhaço, doadora de sentido, de compreensão, de cura, além de trazer para mim imagens inéditas, inesquecíveis.

CAPÍTULO 2

DOUTORES DA ALEGRIA, UMA PORTA QUE ESTAVA ABERTA

A inserção dos Doutores da Alegria, através da mídia⁶³ e das intervenções⁶⁴, no meio social e cultural brasileiro como instituição, como ator cultural, ou ainda como *ator político*, tem dois lados: um que permite a divulgação de uma atividade feita com qualidade e com critério, que trabalha e fala de palhaços de maneira qualificada a partir de resultados de pesquisas e, outro, que provoca ‘mal-entendidos’ do trabalho feito, da intenção da instituição ou dos recursos utilizados, e tudo isso gera – entre outras coisas – um uso *distorcido* da informação que sobre eles circula. Por serem uma referência nacional, os Doutores da Alegria inspiram pessoas e grupos a colocar um nariz vermelho e a fazer trabalhos muitas vezes acreditando que só a máscara é suficiente.

O palhaço, historicamente, tem sido um ícone do avesso. Para entrar por esse lado, principalmente nos hospitais, lugares com características especiais, são necessários anos de treinamento e boa formação, assim como de cuidado e responsabilidade com a proposta e a intervenção feita, pois, embora exista um roteiro que pode ser seguido, o palhaço age principalmente a partir da improvisação. É sobre fatos inesperados e inéditos que ele constrói o número, a intervenção; para isso, o ator – profissional ou amador – necessita de conhecimentos prévios e de alguns anos de experiência para que a habilidade de lidar com o improviso amadureça e dê *bons* frutos.

Muitos grupos, no Brasil e no mundo, como já mencionamos, trabalham com a

⁶³ Segundo informações recolhidas pela ONG em 2012, só em Internet os acessos, até o final do ano, foram contabilizados assim: 70 mil fãs na página do Facebook, 27 mil seguidores no Twitter, 400 mil visualizações no site da ONG por ano, 285 mil visualizações no canal do YouTube - TV Doutores, 300 mil visualizações no Flickr e 400 visitas ao blog por dia. No Balanço de 2010, último ano em que foram levantadas informações sobre outras mídias, as veiculações sobre os Doutores da Alegria na mídia, até outubro desse ano, foram as seguintes: 160 em jornais, 50 em revistas, 18 na TV, 11 em rádio e 209 em Internet.

⁶⁴ Nos 21 anos de existência da ONG, além das visitas aos hospitais contabilizadas em 881.341, as cifras são as seguintes (até outubro de 2011): 558 grupos cadastrados no Programa Palhaços em Rede; 166 alunos do Programa de Formação para Jovens; 18.600 pessoas atingidas pelo Programa de Formação de Palhaço para Jovens; 371 alunos da Escola; 78.837 pessoas de público nos espetáculos; 4.027 pessoas nos espaços culturais de São Paulo, Belo Horizonte e Recife; 12.535 pessoas no Bloco do Miolo Mole; 1.458 assistentes às palestras e intervenções; 390.551 funcionários atingidos; 168 apresentações das Palestras Hospitalares e 426 profissionais de saúde que passaram pelas oficinas chamadas Boas Misturas. DOUTORES DA ALEGRIA. **Balanço 2011**. Disponível em: <www.doutoresdaalegria.org.br>. Acesso em: 15 out. 2012.

mesma perspectiva dos Doutores da Alegria, com propostas bem estruturadas e com atividades diferentes no sentido artístico. São trabalhos que têm uma longa história e cujas intervenções nutrem, de certa forma, grupos menores ou mais novos, porém, muitos desses grupos e pessoas com *boa vontade* entram nos hospitais e em outras instituições similares sem o treino adequado. Essa situação cria resistências por parte das instituições e até das pessoas hospitalizadas, porque, como já comentado, não é só a boa vontade que faz desse tipo de trabalho uma intervenção de qualidade.

Os Doutores da Alegria, como organização, passaram por anos de experiências que ofertaram conhecimento em diversos sentidos e níveis. Isso tudo os fez crescer como instituição até se tornarem uma ONG com reconhecimento nacional e internacional. Eles partilham, junto com outros grupos internacionais, formas de intervenção e discursos quanto à prática da profissão do *clown* e quanto ao exercício dela dentro dos hospitais; porém, cada grupo tem uma origem única. A seguir, apresentamos a ONG através de entrevistas realizadas com algumas pessoas que fazem parte dela, de publicações feitas por eles mesmos e de outros textos que falam sobre palhaços.

2.1 O COMEÇO⁶⁵

Em 1988, Wellington Nogueira morava em New York. Tinha saído do Brasil para se tornar um artista da *Broadway* e lá, em meio aos acontecimentos da vida, deu-se o estalo para o que hoje conhecemos no Brasil como Doutores da Alegria.

Wellington não se sentia feliz e questionava-se: “*Eu estou aqui, em Nova York, estou fazendo teatro, estou fazendo cinema e estou numa boa posição*”. Segundo ele, em 1988-89, 4% dos atores sindicalizados conseguiam viver do seu trabalho como atores e ele estava nestes 4% sem ser famoso. Ele conta que teve um momento em que parou e pensou: “*Alguma coisa está errada, porque eu estou realizando meu sonho e estou indo muito bem, mas não está acontecendo, eu não estou me divertindo. Quando eu fazia teatro no fundo do quintal da minha casa eu me divertia. Quando eu fazia teatro em São Paulo, eu me*

⁶⁵ Dados obtidos em entrevistas com Wellington Nogueira, realizadas entre abril e maio de 2009, na sede dos Doutores da Alegria, em São Paulo.

divertia. Por que agora, aqui em NY, que eu sou profissional, eu não estou me divertindo?”

Um dia, uma amiga dele ligou e fez um convite: “Olha, eu estou fazendo um trabalho no hospital e eu preciso de um palhaço que fale espanhol. Eu gostaria muito que você fizesse o teste”. Ele, sem muita empolgação, aceitou.

Quando Wellington viu o trabalho ficou impressionado e disse: “Você tem que ser muito bom para fazer isso e eu não sou palhaço. Eu estudei, mas eu não faço o que vocês fazem, eu não sou bom”. A amiga insistiu: “O teste é daqui a três meses, tem tempo de se preparar, eu faço questão que você faça o teste”. Dali em diante, toda semana ele ligava para ela com alguma desculpa, pedindo para pôr mais alguém no seu lugar, mas ela respondia: “Tudo bem, ele vai fazer, mas você também vai”.

Wellington se reconhece como uma pessoa obstinada, obcecada por fazer bem, direito, por achar a verdade, por ser feliz através do seu trabalho, por ouvir e se ouvir para poder dar *respostas verdadeiras* em cena. Ele lembra que não preparou nada para o teste e uma semana antes pensou que no dia marcado ligaria para falar: “*Desculpe, eu estou doente*”, fazer voz de quem está gripado e não ir. No começo, ficou feliz com a ideia, mas em seguida, no metrô, outro pensamento o acometeu: “*Depois de tudo o que você fez com a tua vida, você vai ligar e falar uma mentira? Oh meu!, vai lá e quebra a cara, faz o teu trabalho e depois deixa eles verem que você não é bom, mas seja um profissional!*”.

Então, como profissional, ele se preparou – mesmo sabendo que iria falhar. Foi dormir às 4 da manhã, não tinha maquiagem e nem sabia como seria a sua cara, porque mesmo tendo estudado muita técnica de palhaço nunca tinha sido um palhaço.

No dia do teste, ele tinha também uma viagem marcada para o Brasil. O teste era de manhã e a viagem à noite. Michael Christensen, americano, criador do trabalho, era uma pessoa intimidante, e Wellington lembra que olhou para ele, pensando: “*Eu vou fazer uma porcaria e amanhã eu vou estar no Brasil e você não vai*”. Foi nesse clima que o teste começou. A primeira criança com quem ele trabalhou, chorou: “*O teste era no hospital mesmo, mas antes eles aquecem você e no aquecimento eu fui muito bem. Eu tava muito bem, a criança tava superconectada em mim, aí eu falei ‘deixa eu colocar meus óculos de raio-x’, aí eu coloquei meus óculos que tapavam os olhos, a criança viu aquilo e começou a chorar! Ela chorava tanto que tiveram que me arrancar, aí eu relaxei mais ainda porque*

pensei: 'bom, alguém tem mais alguma dúvida?''

Daí, ele foi trabalhar com Michael. No primeiro quarto, ele ia à frente e Wellington 'segurava a onda'; no segundo, faziam meio a meio e, no terceiro, Wellington fazia o trabalho e Michael apoiava. "No primeiro quarto o resultado foi bom e no segundo também, porque embora Michael tenha uma presença forte e seja exigente ele também é generoso", comenta Wellington. Em seguida, eles foram para o terceiro quarto, que era o quarto do seu teste. Neste, havia um menino com gesso em várias partes do corpo e tinha algo que parecia uma roda de bicicleta na cintura, como trações. Wellington disse: *"Is the original broadcast? I wanna work to the situation"*.

Ele tinha preparado um passo a passo que, naquela época, já refletia a forma como ele via a medicina. Ele fazia um monte de exames óbvios que não chegavam a resultado nenhum e a melhor solução era dar ao paciente o direito de saber da doença dele, então tinha uma caixinha com um monte de papéis escritos em hieróglifo que o paciente escolhia. Aí Wellington falava: *"É isso que você tem, tá claro, eu sempre soube."*

O menino tinha nove anos e entendeu completamente a forma da brincadeira. Michael também entrou nela, e *"eu fui ficando feliz e foi gostoso, foi prazeroso!"*, diz Wellington sorridente, lembrando do momento.

O golpe de misericórdia, como ele mesmo diz, veio quando eles estavam saindo do quarto e o menino falou *"hey Doctor!, I feel so much laughter now"*. Wellington continua: "Na hora que este moleque falou isso, foi um arrepio no corpo inteiro, ali eu entendi o "estado de graça"! Foi ali que eu entendi a dimensão do que era o trabalho no hospital, que eu senti na pele. Eu entendi com o meu corpo inteiro e este estado não é comum".

Depois daquela experiência, Wellington pensou: "Eu quero mais!". Logo depois do teste foi conversar com Michael, que lhe disse: "Olha, você entendeu direitinho o espírito daquilo que a gente faz, eu quero convidar você para trabalhar conosco e você vai ser treinado". E assim foi. Ele voltou para o Brasil e aquela sensação prolongou-se de uma maneira linda e forte, e o fez perceber o quanto a arte era capaz de transformar e compreender que aquele era um caminho sem volta, como ele mesmo diz.

De volta a New York, Wellington começou a receber treinamento na arte. Lá,

aprendeu e treinou muito, até descobrir – a partir da improvisação – sua vocação como palhaço.

2.2 TRABALHANDO COM AQUILO QUE NÃO PODE SER VISTO

“Eu nunca consegui olhar este trabalho como não sendo uma missão, como não sendo um presente que a vida tinha me dado e que eu tinha que cultivar”.
Wellington Nogueira⁶⁶

Figura 1 - Wellington Nogueira



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

O pai de Wellington adoeceu na época em que ele ainda estava em New York e foi nesse momento que ele decidiu voltar ao Brasil: *“Ou meu pai vai viver ou meu pai vai morrer, seja como for, eu quero estar lá. Foi isso, não teve drama”*. Ele voltou e o pai estava na UTI. Embora com a saúde em situação delicada, estava superanimado, e fez Wellington prometer que mostraria seu trabalho para as pessoas daquele hospital. Logo depois, o pai entrou em coma e Wellington, arrasado, mas querendo cumprir a promessa

feita, maquiou-se e foi fazer o seu trabalho no hospital como teria feito se estivesse em New York. Ao terminar o dia, foi visitar o pai que, para sua surpresa, tinha saído do coma. Desde aquele dia ele não teve dúvida do profundo compromisso que assumiria se enfrentasse o desafio de reproduzir, no Brasil, uma organização parecida com aquela da qual tinha feito parte nos Estados Unidos.

Quando Wellington começou este trabalho em New York, gostava muito, mas tinha curiosidade para *ver aquilo que não via*; o que era isso que estava acontecendo nos quartos, no hospital, que ele não estava enxergando? *“Eu sabia que tinha alguma coisa mais acontecendo. Quando eu vi o filme Cidade dos Anjos, com anjos no hospital, todos vestidos de preto, isso era parecido com o que eu tinha em mente. Mas tinha uma outra imagem muito forte: quando eu vou trabalhar como palhaço, é como se eu entrasse em uma linha energética, é como se eu pisasse em uma linha onde estão todos os palhaços que vieram antes de mim, todos os pajés, todos os bobos da corte, eu sinto ‘Opa, entrei em cena’, tem a galera toda atrás”*.

Todos esses personagens, segundo a história do circo, entraram em extinção, renascendo de várias maneiras a partir de aproximadamente 1975⁶⁷. É o circo, “ventre de lona” como Wellington gosta de chamar, quem acolhe o que *sobrou* do arquétipo do palhaço e que deu certa identidade não só ao circo mais recente, mas ao palhaço como o

⁶⁶ Entrevista realizada entre abril e maio de 2009 em São Paulo.

⁶⁷ “A partir de 1975, surgiram os grandes festivais de circo e as premiações como o Festival del Circo de Montecarlo e o Festival Mondial du Cirque de Demain. Surgia, então, uma realidade de apresentações cujos artistas vinham em sua maioria de escolas de circo. No mesmo ano da fundação do Big Apple Circus, Bernhard Paul e André Heller criaram, na Alemanha, o Circus Roncalli, restaurando o ostentoso circo alemão de outrora. Em Montreal, Guy Cànnon fundou a École Nationale de Cirque, em 1980. Em 1982 era inaugurado o picadeiro da Escola Nacional de Circo da Funarte, no Brasil. Em 1984, Guy Laliberté criou uma grande inovação circense, o Cirque du Soleil. Em 1985, o governo francês criou o Centre National des Arts du Cirque, um colégio de circo profissional ao modelo russo (o circo foi introduzido na Rússia em 1793 por Charles Hughes). Outras escolas privadas e com vários níveis de profissionalização foram criadas na Inglaterra, Bélgica, Itália, Austrália, EUA, Brasil etc. O diretor Valentin Gneushev abriu seu próprio estúdio de criação na Moscou pós-comunista, enquanto outros abriram escolas especializadas, como o Estúdio de Artes Aéreas de André Simard, no Canadá. Tudo isso teve uma grande influência no desenvolvimento de um “novo circo”, que redefiniu o circo como uma arte performática, transformando a atitude artística e comercial de alguns circos mais tradicionais, bem como redefiniu a estrutura do próprio teatro e abria as portas para que outras atividades que se utilizariam das habilidades circenses adentrassem outros espaços institucionais. O surgimento destas atividades de ensino deram uma múltipla vanguarda de companhias experimentais, especialmente na Inglaterra, Alemanha, Austrália e Canadá, tanto quanto resgataram uma velha variedade teatral.” LOPES, Edson. Derrisões e humor. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, p.14-22, 2005. p.14-15.

conhecemos hoje.

Segundo Wellington, quando o palhaço saiu do circo e foi para o cinema (Charles Chaplin, por exemplo) começou a fazer críticas e mostrar um olhar aguçado sobre as coisas. Quando o palhaço vai para o hospital, de alguma maneira evoca uma situação semelhante àquela que os bobos da corte viveram, a diferença é que ao invés de estar do lado do poder, ele está do lado das pessoas no momento de doença e de fragilidade.

Para Wellington, o palhaço recicla, de alguma forma, a figura do bobo da corte e o traz de volta para o mundo contemporâneo. O papel do bobo da corte era ofertar outra perspectiva para uma situação, possibilitar outro ponto de vista para que o pensamento crítico desabrochasse. “*A gente precisa ter esse provocador, precisa ter quem faça essas provocações para poder adquirir a capacidade de contraponto, de raciocínio, de reflexão, de empatia. Sair da zona de conforto. Se eu faço isso, tem aí um ‘Opa!’ Você fica alerta, você fica esperto, dá uma conectada*”, explica Wellington.

Foi justamente esse ‘Opa!’, que eu senti também como pesquisadora, que me fez escolher os Doutores da Alegria como uma espécie de âncora para fazer conexões entre riso, alegria e pensamento. Foi aquela qualidade do palhaço, *desalojadora*, personagem da crise, de tirar do acostumado sem o juízo de valor e sem a censura, que me *encantou*. Foi a capacidade metafórica viva do brincar – como sugere Winnicott – que nos convidou a adentrar esse mundo da palhaçada, pois o que é o brincar senão o metaforizar sempre mais? Também porque o palhaço não é melhor por aquilo que faz, ele se mantém no lugar do fracassado; é ele quem cai, quem erra e quem perde, e tudo bem! Ele se mantém palhaço – palhaço-metáfora e, como tal, habitante de múltiplos lugares-metáforas –, e nós, se nos dispusermos, saímos também do lugar, do mesmo, de nós mesmos. Expectadores de múltiplas metáforas, nos desarrumamos, nos *des-alojamos* e, de repente, como os palhaços, estamos também a brincar, a metaforizar o mundo. Aprendemos brincar⁶⁸.

⁶⁸ Para Winnicott, enfatizar o brincar (assim como a criatividade e o sentimento de estar vivo e ser real) sinaliza que o bebê, a criança ou o adulto estão tendo um adequado desenvolvimento emocional. O uso do espaço intermediário, aquele que se estabelece entre a realidade interna e a realidade externa do indivíduo, onde para o autor acontece a experiência cultural e a brincadeira, oferta também certa possibilidade de esvaziamento, e, então, de um estado em que é possível se dispor para o acolhimento de pensamentos não pensados. Para ele também, é só através do brincar com os outros que as amizades podem surgir: “O brincar proporciona uma certa organização para que tenham início as relações emocionais, o que torna possível os contatos sociais.” WINNICOTT apud ABRAM, Jan. **A linguagem de Winnicott: dicionário das palavras e**

No Brasil, a década de 1990 foi caracterizada pela valorização e crescimento do Terceiro Setor e pela participação e organização da população civil na formulação e execução de políticas públicas. Nesse contexto, ONGs de vários tipos se fortaleceram e outras surgiram, principalmente na região Sudeste do país. Algumas delas, de corte cultural, se beneficiaram das leis de incentivos (Lei Rouanet, Lei Federal Nº. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, precedida pela Lei Sarney, Nº. 7.505, de 02 de julho de 1986, e pela Lei Marcos Mendonça, Nº. 10.932 de 1990, restrita ao estado de São Paulo e para tributos municipais), criadas com o fim viabilizar o funcionamento dessas organizações.⁶⁹

Na mesma década, começaram a aparecer palhaços em hospitais no mundo inteiro: “É como se um portal tivesse se formando pra permitir que esse arquétipo entrasse de novo no século XXI, em proximidade com as pessoas e de maneira irreversível [...]”. O ‘portal’ ao qual Wellington faz referência faz parte da mesma realidade que viveu o Brasil e que se desenvolveu nos países do hemisfério norte com o investimento no Terceiro Setor, depois de décadas baseadas em economias neoliberais. Esses novos ânimos de responsabilidade social deram passo à formação, entre outros, de grupos de palhaços que visitam pessoas hospitalizadas.⁷⁰

O programa teve início em setembro de 1991, graças à iniciativa do Hospital e Maternidade Nossa Senhora de Lourdes, em São Paulo (hoje Hospital da Criança). Foi preciso também do talento de outros artistas que, a partir daquele momento, começaram a se juntar,⁷¹ e da herança recebida de Michael Christensen e da trupe novaiorquina do *Clown*

expressões utilizadas por Donald W. Winnicott. Tijuca: Revinter, 2000. p. 60.

⁶⁹ OLIVIERI apud LOPES, Edson. Derrisões e humor. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, p.14-22, 2005. p. 22.

⁷⁰ “O Clown Care Unit (New York) e o Le Rire Médecin (Paris), nesses períodos, tornaram-se grandes referências para os países do hemisfério norte. A divulgação do trabalho de Patch Adams, que ganhou grande repercussão a partir da publicação de seus livros e do filme “Patch Adams: o amor é contagioso”, dirigido por Tom Shadyac, foi relevante principalmente para os grupos latinoamericanos e de formação recente (segunda metade da década de 1990), assim como para boa parte das organizações no Brasil, que ainda puderam contar com o exemplo dos Doutores da Alegria desde 1991.” Nos registros dos Doutores da Alegria existem 630 grupos cadastrados no Brasil. (Ibidem, p. 16).

⁷¹ Soraya Saide, atriz e formadora, conta lembrando o seu encontro com o trabalho da ONG: “A gente começou a montar espetáculos e o Wellington, em 1991, foi assistir um deles e foi falar com a gente no camarim. Convidou pra ver o trabalho [...]. Para quem faz teatro de pesquisa no Brasil, vem um cara, que bobagem!, trabalhar em hospital que naquela época ninguém falava. Mas tinha qualquer coisa na fala dele que era esquisita, que fazia sentido sem fazer. Fui ver o trabalho e fiquei muito impactada. Eu vi jogo, eu vi uma criança de uns três anos, que antes estava abandonada no berço, completamente dona do seu corpo

Care Unit/Big Apple Circus, aproveitada, também, por outros membros da turma e que deram origem a grupos semelhantes na França, com *Le Rire Médecin*, e, na Alemanha, com *Die Klown Doktoren*.

Figura 2 - Doutores da Alegria



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Os Doutores da Alegria trabalharam intensamente dentro dos hospitais durante os primeiros anos de existência da organização, mas logo a riqueza da experiência os motivou a ultrapassar fronteiras e levar a cultura da alegria para outros espaços que foram inicialmente empresas. Em 1995, eles entraram nos palcos e foram esses deslocamentos que permitiram alargar a compreensão deles mesmos sobre a função social do artista e sobre a importância da produção de conhecimento. Hoje, a organização atua em 23 hospitais, conta com um elenco de 50 palhaços profissionais e uma equipe de 30 pessoas que trabalha nos bastidores nas unidades de Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo⁷².

Vinte e um anos depois e com uma bagagem rica em formação e experiência, a organização tem hoje uma Escola que oferece cursos de formação na linguagem do palhaço e a perspectiva de profissionalizar o trabalho de palhaços nos hospitais.

depois do jogo, e eu fiquei encantada com isso! Dois anos depois eu fui chamada pra trabalhar, aí fui me envolvendo e comecei a cuidar da formação.” Entrevista, 15 jul. 2010, São Paulo.

⁷²DOUTORES DA ALEGRIA, op. cit.

2.3 PALHAÇOS⁷³

“Ser clown é uma forma de se imbuir de uma história que poderia ser a sua. É uma outra forma de dizer que o palhaço tem uma ligação íntima com o homem que o abriga. Tem uma ligação íntima consigo.”
André Riot-Sarcey⁷⁴

Para Ana Achacar⁷⁵, o processo de busca do próprio palhaço é um caminho ao encontro do outro. O palhaço que nasce num ator vivencia, a partir da experiência do próprio ridículo e da exposição da singularidade, uma íntima necessidade de adequar forma e conteúdo em si mesmo. “Ele nasce no engano, na deflagração das fragilidades e limites da condição humana, num processo de criação que se desenvolve no duro e ao mesmo tempo belo exercício de se conhecer, de percepção do outro [...]”.⁷⁶

Conrado Federici⁷⁷ descreve assim seu processo de formação como palhaço:

[...] Porque é uma iniciação e não é um processo de formação, é uma coisa mais... nem sei como teorizar sobre isso. É uma espécie de um parto, mas que acontece num tempo fixo, delimitado, curto, concentrado e tenso. No meu caso foi bom, mas tem várias outras situações que não, que a pessoa nunca mais quer saber ou que pode ser traumático, por que é muito intenso, é muito revelador, às vezes se o desejo não é compatível com a proporção da revelação, é ruim, é doloroso [...]. É disposição total, aí não é o formador, é o mestre, quem faz isso é um mestre. É muito profundo e muito provocador. Essas pessoas têm um olho muito agudo, muito profundo, que vai te dizendo coisas de infância e de você mesmo, que você às vezes não está enxergando, nem por falta de consciência, por não

⁷³ Neste item, fazemos uma breve exposição da profissão para contextualizar o trabalho dos Doutores da Alegria (daqui em diante designados, em alguns trechos, pelas iniciais DA), porém não é nosso interesse aprofundar, nesta pesquisa, no palhaço.

⁷⁴ RIOT-SARCEY, André. Palhaço e formador. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 2, 2006. Entrevista. p. 96.

⁷⁵ Professora do Programa de Formação, Ação e Pesquisa. Enfermaria do Riso da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁷⁶ ACHCAR, Ana. Uma proposta de estudo da ação do palhaço no hospital. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, 2005. p. 42.

⁷⁷ Palhaço e professor. Com graduação em Educação Física, mestrado e doutorado em Educação pela Unicamp, pesquisa a comicidade desde 1992 com o quarteto cômico-acrobático “The Borocochós” (1992-1995). Com formação musical variada (flautas doce, contrabaixo, canto), especializou-se na linguagem do palhaço. Está nos Doutores da Alegria desde 2007. Disponível em: <www.doutoresdaalegria.org.br>. Acesso em: 12 set. de 2012.

querer, enfim, vai te mostrando várias coisas. É um desnudamento completo.⁷⁸

O artista que opta pela formação como palhaço precisa, além de uma boa dose de sensibilidade, de uma profunda dedicação e disciplina. Não se trata de uma descoberta racional e dedutiva, ela está mais na ordem da intuição, embora o domínio de técnicas específicas seja também necessário⁷⁹.

Morgana Masetti, psicóloga que acompanha de perto há vários anos o trabalho dos Doutores da Alegria com apoio à pesquisa, aponta para o mesmo sentido que Conrado ao falar da formação de palhaços:

A formação do palhaço – embora eles não gostem de nomear assim –, eu acho que tem um trabalho terapêutico. Tem toda uma questão de exposição, de pesquisar dentro de si o que é ridículo e de expor e pôr para fora e ao máximo, porque isso faz do palhaço quem ele é. A questão do resgate da infância, que é uma coisa também necessária para a formação deles, tudo isso, do processo de formação, passa por um processo terapêutico de conhecimento de si, de percepção das fragilidades e da transformação delas num recurso para a formação do palhaço.

Mas nem para todo mundo a formação acontece da mesma maneira. Para muitos atores, como mencionamos, a descoberta do palhaço implica numa desconstrução de si mesmo, um retorno à infância e uma queda de véus que, embora doído na maioria das vezes, resulta numa experiência ímpar, muito interessante não só em termos vitais, mas profissionais. Já para outros, trata-se de um ofício que usa técnicas específicas e que pouco mexe com a estrutura psíquica interna.

Para Roberta Calza⁸⁰, com formação de palhaço na França, seu trabalho não teve a ver com um processo terapêutico, nem com aprofundamentos na infância e nem na própria vida. Ela diz:

⁷⁸ Entrevista, julho de 2010, Campinas, SP.

⁷⁹ PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007. p. 48.

⁸⁰ Atriz formada pela escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde cursou os dois anos artísticos e o terceiro pedagógico. Lecionou no Conservatoire National de Région de Cergy-Pontoise, em Paris, ministrando aulas de palhaço e movimento. Faz parte do elenco de palhaços do programa dos Doutores da Alegria há sete anos e, há dois, faz parte da equipe de Formação da instituição, atuando nos programas Palhaços em Rede e Formação de Palhaços para Jovens, além de ministrar cursos para os palhaços dos Doutores da Alegria. Disponível em: <www.doutoresdaalegria.org.br>. Acesso em: 12 set. de 2012.

A pedagogia do Lecoq é muito diferente do que veem por aqui no Brasil, que é a busca do palhaço a partir do seu ridículo, das suas características, da sua história de vida; lá não é por aí. Lá, é o trabalho da última máscara que vem depois de você se desprender muito de você, você estar disponível a ser outra coisa. Vem de um desejo profundo de você reconhecer a humanidade e saber reproduzir o que é comum a nós nessa figura, mas que não necessariamente tem a ver com você. Não é um personagem, ele é, como se diz lá, um estado.⁸¹

Achar concorda com Calza ao afirmar que o palhaço não é uma construção, e sim uma natureza que o ator descobre em si mesmo. “Na relação com o tempo, o palhaço detalha a sua atuação, chama a atenção para a sua humanidade e se individualiza. Ele é único, não há outro palhaço como ele. Essa perspectiva é importantíssima porque ao entrar em relação com o outro, seja ele médico ou paciente, adulto ou criança, esse palhaço inaugura um momento pessoal e insubstituível e justifica artisticamente a sua ação.”⁸²

Também não existe uma fórmula ou um processo único para aquela procura, não há uma hora certa para começar a busca nem para achar o próprio palhaço. Aliás, um mesmo ator ou uma mesma atriz podem achar vários palhaços dentro deles dependendo do momento da vida que atravessam. Cada ator, cada pessoa, experiencia de um jeito diferente seu corpo e o desafio de, a partir dele, trabalhar a graça e a máscara.

Para Cristiane Paoli Quito, atriz, produtora, iluminadora e diretora teatral, “a máscara é um estimulador de conteúdo, não um conteúdo em si.” O nariz vermelho é um grande detonador, ele inspira descobertas, reflexões e críticas. O nariz é dinâmico, não fica no mesmo lugar, não é fixo e nem pertence o tempo todo ao mesmo palhaço, porque este, assim como o ser humano que o acolhe, está em contínua transformação.⁸³ Deixar um palhaço fixo, quer dizer, se apaixonar pelo próprio palhaço e não permitir que ele avance no seu ritmo implica a perda de fertilidade, de vida, de criatividade. Um palhaço que fica fixo vira doutrina como qualquer outra, definido, enquadrado, sinalizado, pronto. O palhaço é justamente o oposto disso.

O palhaço (re)cria o mundo a partir da utilização do improviso. Ele fica atento, tudo o que acontece no momento é material para a cena que acontece nesse mesmo instante.

⁸¹ Roberta Calza. Entrevista, 15 jul. 2010, São Paulo.

⁸² ACHCAR, op. cit. p. 49.

⁸³ QUITO, Cristiane Paoli. Entrevista. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n.1, ago,

É ali que o palhaço usa tudo aquilo que já tem dentro de si, que estudou, que fez, que olhou, que trabalhou, que vivenciou. Ele está só, parece no vazio, está quase nu, às vezes só com o nariz, e por dentro ele também está vazio e é isso que lhe permite brincar: mudar as coisas de lugar e ressignificá-las, metaforizá-las... Paradoxalmente, é o estofo que permite esse esvaziamento e possibilita a um ator ser um bom palhaço. Não é a maquiagem, não é o sapatão, nem os números de panos e bolas. Isso tudo ajuda, dá vida, dá forma e até identidade, mas o que faz dele um palhaço realmente é aquilo que parece invisível, mas que enche sua bagagem, que parte um pouco da sua história de vida e que, com maestria, ele consegue juntar ao presente, à vida cotidiana. Pantano cita Stanislávski:

Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros tirando-a da sua vida real ou imaginária conforme a sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-a da sua própria experiência da vida ou da de seus amigos, quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances ou de algum simples acidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior.⁸⁴

Figura 3 - Thais Ferrara



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

2005. p. 149.

⁸⁴ STANISLÁVSKI apud PANTANO, Andreia Aparecida. Op. Cit. p. 48.

O palhaço vai se valer do seu ridículo, que é o ridículo da humanidade e que estaciona nele como em todos nós. Vai se fazer de bobo para falar – com aparente ingenuidade – verdades que todos conhecem, mas ninguém fala, como o bobo da corte.

O palhaço usa a máscara, e ela pode ser feita com maquiagem, dando atenção a traços que ressaltam a personalidade do palhaço, ou pode ser só o nariz. O ator é então convidado a dar vida à máscara, com os gestos do rosto e com o corpo todo, pois é o conjunto que sustenta a existência da personagem, que permite uma *performance* humana, com gestos e movimentos humanos, com sentimentos que aparecem, ou deveriam aparecer, através de uma máscara que não esconde o rosto do ator, mas que resalta alguns traços para fazer rir, para ficar bonito mesmo feio.

Figura 4 - Bando de Palhaços. Programa Plateias Hospitalares. Hospital Rocha Faria, RJ



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

A máscara do palhaço não é a máscara da *Commedia dell'arte* que oculta o rosto ou parte do rosto de quem a usa. A máscara do palhaço o expõe, porque ao mesmo tempo em que pode ocultar a cor da pele, o tamanho da boca ou da sobrancelha, revela sentimentos que, por sua vez, constroem a estrutura psíquica da personagem. O palhaço, solitariamente e a partir da maquiagem, prepara-se para entrar em cena. É um processo criativo e muito pessoal, de intimidade consigo mesmo, que nutre a máscara de originalidade e honestidade. Isso é válido para os Doutores da Alegria. Já os palhaços de

circo, ou que atuam em outros espaços e que usam um tipo de maquiagem mais carregada, realçam traços que:

[...] despertam a personagem, mas fazem adormecer a fisionomia do ator. Assim, estabelece-se uma situação contraditória: o caráter da personagem funda-se no psíquico do ator, mas, ao materializar-se, ao ganhar definição simbólica, o ator “desaparece” restando apenas a personagem [...].⁸⁵

Soraya Saide⁸⁶, coordenadora artística e responsável pela seleção e treinamento de palhaços nos DA, conta que já viu palhaço voluntário dar bronca em criança que ficou com medo, ‘*e com razão*’, diz ela, porque a maquiagem resulta grotesca, porque geralmente quem não tem a formação em palhaço *pega só o visual*, e a maior e talvez única referência seja o circo, onde os palhaços são exagerados porque precisam ser.

Figura 5 - Palhaços do Picadeiro



Fonte: Radio96fm Arapiraca (2011)⁸⁷

Nesses palhaços, com maquiagem exagerada, tudo é muito grande. Soraya comenta que no circo tudo é grande porque o picadeiro exige, porque há uma plateia cheia de pessoas a uma distância que, para que elas enxerguem, o palhaço precisa projetar a boca

⁸⁵ BOLOGNESI apud PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007. p.62.

⁸⁶ Atriz graduada pela Escola de Arte Dramática da USP, com estágio na Clown Care Unit do Big Apple Circus, em New York. No teatro, trabalhou, entre outros, com Gianni Ratto e Cristiane Paoli Quito. Realiza *performances* em espaços alternativos. Foi professora no Teatro Escola Célia Helena. É diretora do Teatro dos Quinto. Está nos Doutores da Alegria desde 1993. Disponível em: www.doutoresdaalegria.com. Acesso em: 12 set. 2012.

⁸⁷ RADIO 96 Fm Arapiraca. Disponível em: <www.96fmarapiraca.com.br>. Acesso em: 5 dez. 2011.

e os olhos, ter um nariz enorme e um chapelão. No hospital, as pessoas ficam a cerca de 50 centímetros uma da outra, ou menos. Por isso a criança se assusta, porque o palhaço fica gigantesco, e, além disso, a maquiagem – com aquela grande quantidade de roupa que alguns palhaços usam e o calor de alguns dias – derrete. A sobrancelha cai encima do olho, que cai encima do queixo. O palhaço quase desaparece e, é claro, torna-se informação demais para uma criança deitada, doente, aborrecida e até imobilizada.

*Tem gente que põe fundo branco, moldura preta, arco-íris, flor, borboleta, joaninha... entendeu? Vira uma tela. No rosto, a maquiagem só tem sentido se ela reforçar as suas qualidades, que é pra realçar um olho, realçar um sorriso, pra te deixar mais expressivo e, portanto, mais bonito. As pessoas põem calça comprida e em cima põe bermuda, as meninas fazem uma maria-chiquinha torta ou vão de bonequinha, enfim, tem uma desinformação, tem gente que vai com o nariz que acende!*⁸⁸

Soraya explica que, às vezes, a pessoa por trás do palhaço se esconde, “*Você esconde tua timidez, compra a roupa mais exagerada, pinta a cara toda. Ora, se você tá se escondendo é porque o palhaço não é confortável, então não vai de palhaço, vai bonito, bem vestido, vai pra visitar.*” Ela conta que há um grupo de meninas que realizam visitas com ‘xicrinhas’ de chá em miniaturas, de brinquedo, e entram para ‘fazer fofoca’. “*Não precisa do palhaço, o palhaço só é bom se quem estiver usando a máscara for um bom palhaço, senão faz um estrago, vai dar medo, vai assustar.*”

Quando pensamos em palhaços, estamos falando em permissão, em paridade, num encontro que seja efetivamente saudável para os dois lados: para a criança ou a plateia e para o palhaço. E quando falamos em crianças que mesmo internadas estão dispostas a brincar, estamos falando de crianças saudáveis. Cito Winnicott:

[...] Valorizem a capacidade de brincar da criança. Se a criança brinca existe espaço para um sintoma ou dois. Se ela tem prazer em brincar, tanto só como com outras crianças, é porque não temos sérias preocupações a caminho. Se uma rica imaginação for empregada nesse brincar, e se prazer advir desses jogos que dependem de uma percepção exata ou da realidade externa, podemos nos dar por satisfeitos, até mesmo se a criança em questão ainda molhar a cama, gaguejar, exibir um temperamento raivoso, ou repetidas vezes sofrer de ataques de cólera ou depressão. O brincar demonstra que essa criança esta apta, dadas as circunstâncias

⁸⁸ Soraya Saide. Entrevista, 15 jul. 2010, São Paulo.

razoavelmente boas e estáveis, a criar um modo de vida particular, eventualmente tornando-se um ser humano completo, desejado como tal, e sendo acolhido pelo mundo como livre.⁸⁹

O palhaço, sua forma de habitar o mundo, de lidar com a vida, tem elementos que potencializam um estar diferente, uma interação diferente, certa compreensão mais *alargada* do outro e, por isso, do mundo. A capacidade de lidar com o “não” é a potência do palhaço, o erro, o fracasso, a vergonha, isso tudo permite um outro tipo de *pensamento*, outro tipo de “estar”. Beatriz Sayad escreve, sobre o palhaço:

O palhaço é um sedutor... O que queremos com o trabalho não é impor à criança o humor, a alegria, para provar que ela é capaz de rir, de ser saudável etc. O que queremos é muito mais cortejá-la a ser parte de uma dança onde vamos encontrar juntos a pulsação da música e de nossos corpos e almas distintos. Se pudermos dançar perfeitamente, com ritmo adequado e passos justos, ótimo. Mas se errarmos, tentaremos não parar a dança, pois temos outras artimanhas para que o erro não tome grandes proporções. Tentamos reverter a fragilidade em força, temos um pacto com o nosso parceiro de dança, somos funâmbulos que não podem perder o equilíbrio, mas que sabem voar se for necessário.⁹⁰

Figura 6 - Doutora da alegria numa intervenção hospitalar



Fonte: Flickr dos Doutores da Alegria (2012)

⁸⁹ WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p. 57.

⁹⁰ SAYAD, Beatriz. A palavra, a imagem: contar, olhar. Os palhaços por eles mesmos. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n.4, 2008a. p. 94.

Figura 7 - Doutor da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr dos Doutores da Alegria (2012)

Quando damos de cara com um palhaço saímos da própria esfera, do umbigo, do próprio olhar. Existe, neste encontro, uma diversidade profunda porque tudo é espontâneo, sem querer, na curiosidade ingênua. Aí, então, o jogo se abre e aparece a possibilidade de uma experiência que vai à direção do encontro com o outro, vai à direção da diferença!

Quando alguém brinca com essa figura, ou usa sua máscara, reage através de uma natureza “palhacesca”. Ou seja, pode inverter a lógica das coisas, entendê-las de múltiplas formas, abrir novos sentidos, brincar com certos assuntos, revelar paixão, vaidade, amor, encantamento, susto. *Se revelar.*

2.4 A ONG, UMA BREVE CRONOLOGIA

Dentro do movimento mundial que já comentamos, do reaparecimento do circo, e com ele da participação dos seus integrantes assumindo outros papéis como empreendedores sociais, diretores e formadores, são criados, na década de 1990, no Brasil, grupos como o Acrobático Fratelli, Grupo Parlapatões, Teatro de Anônimo, Cia. Cênica Nau de Ícaros, Intrépida Trupe, entre outros. Na mesma década, é criada a ONG Doutores da Alegria.

Fundada em 1991, a ONG trabalhou inicialmente em São Paulo (poucos anos mais tarde abriu mais três unidades no Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte), sob a direção de Wellington Nogueira junto a vários outros atores e, durante quase dez anos, o trabalho foi realizado principalmente em hospitais⁹¹, mas sempre mirando alcançar públicos fora deles.

Em 1995, montaram a primeira peça de teatro chamada *Midnigh Clowns*, que até hoje é apresentada nas salas de teatro brasileiras⁹²; a partir de 1996 começou a divulgação do trabalho em diversas empresas, por meio de palestras⁹³ e, em 1997, seis anos depois da sua fundação, receberam o primeiro de vários reconhecimentos públicos pelo trabalho: o Prêmio Criança, da Fundação Abrinq pelos Direitos da Criança e Adolescente⁹⁴.

⁹¹ Hoje, a intervenção dos Doutores da Alegria acontece em 23 hospitais. O trabalho com crianças internadas ocorre em hospitais da rede pública em São Paulo, Recife e Belo Horizonte. São eles: São Paulo: Hospital da Criança (Nossa Senhora de Lourdes), Hospital do Mandaqui, Hospital Santa Marcelina, Instituto da Criança, Itaci – Instituto de Tratamento do Câncer Infantil (Hospital das Clínicas), Hospital do Campo Limpo, Hospital Geral do Grajaú, Hospital Universitário da USP. Recife: Hospital da Restauração, Hospital Barão de Lucena, Hospital Oswaldo Cruz, Imip – Instituto Materno Infantil Professor Fernando Figueira. Belo Horizonte: Santa Casa de Belo Horizonte, Hospital das Clínicas da UFMG, Hospital da Baleia. DOUTORES DA ALEGRIA, op. cit.

⁹² Em 2011, 11.275 pessoas assistiram aos espetáculos teatrais dos Doutores da Alegria. E em 21 anos, o público total foi de 78.837 pessoas.

⁹³ 28.945 pessoas assistiram às palestras e intervenções dos DA em 2011. No total, os DA já realizaram 1.458 palestras e intervenções. O trabalho em empresas e instituições é feito por outros grupos de palhaços ao redor do mundo, sendo pioneiros os *Clownanlystes*, da companhia francesa Bataclown. Naquela mesma linha da Análise Institucional, existe o trabalho na Espanha do Coloclown, criações artísticas feitas por palhaços que permitem aos assistentes olharem para si mesmos como coletivo e realidade social. O termo Coloclown faz referência a “se colocar” e remete à ideia de olhar e “se colocar” através do olhar do palhaço. Essa atividade deriva da *clownanalyse* e constitui uma linha de formação que permite a atuação do palhaço como interlocutor social (essa é também a proposta de trabalho dos Doutores da Alegria). COLOMER PACHE, María. Coloclown: radiografía del mundo laboral desde el humor. **Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación** (CLAC). Madrid, n. 27, p. 57-71, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/circulo/no27/colomer.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

⁹⁴ Outros prêmios e reconhecimentos recebidos pelos Doutores da Alegria: Prêmio Nacional de Opinião Pública, na categoria de Responsabilidade Social (1997); em 1998 e 2000 estiveram entre as 100 organizações com melhores práticas sociais globais reconhecidas pela ONU; Prêmio PNBE de cidadania em 1999. Stockholm Partnerships Award, Prêmio Marketing Best de Responsabilidade Social e Prêmio Racine em 2002. Prêmio Camargo Corrêa e Prêmio Irmãos Villas-Boas em 2004. Prêmio USP de Direitos Humanos, e, no Festival Brasileiro de New York em 2005 o documentário “Doutores da Alegria – O filme” foi considerado como o melhor filme. O prêmio APCA foi ganho em três categorias, entre 2006 e 2008. Em 2008, receberam o prêmio FEMSA e em 2009 o prêmio Cultura e Saúde. Os Doutores também têm recebido chancelas que reconhecem a utilidade pública das atividades da ONG: Utilidade Pública Municipal, Utilidade Pública Estadual, Utilidade Pública Federal, Inscrição no Conselho Municipal de Assistência Social (COMAS) e Inscrição no Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente de São Paulo (CMDCA). DOUTORES DA ALEGRIA. **Reconhecimento**. Disponível em: <<http://www.doutoresdaalegria.org.br/conheca/reconhecimento>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

Figura 8 - Doutora da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Figura 9 - Doutores da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Em 1998, foi realizada a primeira pesquisa sobre o impacto do trabalho dos Doutores e publicada no livro “Soluções de Palhaços – Transformações na Realidade Hospitalar”, de Morgana Masetti⁹⁵; o Centro de Estudos de Formação e Pesquisa dedicado à pesquisa e formação na arte do palhaço foi então criado, e inaugurada a unidade no Rio de

⁹⁵ A pesquisa aprofundou a relação do palhaço com os personagens do hospital e apresentou resultados de pesquisa qualitativa com crianças, profissionais de saúde, pais e mães. Uma segunda etapa da pesquisa foi apresentada no Livro *Boas Misturas*, também de Morgana Masetti. Nele, fala-se da influência do trabalho do palhaço na atividade dos profissionais de saúde, no ambiente hospitalar e na forma de pensar o desenvolvimento da saúde. Uma pesquisa mais extensa foi realizada em parceria com o Instituto Fonte para o Desenvolvimento Social. Nela, foi avaliada a repercussão do trabalho do palhaço com crianças, pais e mães e profissionais de saúde, em hospitais de São Paulo e do Rio de Janeiro. DOUTORES DA ALEGRIA,

Janeiro. No mesmo ano, foram oferecidas as primeiras oficinas de formação para profissionais da saúde.

Em 2003, foi criada a unidade de Recife e, no ano seguinte, aconteceu a primeira saída do Bloco do Miolo Mole⁹⁶, ano em que também teve início o Programa de Formação para Jovens⁹⁷. Em 2005, criaram o espetáculo “Poemas Esparadrápicos – O Musical”; lançaram a primeira edição do Caderno “Boca Larga”, que contou com quatro edições até 2008 e que se aprofunda, principalmente, na arte do palhaço. No mesmo ano houve a primeira edição de “Que palhaçada é essa?”, uma coletânea de espetáculos, palestras e eventos dedicada a compartilhar com a sociedade as experiências nos hospitais.

Figura 10 - Doutores da Alegria numa Roda artística



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Em 2006, mais um prêmio (da APCA na categoria Inovação em Rádio) pela campanha veiculada pela Rádio Eldorado sobre cidadania no trânsito, “Rádio Para-

2011, op. cit.

⁹⁶ Miolo Mole é o bloco carnavalesco dos Doutores da Alegria que arrasta pelo Recife Antigo uma multidão de palhaços, circenses, atores e foliões. O adereço que dá nome ao bloco simboliza sua filosofia, “Cabeça dura tem cura!”. Atualmente, o bloco colabora com a recuperação das tradições carnavalescas na cidade. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 20 ago. 2012.

⁹⁷ O Programa de Formação em Palhaço para Jovens está dirigido a jovens entre 17 e 23 anos de comunidades populares e tem duração de três anos. A cada dois anos, é aberto um processo seletivo e os selecionados recebem uma bolsa-auxílio para o transporte e lanche no local. DOUTORES DA ALEGRIA, 2011, op. cit..

choque”, e a primeira ‘roda besteirológica’ foi apresentada no hospital com o fim de apresentar aos profissionais envolvidos as experiências junto às crianças.

O programa “Palhaços em Rede” começou em 2007⁹⁸, ao mesmo tempo em que foi inaugurada a unidade de Belo Horizonte. No carnaval daquele ano, o Bloco Miolinho Mole apareceu nos hospitais de Recife. No ano seguinte, aconteceu um dos maiores logros da ONG: a consolidação da Escola, que abriu cursos de formação para artistas e leigos⁹⁹. Também em 2008 criaram o espetáculo “Senhor Dodói”, e foi realizada a primeira apresentação da roda besteirológica no teatro.

Figura 11 - Cena da peça de teatro Senhor Dodói



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

O Espaço Cultural dos Doutores em São Paulo foi inaugurado em 2009, quando também teve início o projeto “Plateias hospitalares”, no Rio de Janeiro. O programa vê o hospital como um espaço de vida e, por isso, de arte. Os Doutores da Alegria elaboram uma

⁹⁸ O programa visa estabelecer uma rede de cooperação com palhaços amadores e grupos que atuam nos hospitais em todo Brasil. O objetivo da rede é reforçar a identidade de cada grupo e focar na qualidade do trabalho. Ibidem.

⁹⁹ “A ética do encontro e da alegria representa a base da Escola. O aprendizado é traduzido pela máxima ‘a máscara se dá pelo outro’, que significa que a sala de aula está sempre em construção, levando em conta a experiência de vida e a história de cada aluno e abrindo um espaço de possibilidades, tentativas e descobertas. A metodologia nasceu em parte da experiência, dos questionamentos de conteúdos e dinâmicas nos cursos ministrados e em parte da prática nos hospitais, da abordagem com as crianças. A Escola valoriza mais as perguntas do que as respostas, mais as tentativas e os erros. Assim, ela gera um terreno propício para a formação de artistas autorais, engajados e comprometidos com seu tempo, desassossegados, provocadores e curiosos.” Ibidem.

programação cultural com atividades para pacientes adultos e idosos, além das crianças e comunidades do entorno do hospital. O projeto acontece em oito hospitais públicos em parceria com a Secretaria de Estado da Saúde do Rio de Janeiro.¹⁰⁰

Figura 12 - Plateia Hospitalar. Hospital Santa Maria, RJ



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Em 2010, realizaram o Primeiro Encontro Nacional do Programa Palhaços em Rede e o espetáculo “Palhaços em ConSerto” foi criado. Em 2011 realizaram a Conferência de Busca do Futuro, na qual foram discutidos, junto à sociedade, novos rumos para a instituição¹⁰¹.

A cada ano a ONG também presta contas ao público sobre as atividades realizadas através do Balanço Anual, um livro de atividades no qual são contados, de diversas formas, não só aspectos do trabalho feito nos hospitais, mas tudo relacionado à

¹⁰⁰ “Funciona assim: Doutores da Alegria abre um edital no início do ano para grupos interessados em se apresentar nesses hospitais. Os selecionados passam por um período de orientação e ensaios com a equipe coordenadora para adaptar suas apresentações à linguagem do hospital. Antes da estreia, os grupos se unem à equipe dos Doutores para uma visita “de cara limpa”. Quando chega o dia da intervenção, o grupo se apresenta para uma plateia que muitas vezes nunca teve contato com a arte.” Ibidem.

¹⁰¹ A conferência foi realizada entre 30 de março e 1 de abril de 2011, contou com a participação de 100 pessoas, entre Doutores da Alegria, ex-integrantes dos elencos, representantes dos Ministérios da Saúde, da Educação e da Cultura e pessoas que conhecem e partilham o trabalho da instituição. A discussão girou em torno das perspectivas de futuro da organização e, embora não exista ainda um documento final oficial sobre o encontro, se fez evidente que mesmo que o intuito seja o de manter todas as frentes de trabalho atuais, existe o interesse claro de investir e apostar na Escola e na formação.

pesquisa, publicações, palestras, espetáculos e cursos¹⁰².

2.5 A FORMAÇÃO

*“O palhaço não supre tudo nem tem que suprir.
Ele está de, ou melhor, ele é uma passagem, literalmente,
um passaporte para o lúdico, para a ação.”*
Soraya Saide¹⁰³

A partir dos dados coletados com o mapeamento feito entre 2002 e 2003¹⁰⁴, a ONG começou a dar atenção para os grupos que no Brasil trabalhavam de maneiras similares. As informações obtidas naquela época falavam de aproximadamente 316 organizações que utilizavam a máscara do palhaço em visitas feitas a pacientes internos em hospitais em todo o mundo (sendo que a pesquisa teve maior sucesso no Brasil e em países europeus como Espanha, França e Itália). 57% das organizações atuavam no Brasil e a maioria estava localizada na região Sudeste do país. O mapeamento continuou até 2004, aprofundando o conhecimento destas organizações através de questionários que permitiram conhecer dados relativos ao número de visitas, formação dos palhaços, financiamento e recursos, entre outros.

Por isso, depois de perceber que as iniciativas de palhaços nos hospitais aconteciam no mundo todo de maneira contínua e que no Brasil muitas delas eram inspiradas na própria organização dos Doutores da Alegria, a ONG começou a se preocupar com a sua responsabilidade com aqueles grupos e pessoas, entendendo também que se tratava de um trabalho feito em conjunto para conseguir, entre outras coisas, que a “besteirologia” se tornasse uma profissão.

¹⁰² Para mais informação sobre prestação de contas, consultar o site www.doutoresdaalegria.org.br.

¹⁰³ SAIDE, Soraya. A experiência de treinar palhaços para o hospital nos doutores da alegria. **Boca Larga:** Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, 2005. p. 30.

¹⁰⁴ “O Centro de Pesquisa e Desenvolvimento dos Doutores da Alegria desde 2002 mapeia organizações no Brasil e no mundo que se utilizam da máscara e linguagem do palhaço em hospitais. O projeto de mapeamento foi criado a partir da intenção da instituição de conhecer a relevância e a proliferação desta atividade nas últimas décadas desde a fundação do Clown Care Unit, por Michael Christensen, em New York, em 1986, que pela primeira vez colocara um grupo de profissionais do circo em atuação regular em hospitais de Manhattan, Queens e Bronx.” LOPES, op. cit., p.14.

Quanto à formação artística, a pesquisa demonstrou que poucas equipes contavam com atores profissionais, assim como identificou que muitos dos integrantes não possuíam formação artística de nenhum tipo. Não se tratando de um pré-requisito para fazer parte das organizações, a pouca ou nula formação artística dava passo (ainda hoje) a certo voluntarismo que, no Brasil – como em vários outros países do mundo, na década de 1990 e nos anos posteriores –, ganhou destaque, e que aparecia com grande força em grupos que se aproximaram de instituições, principalmente da área da saúde¹⁰⁵.

Os DA recebiam centenas de *e-mails* de pessoas perguntando desde dica de tinta para o rosto e sapato até a pergunta mais comum: “*Depois que eu entro no quarto, o que eu faço?*” Com as respostas, as pessoas ficavam meio decepcionadas porque de alguma forma queriam copiar, queriam a ‘receita pronta’, e não passar por uma oficina de aprimoramento, por exemplo. Nas oficinas, são discutidas questões éticas – entre outras – porque às vezes o grupo, por estar ‘de graça’ – como voluntário –, cobra do paciente ou da criança: “*Eu deixo de ficar com a família pra fazer a visita no hospital*”, e não percebe que quem está internado pode não achar tão bom assim aquele amor *desordenado* que o outro tem para dar. A ONG, então, por meio da formação que oferece, trabalha no sentido de orientar para que cada grupo e cada pessoa possa vir a achar a sua própria vocação.

2.6 8 CACHORRINHOS¹⁰⁶

Os hospitais pediátricos em geral estão diminuindo, estão fechando.
Não tem mais pediatra porque está difícil na rede pública.
Em Santos, tinha três crianças internadas.
Tinha um grupo de 16 palhaços voluntários e os 16 entravam num quarto.
Os 16 palhaços visitaram as três crianças falando: “Oi Campeão!”
Davam pirulito, gíbi, cachorrinho e espadinha de bexiga.
A criança ganhou uns oito cachorros.
A mesma criança teve o mesmo tipo de ação, seguida, dezesseis vezes!
O voluntário diz: “*Eu não vou perder a viagem, eu me vesti, eu vim*”.

¹⁰⁵ Na entrevista com Soraya Saide, ela conta que existem grupos no Paraná e em Rondônia fazendo alguma ação em hospital, asilo ou presídio. “Tem muita gente fazendo coisa legal e tem muita gente fazendo um estrago, e é meio incontrolável isso, porque tem gente que usa o nome Doutores da Alegria até por ingenuidade, pra dizer o que faz, ‘Ah! eu faço um trabalho no hospital de palhaço, então eu sou Doutor da Alegria’”.

¹⁰⁶ Da entrevista com Soraya Saide, 15 jul. 2010, São Paulo

Como consequência daquele voluntarismo, o uso da máscara do palhaço era algo que parecia até trivial, tirando - do palhaço - a maestria da técnica, consequência de anos de treino e estudo. Era como se bastasse vestir-se de palhaço para *ser* palhaço¹⁰⁷. Na contramão daquilo, desde o começo, a ONG se propôs a trabalhar com atores formados, com exigência do DRT (registro de ator¹⁰⁸) e formação na máscara do palhaço, além de cursos de formação artística em diferentes áreas.

Soraya, falando sobre a formação dos atores que entram para trabalhar com os Doutores da Alegria, comenta:

Eu acho que a grande questão da formação é diferente do que a gente vai exigir como resultado, como perspectiva. Você pede um palhaço com DRT pronto, profissional, mas tem uma questão de horizontalidade na relação de espaço, ao mesmo tempo em que a gente tem princípios que têm que ser aprendidos e compactuados. O ator que vem trabalhar nos Doutores tem que ter já um pensamento político como qualquer ação, é um pensamento político, é uma ação política. É muito especial quem vem trabalhar aqui porque o foco não está nele, está no outro, e pedir isso para um artista é difícil: ir para um hospital onde não tem crítico, nem luz, nem sucesso, as coisas que quer quem normalmente faz teatro, enfim, fama.

¹⁰⁷ “A máscara só se sobrepõe, não atribui comicidade e nem toma para si a comicidade. Afóra isso, as zombarias são jogos que se estabelecem nos contextos dos interditos, restrições, medos e intimidação, uma visão de mundo no contexto de um jogo; máscara, ator e interlocutor são todas peças nesse jogo.” LOPES, op. cit., p. 18.

¹⁰⁸ DRT é o nome popular para o registro profissional do Ministério do Trabalho emitido pela Delegacia Regional de Trabalho, daí o nome. Para ter o registro não é necessário uma graduação, porque a regulamentação da profissão de ator no Brasil é de nível técnico. Comprovando no Sindicato dos Artistas Profissionais do Estado de São Paulo a atividade artística com matérias de jornal, ingressos de apresentações, certificados de cursos e a atividade por tempo de exercício, entra-se com um processo no sindicato e o registro é obtido com um número de DRT. Para outros artistas, no caso dos músicos, por exemplo, o que muda com a faculdade e o diploma é que, embora o processo seja vagaroso também, o certificado é de âmbito maior. Augusto Conrado Gandara Federici. Entrevista, 14 de jul. de 2010, São Paulo.

Figura 13 - Doutores da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Quer dizer, mesmo tendo formação na máscara, sendo ator e contando com experiência profissional na área, trabalhar como DA também requer um treino específico para o trabalho dentro do hospital com crianças. Sobre o trabalho de treinamento em duplas para o hospital, Luciana Viacava¹⁰⁹ comenta:

A gente faz um treinamento aqui quando a gente chega. Eu sei como abordar a criança, a gente já tem alguns conhecimentos comuns do trabalho específico do hospital, e tem coisas em comum do palhaço, coisas que a gente sabe, gag¹¹⁰ de palhaço, existe já um repertório comum, mas tem todo o meu universo individual e todo o universo individual do meu parceiro. Aí, o grande trabalho, o grande desafio, é a gente começar a se entender, a se escutar e ir se conhecendo. Realmente a escuta e o olhar vale pra todo mundo. Quando você pára para enxergar a pessoa que está lá trabalhando com você, enxergar a criança, enxergar o entorno, escutar aquele parceiro, o que ele está te dando, isso já é a base para a brincadeira, este é o caminho. É claro, durante o ano a gente vai se conhecendo, “o quê tenho que fazer quando ele faz isso..., o quê ele espera que eu faça, ou o quê eu posso fazer que o ajude a crescer no jogo”, tudo isso é o que a gente vai ajustando.

¹⁰⁹ Doutora Lola Brígida. Atriz graduada pela escola Jacques Lecoq, em Paris, e Kiklos Scuola, em Padova. Integrou os grupos As Meninas do Conto e Cia. de Gaiato. Também é preparadora corporal e de máscaras e integra o corpo docente do CEFAC (Centro de Formação Profissional em Artes Circenses). Está nos Doutores da Alegria desde 2006. Disponível em: www.doutoresdaalegria.com. Acesso em: ago. 2012.

¹¹⁰ Na comédia, uma *gag* é uma cena que transmite humor através de imagens, geralmente sem o uso de palavras.

Figura 14 - Doutores da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Foto postada do Flickr Doutores da Alegria

Depois de dez anos de vida da ONG vieram questionamentos sobre o futuro e a sustentabilidade da organização e, com base nos resultados das pesquisas, derivaram-se esforços encaminhados de maneira particular à formação. Para Wellington Nogueira, a legitimação se dá através da escola, pois, segundo ele, quando se legitima e se consegue, por exemplo, que o Ministério da Educação e da Cultura reconheça que palhaço é uma profissão, que é importante, cria-se uma oportunidade para que quem estude possa avançar no mercado de trabalho. Ele comenta:

Eu fiz uma organização 'modem' para fazer download de bons besteirologistas, que são os bobos da corte contemporâneos que entram no hospital, lugar onde as pessoas estão em crise [...], uma crise que não é de fome de comida só, é uma crise de fome de acolhimento, de fome de valor, de fome essencial... de sentimento, de emoção, de coisas que tirem a gente do estado de anestesia. É uma fome de vida mesmo, de correr risco.

Desse modo, todo o material produzido nos encontros entre palhaços e crianças hospitalizadas, pelos artistas nos diversos relatórios entregues¹¹¹ e pelos encontros com

¹¹¹ Existe um relatório diário que cada palhaço escreve no fim de cada dia de trabalho, anotando num caderno acontecimentos relevantes que podem servir para outros palhaços que venham a trabalhar no mesmo hospital. Outro relatório é entregue a cada mês pelo artista para contar ao público (outros artistas, profissionais da saúde dos hospitais, equipe administrativa da ONG e apoiadores) sobre o seu trabalho. Esses relatórios são também material de reflexão nos encontros de aprimoramento. "O relatório é um instrumento de diálogo do artista com sua prática. Além de servir como registro, tornou-se um modo de entendermos o que o artista seleciona para ser contado de sua vasta e caótica experiência. Essa escolha e a narrativa que cada artista encontra para falar sobre

grupos pares, foi organizado. Sistematizada, toda a informação começou a virar conhecimento.

Bem fundamentados, podemos discutir e instigar cada vez mais ética e qualidade na atuação do palhaço, do artista cênico, do palhaço que vai para o hospital, do ator que busca novas formas de tocar seu público, do artista que busca novos públicos, de toda essa legião de pessoas cuja paixão e respeito pelo ofício de artista faz com que o mundo viva, perceba e encontre beleza, sentido, solução¹¹²

Sobre o processo que deu origem à sistematização do trabalho e que depois virou conhecimento para a formação, Soraya conta que, sem querer e mais por vocação, começou a treinar os palhaços que entravam e a participar do processo de seleção. Ela e Thais Ferrara¹¹³ aqueciam o palhaço que ia ser testado: “*A gente dava uma amaciada para o cara respirar, eram pessoas que já tinham visitado o hospital de cara limpa, já tinham sentido o cheiro, tem gente que desiste ali.*” Em 1998, ela percebeu que independentemente da origem do palhaço e da maturidade ele enfrentava certa falta de informação: do espaço, do hospital, de saber quem é quem e, naquelas condições, não dava para exigir, pela primeira vez, um trabalho focado, com uma relação clara. Primeiro era preciso situar o artista lá dentro, para ele entender o que era aquele universo, para depois cobrar ritmo, para depois cobrar sentido. Foi assim que começou a sistematização da formação dos DA.

Todos os cursos que os DA oferecem hoje mantêm um mesmo ‘tom’, não no sentido da repetição, pelo contrário, nenhuma turma é igual à outra. Eles têm um sentido claro da *poética* do palhaço, da filosofia da personagem, de passar pelo erro, pelo constrangimento, da autopercepção, de trabalho em equipe e individual. Isso tudo é uma proposta, mas sempre se dá junto com os alunos. E cada curso tem uma particularidade.

A formação de palhaços jovens¹¹⁴, por exemplo, reúne pessoas que querem

seu cotidiano no hospital revelam muito do entendimento que temos sobre o nosso papel, sobre a potência ou a impotência do nosso trabalho no hospital.” SAYAD, Beatriz. Notas sobre um cotidiano. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 4, out. 2008b. p.16.

¹¹² NOGUEIRA, Wellington. Inaugurais. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, ago. 2005. p. 5.

¹¹³ Atriz e diretora graduada pela Escola de Arte Dramática da USP, também é psicóloga, instrumentista e cantora. Realizou oficinas teatrais em empresas e centros populares e é integrante do Teatro dos Quinto. Está nos Doutores da Alegria desde 1993. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 12 set. 2012.

¹¹⁴ O Programa de Formação de Palhaço para Jovens formou em 2011 a quarta turma. Os alunos recebem aulas diárias durante dois anos sobre a linguagem do palhaço e manifestações artísticas. O terceiro ano é

fazer porque gostam de fazer, então “tá na mão”, comenta Soraya. “O jovem é mais delicado porque ele não tem uma identidade formada, e é uma delícia porque também ele ainda tá mais próximo do erro da infância, desse conhecimento do mundo, dessa curiosidade do mundo e é com isso que ele vai trabalhar”. O curso de “curiosos” é divertido porque trabalha o descompromisso e o que é mais gostoso no palhaço: o encontro, o jogo. Já no curso de Palhaços em Rede o trabalho é com grupos que em princípio são ‘pares’, mas entre os quais existem grandes diferenças e inclusive rivalidades, “aí você precisa trabalhar com a sua prepotência: ‘Por que que eu posso entrar no hospital e ele não?’”, assim como com ideias sobre a ‘bondade’ no senso comum: ‘Eu sou melhor do que você porque eu faço de graça e você faz cobrando, eu faço por amor e você faz por interesse’. Essa é uma das atividades mais desafiantes, comenta Soraya.

Foi esse, grosso modo, o percurso que levou os DA além dos hospitais. A instituição abriu-se espaços em empresas, palcos e mais recentemente na Escola da ONG, que oferece cursos de palhaço e aprimoramento da linguagem. Foi assim também que começou o trabalho de produção de conhecimento. As pesquisas de impacto ajudaram a compreender a função social do palhaço e os projetos seguintes surgiram com o intuito de levar a matéria-prima ganha no hospital para a sociedade. A Escola, então, nasceu como lugar de troca e de encontro com todos aqueles que quisessem conhecer e partilhar do olhar e dos valores dos Doutores da Alegria.

opcional, para aprofundar linguagem e técnicas. O foco não é a formação para o trabalho no hospital, embora alguns continuem nesse caminho. O curso tem uma carga horária de 1.700 horas e envolve aspectos da produção artística, passando por técnicas de interpretação, música e circo até a elaboração de projetos. Os alunos são avaliados periodicamente tanto para o acompanhamento das aulas quanto para diagnóstico do posicionamento no mercado de trabalho. DOUTORES DA ALEGRIA, 2011, op. cit.

2.7 O PALHAÇO DOUTOR DA ALEGRIA

*“Recorreu aos mestres:
o primeiro lhe disse que era preciso fazer os outros rirem do seu ridículo.
O segundo lhe disse que era preciso fazer chorar diante do seu drama.
Na escola, ensinaram-lhe que um palhaço é um palhaço é um palhaço
é um palhaço... Como palhaço nos Doutores da Alegria
descobriu que ser palhaço era ser cronista.”*
Beatriz Sayad¹¹⁵

Beatriz Sayad¹¹⁶ consegue descrever por meio dessa metáfora o trabalho de um palhaço num hospital: eles não apareceram na mídia, não serão imortais. O seu trabalho vale pelo que é no momento em que ele acontece; nenhuma *gag*, nenhum encontro fica registrado de alguma maneira para a posteridade. É um trabalho que existe enquanto o entorno também existe e ajuda a acontecer. Poder-se-ia dizer que é efêmero mesmo que ele fique registrado, e para sempre, no coração e na memória da criança que foi atendida¹¹⁷.

Os palhaços, também como os cronistas, “são convidados a extrair da realidade em que se encontram a poesia, o lirismo, a crítica, a graça, o humor que seu olhar sobre essa realidade puder extrair. E, a partir desse olhar, criam-se fragmentos de vida, de teatro, de literatura [...]”¹¹⁸ Os DA, como dito, resgatam o saudável num indivíduo que atravessa uma situação de doença. Eles convidam a criança para a brincadeira, para o jogo, para a se tornar sujeito, o que lhe devolve uma força que contribui ativamente no processo de recuperação porque embora não possa se mexer, por exemplo, de maneira física, algo dentro dela se encaminha para outra forma de compreensão, e então, de ação, de participação no seu próprio processo de cura ou compreensão da doença¹¹⁹.

¹¹⁵ SAYAD, Beatriz. Ensaio autobiográfico de uma palhaça em terceira, quarta ou quinta pessoa. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, 2005. p. 38.

¹¹⁶ Beatriz Sayad é atriz, cursou a escola Jacques Lecoq e está nos Doutores da Alegria desde 1999.

¹¹⁷ Hoje, os DA encontram nos hospitais médicos ou residentes que foram seus pacientes 10 ou 15 anos atrás e que lembram com carinho da intervenção e dos palhaços.

¹¹⁸ SAYAD, 2005, op. cit., p. 38.

¹¹⁹ Para Gilberto Safra, psicanalista brasileiro, o brincar permite recuperar um registro fundamental do humano. Para ele, quando a criança brinca, está instituindo situações organizadas tanto no espaço quanto no tempo. Assim ela funda mundos, pelo que não estaria simplesmente projetando conteúdos psíquicos no jogo, e sim estabelecendo possibilidades de transformar a realidade dada. Uma criança, brincando, ressignifica o meio ambiente em que se encontra. Desse modo, para Safra como para outros autores, o brincar demanda um tipo de ruptura com o que é dado. SAFRA, op. cit., p. 13.

Figura 15 - Doutores da Alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

A maioria dos artistas que trabalha como palhaço nos DA é formada no teatro e em cursos especializados na linguagem, mas há outros artistas vindos também do circo, da música e da dança. Isso gera uma grande riqueza no trabalho dos DA e permite criar *gags* diferentes, trazendo aquelas do picadeiro, por exemplo, para um quarto de hospital, com maior sutileza e cuidado.

Para cada um deles, a experiência com o palhaço e com a sua profissão tem contornos diferentes. Para alguns, é só sua profissão e conseguem muito bem se distanciar, na vida cotidiana ou quando estão “à paisana”, da figura ou da máscara do palhaço; para outros, a descoberta do palhaço representou em suas vidas todo um processo de transformação, inclusive de cura para situações que tinham sido vivenciadas, porém, todos eles expõem, mesmo sem falar do palhaço, tudo aquilo que significa olhar para o mundo, para os outros e para si mesmos, sob os princípios e os valores desta figura.

Roberta Calza, por exemplo, distancia bastante sua vida pessoal da sua profissão como palhaça. Ela diz:

Eu não acho que tenha essa relação com o pessoal tão forte. É um ofício, um trabalho; e óbvio que a gente lida com sentimentos só que não necessariamente com os meus, por isso eu não acho que é um trabalho terapêutico. A questão é assim: o palhaço é uma linguagem cênica, teatral, ele é um ofício, principalmente hoje em dia, ele é uma profissão

[...]. Eu encaro particularmente o palhaço como um trabalho a ser desenvolvido artisticamente, com técnicas, onde eu empresto muita coisa das minhas referências, mas não é o lugar onde eu trabalhe questões pessoais [...]. E o fato do palhaço lidar com sentimento não faz que a gente fique necessariamente mais sensível, pode acontecer, mas vai depender muito da pessoa. A gente não fica mais delicado, mais generoso, mais amoroso; a gente pode se escuta os princípios da linguagem, que é olhar o outro, que é estar a serviço da cena, revelar a humanidade, vir a se tornar um ser humano melhor, mas isso não necessariamente é uma consequência. Isso é da natureza da pessoa e porque o processo de formação de cada um é particular, é um mapa que vem da história, é uma conjuntura, e vai depender da qualidade daquela pessoa naquele momento, porque você pode ser um palhaço de circo que reproduz um monte de gag e não necessariamente está em contato com nada mais sensível.

Já para Luciana Viacava, a relação entre ela e a sua profissão parece mais íntima:

Eu fiz vários outros cursos de palhaço, todos os tipos, o palhaço circo, outro que é mais introspectivo, mais do teatro, e tudo isso foi me abrindo muito. Eu considero até um processo de cura, no sentido de se contar, de se achar mesmo. E realmente tem isso, como palhaço você não esconde nada, você revela. Você tem que revelar seus defeitos, tem que revelar suas fraquezas. Ele te convida a olhar para isso e aceitar, e colocar no mundo, 'eu sou assim, eu só tenho um olho e eu vou ter que ser feliz assim'. E dá para ser sabe? E o palhaço, ele me trouxe isso.

Ao perguntar para Juliana Balsalobre¹²⁰ sobre aquilo que o palhaço lhe ofertou, ela comenta:

Eu acho que neste tempo pra cá, e acho que isso tem a ver muito com muitas coisas, com minha vida e tal, mas tem muito a ver com o palhaço, porque ele foi permeando a minha vida de 10 anos para cá, foi muito meu norte mesmo, e acho que me trouxe uma tranquilidade, uma despreensão... Uma coisa assim de não querer, difícil explicar, tem muito a ver com despreensão mesmo, de se dar menos importância, acho que o palhaço me ensinou isso, "se dê menos importância e brinque mais, pronto, tá tudo certo!". Eu fui muito por este caminho e acho que isso tem a ver com esta coisa da troca, do jeito que eu quero estar como palhaça,

¹²⁰ Nos Doutores da Alegria foi a Doutora Bifi. É atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena no ano de 1995, palhaça e arte-educadora. Seu foco de pesquisa é a *Commédia dell'Arte* e a linguagem do Palhaço. Estudou o corpo cômico das figuras e personagens das danças populares brasileiras. Disponível em: www.lascabacas.com.br. Acesso em: 12 ago. 2012.

*o que me interessa como palhaça, que é realmente mais simples, de compartilhar com o outro um encontro alegre, porque eu quero também propiciar um encontro alegre, por isso eu estou como palhaço, eu acredito nesta alegria.*¹²¹

O treino recebido nos DA teve muito a ver com a disposição dela durante a viagem de pesquisa com o palhaço¹²² (realizada pelo nordeste brasileiro em companhia da sua colega e amiga Marina Quinan¹²³) para conversar com as pessoas que foi encontrando pelo caminho.

Eu acho que tem a ver sim um pouco com a formação que a gente recebe aqui nos Doutores, com o trabalho que a gente exerce. Porque é um trabalho de extrema delicadeza. Você abre a porta do quarto, você olha para a criança, a criança te olha, e aí? Para onde vamos caminhar juntos agora? Eu acho que o trabalho dos Doutores vai aguçando sua escuta, vai te aguçando os sentidos. Você põe a roupa de palhaço lá, põe o jaleco, agora eu vou pro outro, você sai com essa intenção. Lógico, eu tenho a minha bagagem e vou doá-la, mas estou pronta para ouvir. Eu aprendi muito aqui, foi um belo treinamento.

¹²¹ Entrevista, jul. 2009, São Paulo.

¹²² Juliana Balsalobre e Marina Quinan trabalharam juntas nos hospitais entre 2004 e 2005. O sonho de viajar pelo Brasil tornou-se realidade em 2006 e juntas deram vida ao projeto Brasil na Cabaça e Palhaças Amazônia Adentro, projeto em parceria Las Cabaças e Doutores da Alegria. Para maior informação sobre o projeto, acesse o site www.lascabacas.com.br. SAYAD, 2008b, op. cit., p. 34, 149.

¹²³ Nos Doutores da Alegria foi a Doutora Quinan. É atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena em 1995, palhaça, arte-educadora e mascareira. Seu foco de pesquisa é a *Commedia dell'Arte* e a linguagem do Palhaço. Em 2006, funda a dupla de palhaças Las Cabaças, ao lado de Juliana Balsalobre, e inicia uma pesquisa prática de linguagem sobre o palhaço itinerante no Brasil. Em 2009, muda residência para a região Oeste do Pará, para aprofundamento desse trabalho. Disponível em: www.lascabacas.com.br. Acesso em: 12 ago. 2012.

Figura 16 - Las cabaças. À esquerda, Marina Quinan, e à direita, Juliana Balsalobre



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Para Raul Figueiredo¹²⁴, ator dos DA desde 1995, o treino na ONG faz toda diferença na hora de encarar situações limites como aquelas que são vivenciadas no hospital. No nosso encontro, ele disse:

Óbvio que um palhaço subverte regras, ele brinca, mas a gente tem que saber lidar com elas dentro do universo hospitalar, que é um universo muito particular, muito específico, porque a gente tá no departamento de urgências e às vezes eu tenho que baixar minha bola, engolir meu ego, a minha cena maravilhosa que tá no ápice eu tenho que jogar no lixo porque o paciente tem que sair para uma cirurgia, ou tem uma coisa mais urgente premente que tem ser feita naquele momento. Este aprendizado, quando você vai fazer teatro na rua, mesmo em palco, este estado de prontidão, de escutar a plateia, de perceber se ela está atenta ao que você está falando, este estado de alerta, é um treino que não tem escola que faça o que os Doutores possibilitam para a gente, pela própria particularidade do projeto.¹²⁵

¹²⁴ Raul Figueiredo é o Dr. Zapata Lambada. Ator formado pela UNICAMP, é artista formador e tutor do Programa Palhaços em Rede e professor de Expressão Corporal no Colégio Santa Cruz. Atuou em diversos espetáculos e musicais, como “Sr. Dodói” e “Vamos Brincar de Médico”, “A comédia dos erros” e “Ricardo II”, com a Cia Razões Inversas; “Musical – Cabaré da Santa” e “Single Singers Bar”, com o Grupo Folias D’Arte / SP e “O mágico de Oz”. Também atuou no cinema e em diversas campanhas publicitárias. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org. Acesso em: 12 ago. 2012.

¹²⁵ Entrevista, 19 de maio de 2009, São Paulo.

Figura 17 - Raul Figueiredo



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Os artistas que trabalham nos DA têm uma formação artística diversa que permite e garante não só qualidade na intervenção, mas uma profunda sensibilidade que possibilita a troca nos encontros. No começo da pesquisa, a sensação ao escutá-los nas palestras, nos cursos e nas peças era que eles falavam e agiam daquela forma porque faziam parte dos Doutores da Alegria como instituição e que, de alguma maneira, deviam a ela toda aquela eloquência sobre o outro, sobre a alegria, sobre o improviso, a escuta etc. Mas depois das entrevistas individuais, em que a particularidade de cada um se fez evidente e apareceram as histórias de vida cheias de experiências junto à profunda formação como artistas, compreendemos que se trata de uma troca permanente e em dupla mão – entre eles, como artistas generosos na sua doação não só às crianças, mas também aos seus colegas, e à ONG como instituição, que promove contínua formação e aprimoramento.

Depois de anos e anos de vida e de experiências profissionais, os artistas vão revelando um tom entre a loucura e a sabedoria. O riso, a alegria e o sério, a sensatez e certa leveza se entrelaçam numa dança que não define claramente os limites, mas que permite ver os contornos de pessoas com estofa, prontas para a partilha e encontros *ricos* com os outros.

Figura 18 - Raul Figueiredo em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

2.8 OS PALHAÇOS, OS ATORES, AS PESSOAS

Os Doutores da Alegria parecem ter uma profunda compreensão de si mesmos ou pelo menos estar numa busca (pergunta) contínua. Essa habilidade, talvez inata e de alguma maneira voltada para o autoconhecimento, parece ter-lhes ofertado certa maestria na arte de enxergar o seu íntimo e, nessa medida, na capacidade para o acolhimento do outro. Nas entrevistas feitas com eles, muito daquela (auto)compreensão apareceu de forma quase tangível, assim como o treino no olhar, na escuta e na capacidade *continente*.¹²⁶

Para Juliana Balsalobre, sua profissão como palhaça e sua vida pessoal não estão mais separadas. Ela diz:

Tá tudo junto na mesma balsa. Eu acho que esta coisa do caminhar não precisa ser externa, ela pode ser um caminhar por dentro. Desde que eu sou criança eu tenho este sonho de andar, de caminhar e de levar o meu trabalho. Aos 12 anos eu decidi fazer teatro, eu queria ser atriz, eu já sabia que o que me interessava era ir para os lugares, não era ficar fixa. Já tinha um pouco este desejo de conhecer, de me deslocar. Acho que às vezes quando você começa a andar é difícil andar interiormente, então sai andando fisicamente porque o corpo também te ajuda. O corpo também é mente, então deixa ele agir e aí as coisas vão acontecendo, vão

¹²⁶ De contenção. A capacidade para conter o outro ou alguma coisa. Continentes de alegria, por exemplo.

te levando, a vida te dá tudo que você precisa. Nestas viagens a gente percebe isso mesmo, ela dá o fruto, o peixe, a caça; a vida dá tudo que é preciso para viver, a gente só tem que estar atento para o nosso sentido, para a escuta. A vida fala para ouvir e para escolher também. Quando você anda, quando você se desloca, certamente as coisas acontecem. O caminho te define os outros caminhos que você vai seguir. Para mim é muito prazeroso este caminhar e é uma metáfora da vida. O que é a vida? É só uma travessia mesmo, é só um caminho. O mais importante é que este caminho seja bom, que seja prazeroso, que você possa compartilhar com as pessoas, que ele te alimente, qualquer que seja o caminho, que ele seja gostoso, alegre.

Raul Figueiredo pressente que o cuidado com os outros foi uma vocação desenvolvida na infância, assim como também acredita que as escolhas feitas na vida são hoje os pilares do seu trabalho como ator, palhaço, formador e pai. No nosso encontro ele contou:

Minha irmã nasceu com um problema grave de saúde. Eu tava refletindo sobre essa questão, não sei se por conta disso que resolvi cuidar de criança doente, mas nos meus nove anos eu dormia entre meus dois irmãos. Um que tinha bronquite asmática crônica, e minha irmã que tinha uma síndrome grave. Meu pai dormia no quarto ao lado, eu era o mais velho e ele falava: “Se sua irmã chorar, você me acorda; se você ouvir o gatinho no peito do seu irmão – porque chiava –, você me acorda.” Então eu dormia num sono atento. Essa coisa do cuidado, desde pequeno, é uma coisa que habita o meu universo enquanto ser humano.

[...] Eu sou uma pessoa de fé, muito católico, então eu acredito que tem alguém aí em cima cuidando para que a gente não saia do nosso caminho uma vez que a gente entrou nele. Quando eu decidi fazer teatro, eu tive que largar uma faculdade de matemática, brigar com uma parte da família para fazer isso, foi uma opção que trouxe perdas e ganhos e aí quando eu fui ter filho, sair do banco para seguir nos Doutores, foi uma outra opção, mas eu tinha um foco, eu queria ser ator, minha vida estava pautada nisso. Eu gosto de cantar, eu gosto de me relacionar com as pessoas, eu não busco ser famoso, a fama não me interessa, o que me interessa é fazer um bom trabalho e ter um reconhecimento de quem eu quero, do meu semelhante. Eu sinto que os Doutores foi me trazendo chão. Quando eu saí do banco eu queria fazer cinema, ganhar dinheiro, e para isso tinha que ir para a TV Globo, eu tinha 24 anos, mas isto se desfez de certa forma quando eu entrei nos Doutores, porque o trabalho que a gente faz aqui é menor no sentido de menos visibilidade da grande massa. O Doutores é grande, o Raul é uma pecinha aqui dentro, que eu acho fundamental estar. Eu acho que ainda tenho que contribuir aqui, então minha carreira do Raul ator segue num paralelo, mais miudinha.

O trabalho no hospital necessita de muita criatividade e imaginação para transformar as dificuldades ou escassez de coisas em recursos. Os atores, as pessoas por trás dos palhaços, aprendem também a lidar com a vida e suas dificuldades com os recursos que ela oferece. Mas ninguém precisa ser palhaço para levar a vida do jeito que o palhaço permite enxergar as coisas. Luciana Viacava, sobre esse ponto, comentou o seguinte:

Acho que no hospital tudo que aparece é um motivo para o riso, para o palhaço desvirtuar, transgredir, no sentido de modificar aquela coisa que está lá para o lado engraçado, de aceitação. Acho que na minha vida é o bom humor, eu sempre fui muito fatalista, tudo para mim sempre foi muito grande, dramático... Isso, de tudo ser muito intenso, e acho que o palhaço me ajuda na minha vida pessoal, ajuda a não levar tudo a 'ferro e fogo', não achar que é o fim, que é definitivo (risos), então é uma certa flexibilidade e esta coisa do improviso é muito importante, você aprender a se virar com aquilo que você tem, em tudo, se fosse um cozinheiro, ia fazer um banquete com o resto do almoço que teve! O que eu tenho aqui? Como que eu vou fazer com isso que eu tenho? Enxergar o que eu tenho, aceitar isso. Vamos fazer com o que tem. Que o imperfeito é perfeito para fazer o melhor que você pode fazer naquele momento. Porque a gente é imperfeito, fazer o quê? Mas é tão bonito, porque é humano.

Para Wellington Nogueira acontece da mesma forma; o tempo vai passando e os aprendizados, junto aos outros artistas e às crianças hospitalizadas, oferecem sentidos que vão se renovando, se refazendo e aparecendo nas mais diversas situações, fazendo com que ele ganhe certa coerência que chega não como algo almejado, mas como consequência até do *abandono* que vai experimentando cotidianamente:

O trabalho dos Doutores me provoca todos os dias esta coerência. Antes para mim ela não existia, eu falava dela, mas ela só acontecia no horário comercial e o resto era o resto da minha vida. Foi nos últimos anos que eu me dei conta de que não era no horário comercial que eu tinha de ter esta coerência, era com tudo, mas cada criança tem seu tempo, eu sou meio lerdo. Eu comecei a entender isso e cada palestra que eu entro hoje é um hospital, cada shopping é um hospital, eu estou sempre falando com aquelas crianças, estou sempre interagindo com a minha coerência, com a minha verdade. É tão engraçado, é tão brilhante, fascinante. É isso que está me dando esta compreensão de como sofrer é bom, hoje eu estou num momento em que nada é preto ou branco, são dimensões do cinza. A vida hoje, para mim, é uma coisa só, não separo o pai, o ator, o empreendedor social, o palhaço. Hoje estou querendo viver o estado de espírito mesmo, deixar as coisas rolarem e colocar em prática o que eu tenho aprendido. Eu estou vivendo algumas situações bastante delicadas,

ia reagir e de repente falei: “Menos eu mais besteirologia”. É uma coisa simples e eu estou vendo resultado. Eu acho que estou começando a entender o gostoso deste jogo, não este jogo de perder, mas de brincar. Estou começando a gostar de brincar, de viver. Para mim a vida tá sendo isso. Tudo que eu não planejei, que deu certo, que é um abandonar. Como é incrível este jogo do abandono e da morte que você vive todos os dias. A dimensão de que a gente só morre uma vez! E como é que eu quero morrer? Sabe, parar para pensar nisso, conversar, refletir. Isso para mim é tão bonito que é o que me justifica.

Para Conrado Federici, a sua experiência com a morte e a reflexão sobre ela e a vida veio em parte através da relação com as crianças no hospital na área de oncologia.

Esse ano eu me deparei pela primeira vez com isso. [...] Essa foi outra coisa que mudou a minha experiência com a minha própria vida: a morte faz parte da vida. Eu não tinha a experiência de pensar sobre isso; porque lá no hospital a gente vai vivendo com a criança até o momento em que ela vai morrendo, mas que ainda é vida, que ainda está lá com a gente, jogando, porque faz parte da vida a ausência [...]. Essa dimensão da vida alterou completamente pra melhor, eu gosto, eu sinto isso, que as coisas e as relações com as pessoas ganham outras importâncias e a gente identifica, como o poeta Manoel de Barros, as “desimportâncias”.

Também Conrado diz ter ganhado uma ‘dignidade de merda’ com o palhaço:

Para mim, o palhaço deu desde o início do trabalho com a linguagem uma “dignidade de merda”, que é fundamental. “Dignidade de merda” no sentido de que a gente não é nada mesmo, a gente é passageiro, a gente não tem importância alguma, a gente é finito, pequeno, simples, frágil, e tudo é construção, tudo a gente vai, bem ou mal, adquirindo, erguendo. Um tanto a gente faz por nós mesmos, um outro bom tanto a gente constrói a partir do outro, dos outros olhares, da educação, da formação. O trabalho artístico do palhaço me deu essa descida instantânea. Zerar não é possível, mas estar sempre num estado de tábula rasa, de ser construído junto como outro, de se deparar com o outro sempre no jogo, na brincadeira junto. É uma forma de ir descobrindo por onde? Como? Mas do jogo não no sentido do antagonico, mas do “junto com...”. O jogo não acaba porque um ganha, jogar não somente para ir contra. Aí é sempre instigante, sempre gostoso, é sempre desafiador. O jogo sempre precisa do outro e eu tenho que estar aberto pro que o outro está me dando, senão não é o jogo do palhaço, é só de uma via.

2.9 A ESCUTA

O projeto de formação e de escola dos DA gerou um movimento que, além de respeitar as variadas formações e origens dos artistas que foram chegando, implicou a necessidade de *pactuar* entre eles mesmos – por falar, de alguma maneira, uma linguagem comum para todos, algo que permitisse um *olhar* similar, uma *escuta* parecida.

Nesse sentido, por exemplo, a palavra *escuta* reverbera de um jeito parecido entre todos, mesmo que às vezes possa ter diferenças, mas existe a tentativa de aproximar conceitos. Sobre a escuta no hospital, Juliana Balsalobre comenta:

Não é só uma escuta mental [...], isso pode acontecer também, pode ser legal, mas não é necessariamente isso; é uma escuta até da presença, você entrar, respirar, sentir o outro, é muito sutil, é um treinamento refinado que exige tempo.

E sua colega Luciana Viacava fala na mesma direção:

Quando você vai falar do palhaço é isto da escuta, mesmo no teatro a gente fala muito disso. Mas aqui nos DA o trabalho é muito focado nisso, uma coisa que a gente martela bastante, porque é aí que está tudo. Às vezes você entra no quarto procurando alguma coisa e se você só escutar, você já achou o que você queria. Não tem que ficar tendo ideia, pára e observa o que a criança te dá, o que seu parceiro te dá.

Figura 19 - Doutores da alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Mas não é só *escuta*, é também *prontidão*, *percepção*, *foco*, palavras-chave do treino dos DA. Eles exercitam a *prontidão* para ter o bolso cheio, isto é, recursos, esquetes, não para ficarem pesados, mas preenchidos, com *estofa*, como eles dizem. Raul Figueiredo comenta:

Tem que ter coisa aqui dentro, aí o boneco fica firme. Neste sentido, eu vou trabalhar esta dialética, porque cada vez que eu entro num quarto, eu vou entrar vazio e tenho que construir a partir do meu primeiro contato. Com o bolso cheio, tem um monte de coisa para colocar em ação. O que vai ser eu não sei; eu tenho que estar limpo para pintar esta tela, este quadro vai se formar ali dentro, a partir do primeiro olhar, do primeiro encontro.

Sobre a prontidão, Beatriz Sayad anota:

A ideia do momento presente é primordial na hora do improviso. Nós treinamos para o presente, não estamos prontos (no sentido de acabados, finalizados, mas sim prontos no sentido da prontidão, da predisposição a adaptar-se, a transformar-se. Essa noção de presença, que nos é tão cara, corre o risco de se perder, de ir por água abaixo se o palhaço acreditar que ele tem que acertar: chegar no hospital, fazer algo de muito mágico ou engraçado, mudar o ambiente e sair. Para transformar o outro é preciso, antes de tudo, transformar-se a si mesmo.¹²⁷

O trabalho de improviso no palhaço está, necessariamente, ligado à *escuta*. Qualquer palhaço improvisa a partir da criança que chora ou da sirene que toca lá fora, ou do avião que passa. Isso tem a ver com a linguagem do palhaço, porque é o que ele utiliza como gancho para provocar o riso. E o palhaço quer o riso, a risada; a graça é o caminho do palhaço. O que acontece com os Doutores da Alegria é um refinamento da escuta. Para um palhaço de circo talvez esse refinamento não seja necessário. Ele tem o número fechado e de repente alguém grita na plateia e ele improvisa; isso foi o que as pessoas foram ver, para isso elas pagaram, sabendo que alguma coisa inédita poderia acontecer. No hospital, nem sempre todo mundo está preparado. Aliás, hospital não é, em princípio, lugar de palhaço. Se um palhaço nesse espaço carece de escuta, o improviso não existe e o palhaço *dança*. Ele tem que ter número pronto, o *bolso cheio*, mas também deve estar com todos os sentidos atentos, escutando. Um palhaço com essas características é muito mais interessante

¹²⁷ SAYAD, Beatriz. A palavra, a imagem: contar, olhar,. op. cit., p. 80.

porque comunica mais, porque joga mais.

2.10 ESCUTA ALARGADA¹²⁸

Vi no Ceará, no sertão, numa cidadezinha muito pequena.
O espetáculo foi grandioso, teve uma potência enorme, eu queria ser aquele palhaço!
Ele tinha o dom da escuta, ele escutava tudo... era muito bonito de ver.
Ele era extremamente carismático. Eu chorei, eu me emocionei muito.
Ele fez uma roda, foi na rua, devia ter umas 600 pessoas assistindo.
Era muita gente, só que ele conseguia dar a voz para todo mundo que se manifestava.
Tinha até uma menina com alguma dificuldade motora e ela intervinha, entrava.
O jeito que ele colocava ela no jogo era tão bonito, ele sabendo do limite, mas ele colocava ela e acabou virando uma ajudante dele.
Foi emocionante de ver a graça dele, um carisma.
Você vê que ele tem um amor pelo que ele faz, pelas pessoas que estavam ali, impressionante.
Quando acabou eu falei: “é melhor espetáculo de palhaço que eu já vi, lindo!”

Para os DA, a experiência no hospital começou a virar uma fonte de compreensão não só da vida no sentido amplo mas também fonte de inspiração pedagógica. É do hospital que eles extraem muitas das informações que depois são entregues para outros nas oficinas e nos cursos de formação.

Por esse motivo, o Hospital, assim como as Plateias Hospitalares e Boas Misturas¹²⁹, são considerados o trabalho-mãe, uma espécie de berço do qual se alimentam para nutrir três frentes: *Doutores em Cena*, que são os espetáculos, as intervenções em empresas, o espaço cultural e os eventos, lugares fora do hospital onde é possível assistir o trabalho dos DA; *Pesquisa*, que facilita o estudo da linguagem, avaliar o impacto e manter o acervo, e *Formação*, que, como já foi mencionado, sustenta os projetos de Formação para Jovens, Escola e Palhaços em Rede.

¹²⁸ Juliana Balsalobre conta sobre um espetáculo que assistiu, no Ceará, de Ésio Magalhães.

¹²⁹ A partir dos encontros entre médicos e Doutores nasceram as oficinas Boas Misturas. São diálogos que se estabelecem entre palhaços e profissionais de saúde por meio de jogos e brincadeiras que buscam trocar experiências sobre seus ofícios e sensibilizar os profissionais de saúde para o ambiente hospitalar e suas relações com os pacientes. As oficinas são realizadas em dois módulos: no primeiro, o palhaço propõe jogos que estimulam o olhar, ouvir, estabelecer contato e interagir, ferramentas de trabalho para palhaços e profissionais de saúde. No segundo, o profissional exercita seu próprio olhar sobre o ambiente que o rodeia, sendo inspirado pelos temas aplicados no primeiro módulo. Em 2011, mais de 300 profissionais de saúde de São Paulo e do Rio de Janeiro participaram dos encontros. DOUTORES DA ALEGRIA, op. cit.

2.11 O FAZER QUE BROTA DO SER É CRIATIVIDADE: O TREINO PARA O HOSPITAL

“O palhaço é a máscara da inadequação do homem frente ao mundo em que vive. O palhaço no hospital está no exílio, assim como uma criança internada. Parceiros no estranhamento, na perplexidade, na vontade de brincar.”¹³⁰

Soraya Saide

O ambiente hospitalar¹³¹ é hostil, às vezes cheira mal e nem sempre palhaços são bem-vindos. As imagens podem ser de crianças atadas à sonda, ao soro, ao dreno; algumas com muita dor, outras com medo. Os hospitais, às vezes com recursos insuficientes, não dão conta de atender a demanda de acidentes, cirurgias e doenças que aparecem diariamente e que se tornam urgentes como tudo que acontece dentro daqueles recintos. Além disso, são lugares de trânsito incessante (‘não lugares’ no sentido de Marc Augé.¹³²) de carrinhos com comida, pessoas indo e vindo pelos corredores – algumas desesperadas, outros são visitantes, acompanhantes, voluntários, estagiários, pesquisadores, pregadores, vendedores, vereadores. Lá, a vida encontra-se nos limites; no limite da pobreza, da raiva, da impotência, da solidão, da necessidade, da carência, mas também da alegria, do sucesso, da vitória e da recuperação. As condições políticas e econômicas atuais fizeram da saúde um negócio que favorece interesses do mercado capitalista, e que de alguma maneira impede à maioria dos profissionais da área sentirem algo de espanto ou de

¹³⁰ SAIDE, op. cit., p. 27.

¹³¹ Da palavra *Hôpital* em francês, que vem do latim *Hospes* e que significa hóspede, aquele que é recebido assim como hospedeiro, quem recebe. A partir do século XV, a palavra ganhou outro sentido, designava o “lugar para receber pobres, doentes e velhos”. No século XVI, a palavra começa a designar algo mais parecido com aquilo que conhecemos hoje: “prédio onde ficam pessoas doentes para receberem cuidados”, lugares que funcionavam como local de acolhida (embora fosse de exclusão e separação) geralmente para pessoas com doenças contagiosas. Era o lugar aonde chegavam para morrer. A forma como nós conhecemos o hospital é recente, data do fim do século XVIII. FOUCAULT, Michael. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. Já no século XX, outra acepção do termo é conhecida: “Lugar por onde circulam, dentre outras figuras estranhas, seres vestidos de branco, denominados médicos, os quais se dividem em dois grupos: os besteirólogos e os restólogos. Os besteirólogos se ocupam de besteiras e os restólogos se ocupam do resto.” Dra. Valentina Mosquito (Beatriz Sayad), Dra. Leonoura Prudência (Danielle Barros) e Dr. Invólucro (César Tavares). NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da alegria, o lado invisível da vida**. [S. l.: s. n.], [2000?]. p.101.

¹³² Augé define os não-lugares como espaços de passagem que não ofertam ‘identidade’. Não-lugares são salas de espera, centros comerciais, aeroportos, pontos de ônibus, campos de refugiados etc., nos quais circulam pessoas e bens. Muitos deles são não-lugares por acolher, embora de forma provisória, pessoas que foram expulsas das dinâmicas sociais. Pelos não-lugares as pessoas passam, não ficam, elas estão em trânsito. São espaços de ninguém, sem identidade, onde ninguém importa. AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**:

indignação pela indiferença e descaso com que colegas, e até eles mesmos, tratam as pessoas sob seus cuidados. O destrato parece normal. Não acontece sempre nem em todo lugar, mas ocorre com muita mais frequência do que poderia se esperar em situações onde pessoas encontram-se sob os cuidados de outras e em situação de doença e desamparo.

A palavra médico tem a sua origem no latim *Médicus*, ‘que trata da saúde dos outros’. *Médicus* vem de *mederi*, que significa ‘curar e tratar’, ‘saber o melhor caminho para’. Porém, uma fonte indo-europeia revela mais um sentido para *Med*: ‘levar em consideração, medir, avaliar’. Se não fosse pela intensa formação artística, resultaria curioso que palhaços devam lembrar – de alguma maneira – os colegas médicos, o sentido da sua profissão: cuidar, curar, considerar e procurar *o melhor caminho*, não o mais rápido, fácil ou caro.

Figura 20 - Festa Junina. Hospital Santa Marcelina, SP



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Contrário à prática médica nos hospitais onde o que importa geralmente é o nome da doença ou o número do leito, no contato com a criança internada o que interessa para os DA, o que é mais importante, é o lado saudável dela. A tragédia está aí, ela permanece, não é apagada. Câncer, aids, pancada, queimadura, tudo está, só que não é a única coisa. Tem algo para além da doença, da dor, da internação e é nesse *para além* que é possível brincar¹³³. É isso que eles se empenham em ver e por isso que passam por um

Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

¹³³ De acordo com Winnicott, a psicoterapia (que não é o objetivo dos DA, mas que acaba acontecendo)

período de treinamento, para aprender a olhar para aquilo que está bom. Os artistas que formam parte do elenco, embora pareçam ter uma predisposição natural para o encontro com o outro e para o acolhimento, mais tarde aprimoram dita predisposição no treinamento tanto no hospital quanto nos cursos e nas oficinas oferecidas pela escola dos DA, como já foi mencionado.

Os Doutores da Alegria visitam o hospital duas vezes por semana, seis horas por dia. Eles têm dedicação completa a um trabalho que, além de exigir presença em lugares adversos e precisar de um treino contínuo, os afasta das luzes, dos aplausos e do reconhecimento, da fama. Soraya Saide diz: *“É preciso estofo para estar inteiro, não se distanciar do propósito e não se apiedar – sentimento que serve muito pouco quando se quer estabelecer uma relação de igualdade e de confiança conquistada na graça. O palhaço tem que ter maturidade e uma boa bagagem, ter muito claro o seu papel ali, sua função.”*¹³⁴

No hospital tudo é obrigatório: a hora do exame de sangue, de urina, de fezes; a visita do médico, do especialista, da enfermeira; o almoço, a troca da cama, tudo. Porém, a visita dos DA requer a permissão da criança. Se ela não quiser, os Doutores não entram. Eles insistem, mas se ela mantiver a decisão, eles vão embora.

Os DA precisam estar disponíveis para o outro e para o jogo, ser capazes de olhar e escutar para perceber as situações, e muita criatividade para poder potencializar aquelas circunstâncias tão particulares. Soraya comenta que, sobretudo, é preciso ter vontade de mergulhar na máscara:

Curso nenhum, espetáculo nenhum dá o que 12 horas por semana nos dão. Num espetáculo repetimos respostas, buscamos novos estímulos, mas que estão limitados ao seu tema, à sua concepção; no hospital os estímulos vêm a rodo, de todas as direções. Por mais que se repitam gags, que use muito um recurso, no hospital testemunhamos tantas situações limites,

implica que duas pessoas sejam capazes de brincar, isso porque as duas são capazes de usar o espaço potencial. “O corolário disso é quando o brincar não se torna algo possível, o esforço do terapeuta volta-se para o resgate do paciente do estado de não ser capaz de brincar para um estado de ser capaz de brincar.”

WINNICOTT apud ABRAM, op.cit., p. 62

¹³⁴ SAIDE, op. cit., p. 24.

entramos em universos tão distintos, ouvimos e vemos tantas coisas que a máscara se humaniza.¹³⁵

O treinamento hoje, depois de muitos anos, está sistematizado e envolve uma rigorosa metodologia na qual os palhaços mais velhos ensinam os mais novos. A pedagogia de ensino dos DA é diferente porque está sendo constantemente desenvolvida; é uma pedagogia que sai do hospital e dele se nutre cotidianamente. Ela é construída principalmente a partir das experiências com crianças, médicos(as), enfermeiros(as), faxineiros(as), ou seja, surge na própria vivência dos artistas dentro dos hospitais. Nos cursos, por exemplo, são dois formadores porque no hospital eles atuam em dupla.

O trabalho de todos os cursos é com base no olhar, na percepção, na entrada com cuidado pela porta que a criança abre, que o *outro* abre. A pedagogia da escola dos Doutores oferece, nesse sentido, outra forma de trabalhar com o palhaço, com base naquilo que já foi dito, no refinamento da escuta em todos os níveis.

Durante o primeiro ano de trabalho, o foco está nos três primeiros meses, que é o período mais difícil por tudo que deve ser assimilado, começando pelo ambiente hospitalar e seguido dos conceitos dos DA, da relação “branco e agosto”¹³⁶ e do trabalho em dupla, assim como a construção do *besteirólogo*.

O tempo estimado que um artista demora para amadurecer como palhaço, membro do elenco dos Doutores da Alegria, é de três anos, podendo-se se esgotar em cinco, por isso o aprimoramento e intercâmbio artístico são de vital importância na formação e no treino. O foco para eles é a criança, situação que nem sempre é assimilada desde o começo porque é diferente do que acontece fora do hospital, onde o foco como artista, nos palcos, são eles mesmos. No hospital, a criança é convidada à passividade, doente, geralmente pobre e sob as condições que impõe a estrutura médico-hospitalar, as opções não são

¹³⁵ Ibidem, p. 24.

¹³⁶ O branco é o palhaço articulado, inteligente; é quem manda e tem uma retórica fluente. É também o aristocrata, de gostos e gestos refinados. Quase sempre o branco se sobrepõe de forma moralista e assume o papel da mãe, do pai, do professor, do belo, daquilo de deve ser feito. Já o agosto é o ingênuo, que parece bobo, é o exponente dos excluídos, que executa tudo que o branco planeja. O agosto, justo por essas qualidades, subverte a ordem, entra no erro e permite que o erro o habite. O agosto é a criança que se revolta ante a perfeição do dever ser. Nos DA, durante o tempo de treino, é o treinador que geralmente assume o papel do branco, mas a duração do jogo nesses termos vai depender da química da dupla e especialmente da vontade da criança, que na brincadeira, decide quem e por quanto tempo será o branco e o agosto. Ibidem, p.28.

muitas. Os DA vão então fazer uma contraproposta: vão ativar, acordar, cutucar o que está bom na criança, não o seu lado doente, mas aquele que resta e que na criança geralmente está ativo sempre (embora passivo na situação de hospitalização): o desejo de brincar. A função deles é, através de estímulos lúdicos, provocar nas crianças o princípio da brincadeira, sendo elas os ‘sujeitos’ da ação¹³⁷.

Na teoria winnicottiana, o que permite que o sujeito se aproprie do espaço destinado para a experiência cultural é sua capacidade de lembrar, inconscientemente, da proteção e do cuidado ofertado pela mãe durante os primeiros meses de vida. O que torna possível um viver criativo, segundo Winnicott, é a internalização dessa experiência. Para o autor, o brincar, o ser e o viver criativo pertencem ao mesmo âmbito. Cito Winnicott:

[...] Para ser criativa uma pessoa deve existir e possuir o sentimento de existir, não de uma forma consciente, mas como algo básico a partir do qual pode operar. [...] A criatividade é, então, o fazer que brota do ser. Isso indica que quem é, está vivo. O impulso pode estar em paz, mas quando a palavra ‘fazer’ ganha peso, é porque já existe a criatividade. [...] A criatividade, então, é a retenção por toda a vida de algo que pertence exatamente à experiência do bebê: a capacidade de criar o mundo.¹³⁸

A *retenção da mãe na mente* é uma experiência que evolui, junto com o sujeito, lhe permitindo *ocupar* o lugar da experiência cultural. Poderíamos pensar então que a retenção do palhaço na *mente* da criança (pensando *mente* para além de um lugar de *entendimento racional*), como figura (o palhaço) que oferta uma espécie de *holding*¹³⁹, assim como a do analista na mente do analisando, possa vir a *re-lembrar, re-parar, re-*

¹³⁷ Para Safra, “A criança que brinca abre uma situação no agora e, ao mesmo tempo, funda mundos para o amanhã. A brincadeira promove a passagem entre mundos e entre tempos. O brincar favorece o aparecimento do gesto que cria sentidos futuros, sustentado pelo movimento que brota da interioridade da criança e que se apresenta como anseio de si em direção a um futuro pressentido. O anseio de si aparece no jogo e é o fundamento e a matriz da capacidade de sonhar, o que por vezes acontece em registros diferentes. Há o sonhar no registro psíquico, que é aquilo que normalmente se aborda na literatura psicanalítica como sonhar, mas há o sonho da utopia, que é o fundamento da esperança. O jogo promove o cultivo da esperança.” SAFRA, op. cit., p.14.

¹³⁸ WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p. 89.

¹³⁹ Como vimos, para Winnicott, o *holding* corresponde à capacidade da mãe conter o bebê psíquica e fisicamente. Está associado, por isso, à forma como a mãe segura o bebê, lhe permitindo ganhar confiança no ambiente, resultando, mais para frente, em consequências psíquicas favoráveis ou desfavoráveis. Para o autor, o *holding* está associado ao estado de “não-integração” inicial do bebê e à “preocupação materna primária”, que corresponde à disposição da mãe para lidar com os cuidados físicos do bebê e à capacidade de sustentar as situações emocionais de ansiedade. O *holding* físico e psicológico alimentará, desse modo, a ilusão de onipotência do bebê.

articular, res-significar, re-estabelecer ou simplesmente fortalecer essa experiência primigênia e, então, oferecer mais um impulso para o *viver criativo* da criança¹⁴⁰.

Mas para o palhaço nem sempre é fácil propor uma brincadeira, é preciso contar com circunstâncias que devem convergir para que algo aconteça: a habilidade do artista, a comunicação com o parceiro que permite que, quando uma situação difícil acontece, esta seja acolhida pela dupla e, principalmente, que a criança tenha vontade de se abrir para o jogo¹⁴¹. Se tudo isso não acontecer, é necessária também uma boa capacidade de acolhimento da frustração para ir embora sem fazer nada. O que não é tão simples para pessoas formadas nas melhores escolas do país e do mundo, como artistas que esperam devolutivas em aplausos, olhares e reconhecimentos. É o treino na ONG e no hospital que permite que o artista alargue a capacidade de lidar também com a própria frustração que, por ventura, essa situação lhe coloque no caminho.

Figura 21 - Doutor da alegria em intervenção hospitalar



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

¹⁴⁰ Vale a pena insistir que para Winnicott o viver criativamente não está diretamente associado com o ser artístico. “Embora possuam alguma afinidade com o viver criativo, as criações ativas de correspondentes, escritores, poetas, artistas, escultores, arquitetos, músicos, são diferentes. Concordarão comigo que se alguém está envolvido na criação artística, esperamos que possa invocar algum talento especial. Mas para o viver criativo não precisamos de nenhum talento especial.” WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p. 90.

¹⁴¹ Soraya Saide conta que no primeiro dia de treinamento de Dr. Mané Pereira (Márcio Douglas), em 2004, entraram no quarto de uma adolescente que tinha um tumor exposto na cabeça: era tão grande que Mané desviou o olhar e foi direto para a janela. Ela percebeu a dificuldade dele e, dentro da relação de poder entre “branco e agosto”, construíram uma *gag*: ela lhe deu uma bronca pela má educação e o colocou de castigo num canto, de costas. Com isso, ele ganhou tempo e ao se virar não viu mais o tumor, só os olhos da garota. SAIDE, op. cit., 26.

Os DA são treinados para olhar a tragédia e a doença de outra maneira. Sobre esse ponto, Luciana Viacava disse:

O seu primeiro olhar não pode ser a tragédia da criança, tem que ser o lado que está saudável. Você tem que olhar a vida, você tem que olhar o que está vivo nela. Aonde você consegue chegar. O que não significa ignorar o que realmente está acontecendo com ela, não finge que não tem nada. Eu sei que a criança está doente, eu sei o que ela tem – nem sempre, mas às vezes eu sei –, mas eu não posso chegar e “ai, ela está doente!”, tem que chegar de outro jeito..., como quando eu fiz o primeiro curso de palhaço que resgatou uma criança lá atrás, talvez seja isto, resgatar o que ela tem de brincadeira, o que ela tem de lúdico.

2.12 UMA AMIZADE NO HOSPITAL¹⁴²

A gente conheceu uma menina lá no ICR. Ela era adolescente, 12, 13.

Ela tinha sido queimada inteira por briga de amiga.

A amiga jogou gasolina nela e tacou fogo, ela ficou inteira queimada.

E ela era nossa amiga.

Tava toda enfaixada, toda arrasada, mas tinha um olhar tão brilhante.

O dia que ela saiu, claro que a gente ficou feliz, mas eu pensava nela.

Ela não tem mais aquele corpo que ela tinha, ela era linda, era modelo.

Já não tem o cabelo, o rosto tá assim... o braço tá cheio de enxerto.

Eu penso nela depois que ela sair, como ela vai enfrentar o mundo.

De uma certa forma, o hospital te protege de tudo isto.

É um lugar onde todas as deformações são aceitas por todos, um menino doente aqui, outro ali, eles têm uma cumplicidade entre eles, estão vivendo a mesma coisa.

No mundo lá fora não é assim.

A gente fica bem afetado e cria uma amizade.

O trabalho dos DA requer conhecimento e domínio das técnicas do improviso que, na maioria dos casos, consiste em saber reconhecer e aproveitar a entrada no jogo que a criança possibilita – através da sua permissão –, para desenvolver junto a ela e ao seu parceiro *gags* e conflitos, atingir um clímax e sair do quarto (de cena) sempre num ponto alto, sem permitir que a criança perca o interesse e com a promessa do próximo encontro.

¹⁴² História contada na entrevista por Luciana Viacava, 1 jun. 2009, São Paulo.

Para conseguir ser mestres do improviso, é preciso muito rigor no treino, na técnica, para saber lidar com aquilo que não está no roteiro. O que a ideia do improviso esconde? O “tirar as coisas dos seus lugares” – um certo des-alojamento do mundo, das coisas do mundo – e a ressignificação dessas coisas, apostar em um outro sentido, metaforizar. É exatamente isto a brincadeira em Winnicott.

São seis horas por dia com as quais os DA contam para desenvolver ações em itinerários preparados a partir de treinos rigorosos, porém, e embora tudo esteja dentro da possibilidade de ações precisas, sempre há um espaço reservado à surpresa. É isso que o treino dá: a facilidade e a disposição para brincar, para o imprevisível!

O nível de energia física, emocional e psíquica para dar conta de todas estas atividades dentro do ambiente hospitalar deve permanecer alto e em equilíbrio para poder oferecer a mesma qualidade do primeiro ao último quarto, o que nem sempre é possível, principalmente nos primeiros meses. Isso não significa que o palhaço não possa ficar cansado, triste ou de mau humor, mas também deve aprender a lidar com a frustração e com a maneira de ressignificar aquilo tudo que enfrenta num trabalho onde as situações-limite são permanentes.

Conversando com Conrado Federici e curiosa com a capacidade dos DA para lidar com tantas experiências extremas sem perder o fôlego, perguntei se ele achava que os Doutores, assim como médicos ou enfermeiros, podiam formar uma espécie de calo e então correr o risco de perder certa sensibilidade. Ele, acometido também por perguntas em volta da questão da reserva de energia, disse:

Eu acho que sim, como em qualquer profissão médica, daí nos Doutores a preocupação constante: O que é que alimenta o artista, que deixa o trabalho vivo o tempo inteiro? Porque é um ofício que a cada quarto, a cada novo espaço tem um recomeço da história e que se repete durante um dia de trabalho, que se repete duas vezes por semana, que se repete durante um ano. A gente acaba adquirindo uma resistência e se perguntando pelo sentido de renovação, de manutenção da energia do dia, e da energia do ano, do ciclo todo, mas que é também uma preocupação: o que é que nos alimenta extra-hospital, artisticamente, que outras coisas nos fazem optar por manter esse tipo de trabalho? Porque é um trabalho com adversidade, com situações chatas, de a gente querer se distanciar disso porque não é legal, porque é doloroso, então que coisas artísticas nos mantêm preenchidos?

O tempo destinado a cada criança varia, com algumas dois minutos são suficientes e com outras meia hora é preciso. Não há nada planejado, o que dá estofamento e suporte é a formação rigorosa que prepara o palhaço dos DA para aqueles encontros nos quais se estabelecem cumplicidades de muitos tipos entre as crianças e as duplas de palhaços. Por isso que o trabalho em dupla é tão importante para os DA, porque um bom desempenho só é possível se existe ritmo com o parceiro, afinidades, boa comunicação. Para eles, isso é possível quando um palhaço admira e respeita o trabalho do seu colega, senão nada flui, nada acontece. A ideia é também se divertir durante aquelas seis horas com o palhaço que tem do lado, assim como saber compreender e acolher o momento em que é preciso parar para descansar, para conversar e até para chorar. *“Se for para desmontar, não deve ser na frente da mãe, nem do médico e menos ainda da criança, nessa hora é preciso do colega parceiro, amigo, que acolha aquilo que está precisando ser arrumado para retomar o trabalho com qualidade artística”*, aponta Soraya.¹⁴³

2.13 “NA MÃO” DO MÉDICO

Uma pessoa hospitalizada fica ‘na mão’ dos outros, perde de muitas maneiras o contato com o mundo que lhe é familiar – com a família e os amigos, com as atividades cotidianas – e, sobretudo, perde a intimidade no contato com o seu *ser*. Perde a autonomia e o controle sobre opções e decisões que lhe competem enquanto têm a ver com a sua integridade não só física, mas mental e espiritual. Liliana Hurtado Scarpetta, jornalista, documentarista, artista e professora, narra, no texto *En Tránsito* a forma como vivenciou o processo de uma leucemia que a acometeu de repente e a sua passagem por hospitais. No trecho seguinte, ela descreve a exposição do seu corpo enquanto era ignorada por médicos e enfermeiras, narração que nos auxilia na compreensão do que pode sentir uma pessoa adulta – ou uma criança – em estado de hospitalização, em qualquer lugar do mundo.

No dia 13 de dezembro de 2009 fui internada em uma clínica em Cali, na Colômbia, com uma avalanche de sangue que abria caminho entre minhas pernas. Estive exposta na unidade de cuidados intensivos, mas não como

¹⁴³ SAIDE, op. cit., p. 33.

um pedaço de carne disposto na vitrine de um açougue qualquer, e sim como uma vaca com febre aftosa, a língua ferida, tão inflamada que não me deixava nem fechar a boca, nem comer, nem mesmo engolir a saliva e menos ainda soltar o grito de dor que se encravara nas minhas costelas. **Ali, na vitrine da unidade de cuidados intensivos, sem poder pronunciar uma só palavra, eu era invisível para os médicos e enfermeiras que circulavam cegos aos gestos e sinais que eu fazia deitada naquela cama.** Meus familiares e amigos pareciam esforçar-se muito para estar ao meu lado, sem demonstrar uma expressão de espanto diante de meu olhar desabitado e meu corpo subitamente forrado de ossos e líquidos (grifo nosso).¹⁴⁴

Para os DA, aquilo que há no quarto – uma espécie de reduto, aquilo que resta da vida que por um tempo é deixada de lado – ganha relevância. O boneco de pelúcia, a foto, o berço, tudo isso ganha sentido e importância na hora em que os palhaços entram no quarto, olham e escutam. Escutam uma música, uma prece, uma conversa, ou nada... Isso tudo para eles faz sentido! Oferta informações a respeito do paciente, da criança que tem nome, família, cachorro, gato, escola, amigos, boneca com nome. Ao ‘entrar’ nesse mundo eles sabem que estão, de alguma maneira, invadindo uma vida privada, é por isso que a delicadeza e o foco são o ponto de partida no encontro.

As crianças, dependendo de muitos fatores, ficam em igual condição que os adultos hospitalizados. Filhos geralmente de pessoas em condições econômicas de pobreza e com um mínimo ou nenhum nível educativo, enfrentam não só a situação hospitalar, mas médicos que, na maioria das vezes, cumprem com aquilo para o que foram treinados: a prática de um tipo de medicina numa sociedade que favorece o mercado passando por cima do ser humano¹⁴⁵. Levando em consideração, também, que os profissionais de saúde em instituições públicas ficam, de certa forma, submetidos a condições de carência de recursos, o que dificulta e empobrece o seu exercício profissional. O paciente então precisa se tornar

¹⁴⁴ HURTADO-SCARPETTA, Liliana. En tránsito. **Juana Ficción**. Cali – Colombia, p.8-15, mar. 2012. p.8.

¹⁴⁵ Nos corredores do Instituto da Criança do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (ICR) – SP, em 2006, a Dra. Juca Pinduca e o Dr. D. Pendy tiveram a seguinte experiência: “Qual não foi a surpresa dos besteirolistas quando viram um médico batendo uma palma com as mãos ao lado do ouvido de Lucas (que estava ao lado da Eloisa) para acordá-lo e a mãe achando aquilo bastante normal. Preferimos (depois que o médico saiu) cantar: “... acorda Eloisa e Lucas... acordem, venham tomar o café...” e por aí afora... Achamos que fomos melhor compreendidos, inclusive por uma médica que se aproximou logo depois para consultar e disse que voltaria mais tarde respeitando a nossa canção de acordar [...]” Dra. Juca Pinduca (Juliana Gontijo) e Dr. D. Pendy (Dagoberto Feliz). **Boca Larga**. Caderno dos Doutores da Alegria, n. 4, São Paulo, 2008. p.131.

paciente mesmo, e aceitar as condições impostas à situação.

De outro lado, embora o erro exista e faça parte do acontecer humano, o hospital e a medicina, tão humanos quanto os humanos, são por excelência o lugar e a profissão em que erros não são bem aceitos. Os médicos nos hospitais não podem falhar, é a vida de pessoas que está em risco. Eles não erram! O palhaço sim, aliás, o erro é o seu alimento, princípio ordenador de toda subversão possível. O palhaço trabalha o tempo inteiro no erro, a sua formação é a partir do erro, para tropeçar, para cair, para bater na porta e fazer isso da forma mais natural possível e para usar o corpo e as capacidades dele para os outros rirem dele.

Figura 22 – Doutor da alegria e doutora de hospital



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Equipes médicas que se relacionam com os DA, a partir da intervenção deles com as crianças ou porque fazem oficinas oferecidas pela ONG, evidenciam mudanças no relacionamento com os seus pacientes. Numa pesquisa realizada em parceria com o Instituto Fonte para o Desenvolvimento Social, com profissionais de saúde e com o intuito de compreender a interferência do trabalho dos doutores no hospital, vários assuntos apareceram como relevantes. Um deles, muito importante, foi a compreensão de que a possibilidade de rir ofertada aos profissionais da saúde, a partir do erro do palhaço, permite incorporar esse aspecto do erro em si mesmos, assim, o palhaço ressignifica, dentro do

hospital, a possibilidade de errar, o que para um profissional da saúde é impensável¹⁴⁶.

Figura 23 - Enfermeiras cantantes



Fonte: Flickr Doutores da Alegria (2012)

Soraya Saide comenta sobre o trabalho feito com grupos da área da saúde:

É um controle muito delicado e a gente trabalha é neste sentido de orientar, talvez seja o curso mais difícil dos Doutores porque é um público que é um contraespelho, eles são treinados para o acerto e a gente para o erro. A gente invade a área deles, a gente entra no hospital ainda travestido de médico, tem uma sátira, mas a gente é muito parceiro e é um olhar de muita contribuição dos dois lados.

O contato com o palhaço introduz também a possibilidade de aquele profissional ver o paciente não só como paciente, mas como uma pessoa, com um nome, um temperamento, com um jeito de ser. Sair da ‘não-pessoa’ porque para eles, na maioria dos casos, não há pessoas dentro do hospital, tudo é o nome de uma doença, ou um número de leito. Os DA reinserem a possibilidade do profissional conectar-se com aquela realidade (aquela de que os pacientes não são números nem doenças) e com eles mesmos enquanto pessoas. Eles aprendem nas escolas que ‘aqui é profissional e lá é pessoa’, então, no encontro com o palhaço, se recolocam na relação com eles mesmos. De outro lado, o

¹⁴⁶ A pesquisa também informou os seguintes dados: “Na visão dos profissionais da saúde, 90% dos pais acreditam que o trabalho dos Doutores da Alegria contribui para intensificar a confiança das famílias na melhora das crianças. Dos profissionais pesquisados, 85% acreditam que as crianças apresentam evidências clínicas de melhora com a visita dos palhaços, 75% passam a interagir mais com elas, 65% buscam outras formas de aproximação com os familiares e 83% relatam que se sentem mais calmos com suas atividades no hospital.” DOUTORES DA ALEGRIA, op. cit.

contato com os DA abre a possibilidade de que sentimentos ganhem espaço, quer dizer, eles passam a se expressar mais com os pacientes, com os palhaços, com os acompanhantes e entre eles mesmos.

Já para o palhaço, o hospital, os médicos e tudo o que está relacionado torna-se um ambiente farto para se deleitar na desconstrução daquilo que é aparentemente oposto. De outro lado, mistura desafiadoramente e com uma alta dose de imprevisibilidade o rigor ganho a partir do treino e aprimoramento nas técnicas, duas profissões que no fim das contas resultam muito próximas. Isso tudo oferta ao palhaço o desafio de brincar com espontaneidade num ambiente regrado.

Misturados o repertório individual, o trabalho em dupla, o treino e a prática no hospital, os palhaços ficam prontos para falar sem dúvida e bem alto: “Eu sou DOUTOR!”. Eles são médicos, doutores, besterologistas, assim se apresentam para as crianças, que na hora entendem a brincadeira! Elas compreendem a proposta: fazer de conta que acreditam que os palhaços não são palhaços, mas médicos. Tudo, aliás, indica isso: o avental branco, o estetoscópio pendurado no pescoço, às vezes uma maleta com remédios e artefatos de nomes estranhos e até bloco de receitas. *“Em nosso trabalho, o palhaço apropria-se do avental, do vocabulário e do título da personagem de maior poder dentro de um hospital, o médico. É com essa licença poética que o palhaço vai alterar a paisagem e através de um olhar novo provocar as relações, tirar as coisas acostumadas do lugar, chamar para a brincadeira, que é sua raiz e sua função. Tirar partido desse personagem maravilhoso, mistificado, tridimensionalizar o doutor... e o palhaço.”*¹⁴⁷

Não que todos os médicos de mentira façam coisas que pareçam de verdade, nem que todos os médicos de verdade pareçam de mentira, mas é possível até certo ponto generalizar e compreender por que a Medicina, e com ela os médicos e os hospitais, tornaram-se sujeitos *assujeitados* ao mercado capitalista. É sobre essa questão que os Doutores da Alegria também se debruçam não só nas pesquisas, mas especialmente desde um encontro que termina sendo transformador e propositivo para todos, porque para além das crianças, nos hospitais, os profissionais da saúde também são atingidos, assim como os funcionários e os acompanhantes. Tais alcances sociais também nos interessam.

INTERREGNO 2 - PÃO DE MILHO E UVA PASSA

Numa aula¹⁴⁸, na qual foram discutidos os projetos de pesquisa dos alunos, fui questionada pelos meus colegas sobre o ‘objeto’ da minha pesquisa. Não parecia claro para eles e ficou claro que para mim tampouco. Tomei nota dos comentários, guardei e fiquei em silêncio por muitos dias. Não conseguia pensar. Era o riso, mas o riso como? Por quê? O riso de quem? Dos Doutores da alegria? Da humanidade?

No meio do silêncio e agoniada pelas minhas despesas, comecei a fazer pão para vender. Medito antes de fazê-lo e, enquanto minha mente se apazigua muitas ideias a atravessam. Depois vou à massa e enquanto amasso, ideias vão e voltam. Muitas delas são sobre o meu objeto de pesquisa. Não achei respostas às perguntas dos meus colegas e não sei ao certo se achei o ‘objeto’. Sei que aprofundi uma reflexão que, embora não pareça relevante para a pesquisa, faz parte de um processo interno; e ele, por sua vez, de um processo acadêmico.

Manuseando a massa pensava que assim como acontece com a pesquisa, acontece com a vida e com o pão. A técnica foi se aperfeiçoando com o tempo e, embora o pão esteja ótimo, cada vez que o faço fica diferente, não melhor ou pior, só diferente. ‘Cada pão é um pão’, disse um dia minha amiga, e então compreendi! O que faço então é juntar os vários pensamentos (ingredientes) que vão aparecendo em volta de um assunto: uma pesquisa sobre o riso (a massa), pesquisa inserida num contexto acadêmico e que, além de ofertar inúmeras experiências vitais, tem como produto uma tese (o pão).

Revisei por esses dias minha dissertação de mestrado e vi nela um outro processo, um outro olhar, um outro momento da minha própria vida, um outro pão.

Fazer o pão é uma forma de comunhão com a pesquisa, com os processos psíquicos autônomos que a pesquisa desencadeia, com as associações de ideias não previstas, inesperadas, que se ‘organizam’ como *insights*, com o acolhimento de pensamentos não pensados!

¹⁴⁷ SAIDE, op. cit., p. 28.

¹⁴⁸ Disciplina *Seminário de Tese*, oferecida no primeiro semestre de 2008 pela linha de pesquisa *Cultura e Política* do Doutorado em Ciências Sociais, IFCH, UNICAMP, sob a orientação do Professor Ronaldo de Almeida.

CAPÍTULO 3

EFEITOS COLATERAIS: ANOTAÇÕES DE UM DIÁRIO DE CAMPO E EXPERIÊNCIAS COM ALGUNS ‘CURIOSOS’

Em março de 2009, na Gazeta Eletrônica dos Doutores da Alegria, um curso inusitado era oferecido:

Palhaço para Curiosos

Sem contraindicações mas com efeitos colaterais

Objetivo: O curso é baseado em jogos e brincadeiras, princípios de improvisação e trabalho coletivo para estimular a criatividade e a percepção de si e do outro. O palhaço, no curso, tem função inspiradora, um ser único que, com sua lógica incomum e sua liberdade de pensamento, se relaciona com a vida de forma singular. A ideia é se divertir!

Público-alvo: Interessados em geral

Temas abordados: Brincadeiras e jogos, princípios de improvisação, trabalho coletivo e musicalidade.

Além de parecer uma ótima experiência para o trabalho de campo, não consegui resistir à tentação de saber o que seriam aqueles “efeitos colaterais”. Então, me inscrevi. Assim, entre abril e maio de 2009, na sede dos Doutores da Alegria em São Paulo, toda segunda-feira acontecia o primeiro curso de “Palhaço para curiosos”. O segundo seria feito um ano depois, entre março e abril de 2010.

“Palhaço para curiosos” dos doutores da Alegria não é um curso de formação na linguagem do palhaço, é destinado a pessoas que nada têm a ver com o mundo artístico, mas que têm *curiosidade* com o trabalho do palhaço e com os princípios dos Doutores da Alegria. Os assistentes são, em sua maioria, adultos, aliás, só em uma das duas turmas das quais participei havia uma pessoa menor de idade.

Hoje é sabido que aprendemos mais eficientemente de maneira indireta, através,

por exemplo, da brincadeira, – inclusive os adultos. Parece que compreendemos, de maneira mais alargada, que as funções humanas da reflexão, do trabalho e do jogo cumprem papéis similares na construção dos sujeitos, e que o lúdico faz parte, de maneira determinante, da construção cultural dos povos¹⁴⁹. O *Homo Ludens* adquiriu importância similar à do *Homo Faber*. É simples descobrir leis naturais ou mistérios matemáticos por meio de jogos e brincadeiras muito mais do que a partir de outros instrumentos que acreditávamos ser mais eficientes¹⁵⁰.

Na teoria winnicottiana, é através do brincar – enriquecimento da experiência de viver – que tanto a criança quanto o adulto tornam-se capazes de descobrir o *self*¹⁵¹. Para Winnicott, o brincar é universal e, sendo uma atividade compreendida como saudável, facilita o crescimento e a disposição para as relações de grupo. Para ele, a psicanálise desenvolveu-se como uma forma altamente especializada de brincar que está a serviço da comunicação com os outros.¹⁵²

Nesse mesmo sentido, para Gilberto Safra, a capacidade de jogar (e de sonhar) sustenta a esperança de si e a esperança de futuro. Segundo ele, o jogo promove a possibilidade de construir utopias, o que é um registro fundamental na capacidade de brincar. De acordo com o autor, no brincar da criança é possível encontrar a matriz do que serão suas necessidades fundamentais quando adulta. Para Safra todo ser humano necessita compor seu espaço e tempo pessoal para poder projetar um destino possível para si.

¹⁴⁹ Walter Benjamin redigiu vários artigos encaminhados a discutir a respeito de livros infantis, jogos, pedagogia e brinquedos. Neles, o autor ressalta o aprendizado das crianças através de brincadeiras e estabelece uma espécie de par dialético entre o brinquedo e o brincar e entre o adulto e a criança. BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Coleção Espírito Crítico. Duas cidades; Editora 34: São Paulo, 2007.

¹⁵⁰ Na experiência como docentes percebemos que o uso de meditação ou de brincadeiras, antes ou depois das aulas, dispõe os estudantes ao aprendizado, enriquecendo a experiência pedagógica e animando uma troca muito mais rica e complexa.

¹⁵¹ “A criança adquire experiência ao brincar. O brincar é uma parte importantíssima da sua vida. Tanto as experiências externas quanto as internas podem ser muito ricas para o adulto, mas para a criança as mais enriquecedoras estão para ser descobertas principalmente no brincar e na fantasia. Da mesma forma que a personalidade do adulto é desenvolvida através de suas experiências de vida, a criança desenvolve-se através do seu brincar, assim como do brincar criativo de outras crianças e adultos. Ao enriquecer-se, a criança gradualmente aumenta sua capacidade de enxergar a riqueza do mundo real externo. O brincar constitui-se na constante evidência da criatividade, o que implica estar vivo.” WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p.59.

¹⁵² *Ibidem*, p.263.

Elementos que é possível achar na estrutura das primeiras brincadeiras da criança.¹⁵³

A experiência no curso com os Doutores da Alegria foi muito similar àquela que é possível vivenciar com exercícios de meditação, nos quais os processos de aprofundamento conduzem a níveis inesperados de autoconhecimento. Os pensamentos inesperados (*insights* ou pensamentos em busca de pensadores) chegam de maneira suave e humilde e não como resultado de focar o pensamento (intelecto) no conteúdo da consciência ou de certa introspecção psicológica (no conteúdo do inconsciente). Pelo contrário, a *fala do infinito* é recebida quando a atenção é retirada da consciência de si mesmo, quando certo relaxamento, certo despojamento, certa despreensão acontecem.

As experiências a cada semana com eles foram por mim percebidas, no começo, como algo *desalojador*. Sentia-me envergonhada demais e limitada na minha espontaneidade, não só das ideias ou da fala, mas também do corpo. Limitada na minha criatividade. Tinha uma sensação profunda de estar fracassando na tentativa etnográfica e, logo como pesquisadora, não conseguia me sentir uma pessoa espontânea e alegre (essa era uma *pré-tensão* ao começar o curso). Foram difíceis aqueles primeiros encontros.

Com o tempo e a permanência (não tinha como desistir, afinal, tratava-se da pesquisa) compreendi que aquela sensação pertencia só a um estágio, a um lugar no caminho, era parte de um processo. O autoconhecimento de uma faceta minha – a pouca criatividade, a vergonha, a dificuldade para aceitar o fato de me ver agindo de forma ridícula etc. – foi pouco a pouco dando passagem à compreensão de que aquilo tudo que entendia como falha, limitação, erro ou incapacidade era, na verdade, parte de uma forma de autoconhecimento, pois o senso de limitação transformou-se justamente em abertura e em potencial criativo para converter tudo aquilo que vivenciara não só em material de pesquisa, mas em acervo da minha própria travessia interna.

O curso poderia ser lido como um *objeto transicional* para todos os participantes e, o lugar onde foi realizado – junto a todas as circunstâncias para além do espaço físico, como por exemplo, a atitude dos coordenadores –, visto como uma *mãe-ambiente*. Para Winnicott, o bebê (‘curioso’, aluno, paciente) não é uma unidade separada

¹⁵³ SAFRA, op. cit., p. 14-15.

do resto, para ele trata-se do *bebê-mãe* e do *bebê-ambiente* e, como vimos, a capacidade de brincar do bebê/criança/adulto origina-se no sucesso que essas díades alcançam no trânsito da relação de dependência total para a de dependência parcial através dos objetos transicionais.

A *mãe-ambiente* do curso, junto aos coordenadores e às muitas brincadeiras, veremos neste capítulo, me permitiu dar uma ‘boa mamada’ em termos winnicottianos. Explico-me: para Winnicott, o bebê recém-nascido não tem percepção de si como ser individual, tudo que ele sente e faz é por meio de sua mãe e, se ela for *devotada* – em termos winnicottianos –, se organizará em função do bebê, se adaptando a ele e permitindo-lhe uma experiência de fusão com ela na qual, de forma silenciosa e afetiva, é como se ela falasse: “Venha para o mundo de forma criativa, crie o mundo.” Se a mãe-ambiente estabelece uma comunicação com esta qualidade, onde a confiança é possível, o bebê (curioso, aluno, paciente) encontrará um seio ‘criado’ por ele.¹⁵⁴

Cada um dos cursos – baseados em brincadeiras, jogos e reflexões a partir delas – constou de oito encontros de 4 horas cada, quatro meses no total, mas o tempo presencial é diferente daquele em que eles (os cursos) ficam *palpitando* nos participantes. Um tempo é aquele em que o curso acontece, e outro é o tempo em que o curso *trabalha* dentro dos ‘curiosos’. Por essa razão é um curso que rende, pois, embora termine, os *efeitos colaterais* permanecem. No meu caso, é como se o curso permanecesse vivo após quase quatro anos. *Insights* me acometem ao me deparar com situações que lembram as brincadeiras, por exemplo, e, de forma incrível, ainda resolvo situações do cotidiano a partir das questões colocadas nos jogos.

O curso tornou-se o eixo principal da nossa entrada empírica à pesquisa. Aconteceu assim porque para quem faz o curso parece possível vivenciar, de certa forma,

¹⁵⁴ “Uma maneira crucial de permitir que o bebê seja sem ter que ater-se ao ambiente, isto é, uma provisão ambiental suficientemente boa, propicia ao bebê a **ilusão** de que o seio faz parte dele, de que foi criado repetidas vezes por ele, estando, deste modo, sob seu **controle mágico**. Por seio Winnicott compreende toda a maternagem, os cuidados da mãe-ambiente, inclusive o contato físico. Se ela está profundamente identificada com seu filho, será capaz de apresentar **o seio no local e momento apropriado**, dando ao recém-nascido a chance de ter a ilusão de ter criado **o seio a partir de sua necessidade**. Obviamente, o seio já estava lá e o bebê nada criou – do ponto de vista da observação de um adulto; do ponto de vista do bebê, porém, ele cria os objetos e então tem a “ilusão de possuir uma força criativa mágica.”” Aula

algo daquilo que acontece no hospital. É uma espécie de encontro que transforma, que subverte a ordem não só da relação com o outro mas a ordem do relacionamento consigo mesmo e com o mundo em volta. É um encontro que agencia uma espécie de *cura* para além da pele. Segundo Safra, o brincar, por suas características, promove uma transformação e *cura* à criança e ao homem. O autor também assinala que embora o brincar seja visto como algo que pertence à infância, este apresenta elementos ou a matriz do que é fundamental para o ser humano.¹⁵⁵

De um curso para outro, o meu *olhar* e a minha *escuta* mudaram. Com o segundo curso, as experiências do primeiro ganharam contornos diferentes. Para o psicanalista Luís Cláudio Figueiredo, “o tempo, em sua dimensão criativa, cria também o passado e o renova, a posteriori. [...] A verdadeira novidade é aquilo que não envelhece apesar do tempo.”¹⁵⁶ Gosto de pensar e de tentar compreender deste modo.

Assim, mesmo havendo certa repetição nas brincadeiras e nas reflexões puxadas a partir delas durante o segundo curso, a cada novo encontro parecia como se aquilo, embora conhecido, fosse novo de novo, sem perder a graça e o divertimento que propiciava o jogo. Compreendi, a partir daí, algo que Soraya Saide diz no documentário dos DA: “[...] *Para as crianças tudo é sempre novo, mesmo que você leia o mesmo conto todas as noites ou assista o mesmo filme trezentas vezes...*” Para um adulto que se dispõe a esse tipo de escuta, tudo começa a ser novo de novo. Repetindo o curso, experimentei isso.

De acordo com W. Benjamin, a regra primordial do mundo dos jogos é a lei da repetição. Isso, para a criança, é a alma do jogo, aquele ‘mais uma vez’. Do mesmo modo ocorre com qualquer experiência agradável que faz com que o sujeito procure a reprodução da situação, ou com os triunfos e as vitórias, que são desejáveis de ser repetidas e de maneira cada vez mais intensa. Para Benjamin, quando o adulto *narra* uma *experiência*, “alivia seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade.” Já a criança cria para si, novamente, todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. Segundo o autor, a essência

ministrada por Amnéris Maroni, no curso de Pós-graduação do Departamento de Antropologia da UNICAMP, no primeiro semestre de 2012.

¹⁵⁵ SAFRA, op. cit., p.16.

¹⁵⁶ FIGUEIREDO, L. C. As diversas faces do cuidar. Novos Ensaios de Psicanálise Contemporânea. São Paulo: Escuta. 2009.

do brincar não é um ‘fazer de conta’ e sim um ‘fazer de novo’.¹⁵⁷

Ver algo que se repete sendo novo de novo requer certo despojamento, certo esvaziamento. O vazio tem que habitar-nos. Esse esvaziamento propicia um *acolhimento* (e talvez seja essa uma das palavras-chaves na nossa tese). Figueiredo, no texto citado anteriormente, oferece-nos uma reflexão sobre o acolhimento daquilo que às vezes nos resulta excessivo e que no trabalho do palhaço é potência da ação. Ele diz:

[...] Cultivar o psicanalítico não se confunde com a prática de uma linguagem, de um dialeto, menos ainda com a adesão a um sistema doutrinário. Trata-se de acolher o desproporcional, o irredutível, o trágico e o paradoxal como aspectos decisivos dos nossos ‘objetos’, para assim pensá-los e elaborá-los. Deste modo, o caráter paradoxal dos objetos se transmite para nossas teorias e para nossas práticas.¹⁵⁸

É isso que talvez aconteça na *prática* dos Doutores da Alegria, tanto no hospital quanto nos cursos: uma espécie de contenção daquilo que foi excluído, do mundo de fora e do mundo de dentro. Da rua e da alma. Uma contenção pessoal que se adequa a cada criança visitada, a cada participante dos cursos e que não é receita pronta. O palhaço parece *conter*, na dupla acepção do termo (como continente, recipiente, e como contenção, muro que segura), a desproporção, o trágico, o paradoxal. O riso e a alegria do palhaço dos DA parece oferecer – em intervenções, cursos, peças e palestras –, de certa maneira, passagem a sentidos e significados – à compreensão – do até então não nomeado.

No segundo curso, feito com mais silêncio interno, tive a sensação de estar numa espécie de *setting* analítico¹⁵⁹, isso pela sensação de acolhimento e de contenção das falas dos participantes, dos erros, das atitudes e das *falhas* por parte dos coordenadores¹⁶⁰. O *negativo* – o ridículo, a vergonha, o perder no jogo, a falta – que ainda não me habitava, começou de alguma forma a fazer parte do meu olhar, do meu sentir, do meu estar no

¹⁵⁷ BENJAMIM, op. cit., p. 101.

¹⁵⁸ FIGUEIREDO, op. cit., p.18.

¹⁵⁹ O brincar é por excelência o método lúdico usado na análise terapêutica com crianças, porém, a brincadeira torna-se de fato, também em adultos, uma forma de expressão que facilita certa produção discursiva e reflexiva propícia para o empreendimento analítico.

¹⁶⁰ Não existe no curso algo certo ou errado, mas quando alguém ‘pisa na bola’ com algum dos colegas, os coordenadores estimulam uma fala sobre o assunto que faz rever a situação com outro prisma.

mundo, e, com o passar do tempo, foi pouco a pouco abrindo caminhos, cedendo espaços, me esvaziando.

De acordo com Winnicott, é a empatia do bebê com a mãe, do paciente com o terapeuta (da criança com o palhaço, do curioso com os coordenadores), que faz com que o bebê/paciente/curioso se sinta a salvo em sua passagem para a autonomia. É a partir dessa confiança que o espaço intermediário se instaura.

O paradoxo proposto por Winnicott obedece ao momento da separação (mãe-bebê) que ao mesmo tempo preenche tal espaço com o brincar e a experiência cultural.¹⁶¹ Dita autonomia, para o autor, implica na continuidade da união experimentada através da fantasia, ou seja, na permanência da mãe (do analista, do palhaço) na mente do bebê (do paciente, da criança). Para ele, o espaço transicional separa e reúne ao mesmo tempo. “É um paradoxo que deve ser tolerado e não solucionado”, comenta Abraan. Ou seja, devemos, em termos também winnicottianos, *sobreviver* a ele.

3.1 O CURSO.

O galpão da sede dos Doutores da Alegria tem aproximadamente 5 metros de largura por 15 metros de comprimento. Não é um galpão pequeno e também não é muito grande; é suficiente para as pessoas se encontrarem e fazerem exercícios físicos à vontade. O teto é alto e as paredes brancas. No fundo, um telão vermelho, e detrás dele espaços para guardar objetos, para trocar de roupa e banheiros. No mezanino, vestuários, chapéus e fantasias. Lâmpadas penduradas no teto para iluminar as apresentações. Nos nossos encontros, só foi acesa a luz amarela, que gerava uma atmosfera aconchegante. O galpão tinha aquele chão de madeira gostoso de pisar sem sapatos. As coordenadoras vestiam sempre moletom e blusa preta. Roupas leves e confortáveis. Nós íamos de várias cores no começo e, conforme o tempo passava, fui compreendendo que o preto nas roupas delas não era à toa. No Zen Budismo, o preto evita distrações, no Zen Palhaço também. O preto nas

¹⁶¹ “A confiança que o bebê deposita na segurança oferecida pela mãe e, conseqüentemente, nas outras pessoas e coisas, torna possível a separação entre não-eu e eu. Ao mesmo tempo, entretanto, podemos afirmar que a separação é evitada através do preenchimento do espaço potencial com o brincar criativo, com o uso de símbolos, e com tudo aquilo que eventualmente esteja acrescentado à vida cultural.”

roupas deixa mais ‘limpo’ o próprio trabalho, tanto físico quanto interno. Assim que chegávamos ao galpão, trocávamos de roupas e tirávamos brincos, relógios, sapatos e meias.

Figura 24 - Galpão dos Doutores da Alegria, SP



Fonte: Doutores da Alegria (2010)

O primeiro dia, 7 de abril de 2009, foi belo demais! Ficamos brincando o tempo todo. Não lembrava, nos últimos 20 anos da minha vida, ter passado uma tarde inteira daquele jeito¹⁶². Depois de três ou quatro brincadeiras parávamos para falar sobre o que estávamos sentindo; Roberta Calza e Luciana Viacava, coordenadoras do curso, opinavam sobre o trabalho e insistiam que nada estava certo ou errado. Parecíamos crianças. Eu me sentia como uma criança sobretudo a respeito do tempo, porque parecia não importar. O tempo passou até a tarde acabar. Algumas brincadeiras, pelo fato de ser estrangeira, eu não conhecia; mas outras, mesmo com algumas variações, lembravam bem a minha infância. Eu compreendia, pela fala dos meus colegas, que a infância deles estava vindo também à tona.

WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p.264.

¹⁶² “[...] Embora a beleza não seja atributo inseparável do jogo enquanto tal, este tem tendência a assumir acentuados elementos de beleza. A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza.” HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 9.

O primeiro jogo tinha como objetivo aprender os nomes de todos. Em círculo, cada um disse o nome em duas rodadas. Depois, todos começamos a andar pelo espaço e, ao encontrar alguém que lembrávamos o nome, falávamos, senão, dizíamos o próprio nome e a outra pessoa fazia a mesma coisa, repetindo o nome do outro e *olhando nos olhos*. Isso era o mais importante, Luciana e Roberta insistiam muito naquilo. Aprendemos logo os nomes de todos: Jussara, Manoel, Roberta (Doutora da Alegria), Rhauna, Luciana (Doutora da Alegria), Lúcia, Gabriel, Eduardo, Jorge, Johana.

No começo das brincadeiras fiquei tímida e percebi que fazia um esforço para não parecê-lo. No fim, não soube se o esforço foi muito grande ou se minha vergonha e timidez não são tão intensas, porque encerrando a atividade cada um foi contando a sua sensação desse primeiro encontro e, depois da nossa fala em que vários de nós mencionamos a timidez, Soraya Saide, atriz e formadora dos Doutores e quem ficou sempre na parte de trás do galpão registrando o desenvolvimento do curso disse que não nos via tão tímidos quanto estávamos dizendo que éramos.

Chamou minha atenção a idade dos meus colegas, que também foi dita na apresentação. Luciana (40), Manuel (50), Roberta (32), Gabriel, perto dos 23, Jussara, perto dos 26, Jorge (20), Eduardo (47), Lúcia, pouco mais de 60, Rhauna pouco mais de 40, e eu, 33. Em que idade cada um de nós *pára* para brincar daquele jeito, para estar lá? Fiquei olhando no rosto de todos, escutando e tentando decifrar as vidas, imaginando quem seria aquele que se apresentava, como teria ido parar lá, nesse lugar que eu estava pesquisando, mas também *experimentando*.

Pouco tempo depois do curso, Eduardo, um dos participantes, me disse numa entrevista para a pesquisa: “A minha curiosidade com o curso era como eu poderia me relacionar com as pessoas de uma forma melhor, mais alegre, com mais espontaneidade. E pelo exemplo que eu tinha com as apresentações dos Doutores da Alegria achei que eu poderia encontrar uma parte melhor de mim mesmo e que eles teriam técnicas para que isso acontecesse.”

Para Rhauna, outra ‘curiosa’, “a procura pelo Curso para Curiosos veio de uma antiga admiração pelo palhaço. Queria fazer contato com “meu palhaço interno”. Queria experimentar esse ‘construir o sentido’ a partir do momento, esse olhar ingênuo que

‘desvia’ dos sentidos oferecidos pela cultura, que ‘inventa’ um novo sentido.”

Para Luciana, coordenadora do primeiro curso, o palhaço pode ser usado como uma ferramenta. Ela comenta:

Esta escola tem o Curso de formação para Palhaço, mas também tem o Curso de Palhaços para Curiosos porque hoje em dia está todo mundo falando em palhaço. O que é este palhaço que traz uma curiosidade? Como eu viveria minha vida no cotidiano mais alegremente com outro olhar? E a pessoa não precisa ser palhaço para isso. Este curso que a gente está fazendo é isso, mostrar este olhar que o palhaço tem e que todo mundo pode usar como uma ferramenta.

No jogo seguinte, para nos conhecer além do nome, fizemos um círculo. Uma pessoa ficava no centro com uma bolinha de tênis e jogava para cada uma das outras, que por sua vez devolviam para ela. Enquanto isso, a pessoa que estava no centro contava sobre si mesma. Numa hora, alguém que decidia falar “roubava” a bolinha no ar, ia ao centro do círculo e começava com a sua história. Aquele jogo bastou para que as breves histórias de todos ficassem registradas na minha (nossa) memória.

Roberta tem 32 anos, é casada com um inglês e bebe muito chá. Tem dois irmãos e um deles vai mandar um livro para ela. O irmão mora na França. Manuel tem 50 anos, é solteiro, não tem filhos, nasceu em Campinas, mas morou a vida toda em São Paulo. É escorpião com ascendente em aquário. Rhauna tem dois filhos e trabalha com pesquisas de mercado, fica de olho nas razões pelas quais as pessoas compram sabão em pó. Jussara sofre de insônia, vai deitar meia-noite, mas só consegue dormir às 3 horas. Luciana tem 40 anos, não tem filhos, é capricorniana, acabou de chegar de Recife e não tomou muito sol porque estava quente demais.

Na hora em que eu decidi ficar no centro, só falei coisas bobas; não sei se por querer parecer descontraída ou engraçada, ou por ser tímida ou porque uma parte de mim – um pouco boba – atropelou-me. Fiquei pensando nisso e dando-me conta de que falamos de inconsciente teoricamente e o supomos; naquele dia, porém, tal como Freud discute em *Psicopatologia da vida cotidiana*, minha consciência egóica foi atropelada por ele. Eu disse: *Sou a Johana, tenho 33 anos e não tenho filhos. Moro com 3 cachorros que me aborrecem (!?), terminei com o meu namorado e não estou triste (!?)*. Nesse momento alguém roubou a bola e eu fiquei aliviada. Foi muito estranho eu ter falado daquele jeito.

Primeiro, porque os meus cachorros não me aborreciam, aliás, pode ser que às vezes o fizessem, mas não era uma característica comum e menos ainda para ser dita daquele jeito. Não estar triste por terminar com o meu namorado? Qual seria a impressão que eu queria passar para aquele grupo de pessoas que apenas conhecia? Falei de uma forma que me fez parecer supérflua e ‘forte’. Ou seja, não estava triste, era verdade, mas porque tinha um processo por trás bem mais complexo do que “*terminei com o meu namorado e não estou triste*”. A sensação com o meu próprio desconcerto mexeu comigo.

Fizemos depois uma brincadeira em duplas. Cada uma combinava um som. A seguir, uma das pessoas tampava os olhos com um pano e a outra guiava com o som e trocava. A sensação era estranha: se sentir desorientando e ‘nas mãos’ do outro. Os sinais das outras duplas se misturavam, o barulho aumentava em intensidade e dentro dele era necessário distinguir o som amigo, o som combinado. A sensação de desconforto pelo passo curto, pelas mãos estendidas à frente e o medo de tropeçar com uma parede ou com outros colegas rapidamente foi se transformando num alargamento dos sentidos do corpo.

A respeito daquela atividade, Rhauna comentou:

Nós tínhamos brincado de seguir o som de olhos fechados em duplas. Quando compartilhamos nossas experiências, no final do dia, alguém comentou como deixou o seu “cego ouvinte” no silêncio (sem fazer ruídos) e o ‘cego’ contou como foi vivenciar esse silêncio e buscar sua dupla no “nada”, exercitando a intuição.

Para todos os participantes, a dupla sem a venda tornou-se uma espécie de mãe-ambiente, dando segurança, guiando. Mas para aquele que a ‘mãe’ ficou em silêncio, que não respondeu e sentiu a falta, o exercício ganhou um desafio a mais. Ele teve que pensar! Ele aguçou seus outros sentidos para permanecer no jogo, para se guiar.

Veio depois o jogo *Os cavaleiros da Tunísia*. Dois times em dois territórios, um na frente do outro. Cada um dos grupos escolhia uma ação, uma profissão ou um lugar em segredo. Montavam os cavalos e chegavam no território inimigo dizendo: “Somos os cavaleiros da Tunísia!” O outro time respondia: “O que vieram fazer?!” “Muita coisa!”, respondiam os primeiros. “Então mostre!”, contestavam os segundos. Todos começavam a fazer ao mesmo tempo a mímica da ação e o outro time tentava adivinhar, se conseguia, o time invasor saía correndo e os outros o perseguiam até pegar alguém antes de chegar no

fim duma linha imaginária traçada como fronteira no final do galpão. A tensão (atenção) ficava em dois lugares: para os primeiros, em fazer bem a representação daquilo que se propuseram e em fugir para não ser pegos; para os segundos, em adivinhar e pegar os outros.

Luciana e Roberta, neste jogo, como nos anteriores, insistiam para que a atenção fosse colocada em curtir o jogo e *não em ganhar ou perder*. Não sei se nessa altura, quer dizer, nesse primeiro dia, os meus colegas conseguiram. Eu não conseguia, minha atenção estava sempre em *ganhar* na brincadeira, uma espécie de competição, mesmo que de uma maneira relaxada; sentia certo gostinho de alegria quando isso acontecia. Olhando para o meu próprio comportamento no decorrer dos dois cursos, e para o dos meus colegas, era evidente que a competição fazia parte de algo que nos ultrapassava. Mesmo refletindo sobre ela após cada brincadeira, na seguinte, competíamos novamente, querendo ganhar.

Figura 25 - Luciana e Roberta, Coordenadoras do Curso de Curiosos I



Fonte: Flick Doutores da Alegria (2012)

O jogo do pato consistia em dois times, um frente ao outro e cada pessoa com um número se repetindo nos dois grupos. A coordenadora, que estava no meio das equipes, pegou um pato de pano e o manteve pendurado no ar com a mão esticada. Os dois grupos ficavam em ‘posição de saída’. Atentos. Ela falava um número e aqueles que em cada time tinham esse número saíam correndo para pegar o pato. Aquele que pegava primeiro voltava correndo para o seu lugar, mas se o outro tocava nele deveria soltar o pato, deixando-o cair

no chão e parando como *estátua*. A ideia nessa situação era ficar olhando o outro, “olho no olho”, e, desse modo, tanto quem ficava como estátua como quem estava em movimento tentando pegar o pato permaneciam ligados através do olhar. As coordenadoras deram ênfase numa coisa que chamou minha atenção: a maioria das vezes, nesse jogo, quem ficava como estátua se mantinha em uma posição vertical e sempre mais alto que o outro, que, embora ficasse embaixo, tinha mais poder, pois estava em movimento. Elas chamaram a atenção sobretudo para a questão hierárquica, ressaltando que nem sempre quem está acima detém o poder.

No fim da tarde, sentados no chão e em círculo, falamos sobre as experiências que cada um teve com os jogos. Roberta comentou a importância de enxergar o outro, de olhar para ele, de saber trabalhar junto com outros, mas também de poder fazê-lo sozinho¹⁶³. *O olhar no outro*, mencionado de forma tão constante e pontual, chamou a atenção de todos. Pelos comentários, era como se não estivéssemos acostumados com aquilo.

Roberta, na entrevista realizada em julho de 2010, se referiu ao curso da seguinte maneira:

*A gente às vezes está meio anestesiada e compreende pouco a relação de espaço, de distância. Estamos condicionados a tirar a atenção de coisas muito simples que podem nos afetar. A sociedade tem um jeito: na rua tem sinal vermelho, verde, amarelo. O palhaço no Curso de Curiosos quer dimensionar. Vamos abrir o nosso campo de percepção das coisas e, nesse caso, temos um colega, um outro, um igual, uma janela que se abre pro mundo, para aquilo que está fora da nossa ideia das coisas. A gente tenta quebrar dinâmicas que são muito básicas de relação na rua, de proteção, de maneiras de cumprimentar num elevador ou num banco, maneiras de ser educados de acordo com a regra. O palhaço vai trabalhar com aquilo que o circunda, mas antes precisamos identificar todas essas coisas com um trabalho de ‘percepção’.*¹⁶⁴

¹⁶³ As conversas no fim de cada encontro não representavam, de modo algum, algo que pudesse ser interpretado como sendo uma atitude intervencionista. Pelo contrário, as falas eram mais dos participantes do que dos coordenadores em ambos os cursos. Eles guiavam ou ‘seguravam’ um pouco quando a conversa se desviava do jogo. Entendemos que para Winnicott, por exemplo, em relação ao trabalho com crianças e brincadeiras, a interpretação, logo após o brincar, pode ser entendida como ‘doutrinação’, o que pode, no trabalho com adultos, também produzir certa submissão. Para ele, só o paciente (criança ou adulto) tem o direito de interpretar o significado do seu brincar.

¹⁶⁴ Roberta Calza. Entrevista, 15 jul. 2010, São Paulo.

Em todos os jogos havia parceria com os colegas, mas também muitos momentos para ficarmos só. Passar por certo constrangimento e o ‘fazer de conta’ que se é criança, mais do que curtir ou improvisar, naquele primeiro dia, implicava esforço e certa coragem. No meu caso estava esgotada, não só pela atividade física que foi intensa, mas porque a demanda emocional fora demais. Não estava acostumada com o ridículo, com a vergonha ou com me expor. Naquele dia, essas sensações se repetiam uma atrás da outra e mesmo no amparo do jogo e do grupo alguma coisa muito interna ficava exposta.

Conrado Federici, falando sobre a *formação* nos cursos dos DA, comentou:

Eu sinto que é um investimento na inadequação, na contramão, na relação pessoal, e quando falo ‘relação pessoal’ talvez chegue um pouco nesse sentido do sagrado, é nesse nível, das coisas que a gente tem em comum, mas que não são minhas, do Conrado, nem suas, da Johana, que é mais do que a gente, é superior, mas que é comum dos seres humanos. Sinto que é um investimento neste tipo de relação que se dá através de uma manifestação artística com a ideia de espalhar e formar mais pessoas que têm interesses nas mesmas angústias e das quais formações, profissões ou relações não dão conta. Num curso nos Doutores, quem está fazendo é tão responsável quanto quem está ministrando, mas os pressupostos da educação hoje, de modo geral, não são esses. O modelo básico de educação é que o professor tem o saber e o ‘transmite’ para o aluno que o ‘recebe’. A ideia de formação dos Curiosos ou de qualquer outro curso dos Doutores da Alegria não é essa. Quem está fazendo é responsável pela própria formação. Nós damos as direções, várias, diferentes, apontamos caminhos, sugerimos muitas coisas, mas a experimentação, a exploração e o aprofundamento naqueles caminhos são do próprio aluno. Os Doutores da Alegria têm essa preocupação política da formação com cuidado. Essa formação da escola dos Doutores é profunda, cuida da educação na sutileza e na constância, que são os mesmos pressupostos que temos no hospital.¹⁶⁵

Naquele primeiro dia a minha capacidade para me “abandonar” não era muita, aliás, era um termo que naquele momento ainda não fazia muito sentido para mim, mas que em atividades, leituras e conversas paralelas ao longo do curso foi aparecendo de diferentes formas, deixando-me mais à vontade a cada novo encontro.

¹⁶⁵ Entrevista, 14 de jul. 2010, Campinas-SP.

A esse respeito Eduardo disse:

*Na verdade todos os exercícios foram muito difíceis, especialmente no começo. Os exercícios mais fáceis eram aqueles individuais em que nós todos dissemos “sim” para nós mesmos e para os outros, mas os exercícios em que eu tinha que me transformar em alguma outra coisa ou em algum personagem eram muito **dolorosos**.*

Para Rhauna, aquela experiência foi percebida de outra forma: “Gostei de brincar “de verdade” com adultos. De procurar e encontrar “invenções” dentro de mim. Gostei de “calar” meu senso crítico, ainda que o custo disso tenha sido a experiência do constrangimento.”

Tanto para Eduardo como para Rhauna, como também para mim e para outros participantes com os quais comentei sobre os exercícios, embora sem registro, era como se as experiências tivessem sido constrangedoras, doloridas, cansativas ou de exposição no sentido do ridículo; quer dizer, como se as experiências negativas abrissem certa compreensão mais alargada de si mesmo, inclusive, para algo maior, para algo fora do plano físico, cotidiano, imediato, algo para além do registro ôptico, e, de alguma forma, conectassem com o ontológico, com a compreensão de algo maior, relativo ao sagrado.

No fim do dia foi ressaltada a importância de jogar mais do que ganhar, de se entregar ao jogo pelo jogo em si e não pelo grau de dificuldade que tinha cada prova. Ficar atentos ao presente do jogo e não ao resultado. Não se tratava afinal de ganhar. Ganhar o quê no fim das contas? Tratava-se de desfrutar enquanto o jogo acontecia. A proposta era se entregar sem restrições, brincar, não importava o ganhar, não havia nada a ser demonstrado ou provado. Não importava o que parecia ou não, não importava ter o controle porque cada jogo acontecia de forma tão passageira e eram tantos que dava para ganhar um, perder outro, ganhar de novo, e tanto faz! Ninguém estava de olho no outro, não tinha nada errado, não tinha nada de ridículo, não tinha nada a ser perdido; aliás, só tinha ganho porque o divertimento era demais!

Figura 26 - Turma de ‘Curiosos’ brincando no Galpão dos Doutores da Alegria, em São Paulo



Fonte: Doutores da Alegria (2010)

O voltar-se para si mesmo na reflexão¹⁶⁶ posterior ou mesmo durante o jogo também era só oferta, dádiva. Perder, naquela hora, era como uma espécie de cristalização fútil na memória, porque não fazia sentido pensar na perda. Falo da memória porque parecia que era nela onde se encontrava a sensação trazida naquela hora como lembrança, como padrão de repetição, fixo. A sensação de *perda* com certeza não estava no coração (na emoção latente no momento). O coração, nessa hora, estava no presente, na ação que aí acontecia junto aos corações dos outros. Senti que o coração estava *alinhado* com o presente, que ele batia aí; de cansaço e de emoção, de vergonha, de medo de perder, de alegria de ganhar... batia e batia, mudando de ritmo a cada minuto com cada nova emoção.

A importância dada a si mesmo também parecia desaparecer de alguma maneira, como se fosse deixada de lado para se entregar ao jogo, ao presente. Nada valia depois, era só naquele momento que interessava a presença, o estar inteiro. Não importava se representar uma igreja era simples ou não, ou se eles nos pegavam ou não. O que importava era a curtição no aqui e no agora. Era isso que eles queriam nos ofertar, certa compreensão sobre divertir-se, ser ‘verdadeiro’ e estar inteiro. E também sobre o *outro*, que

¹⁶⁶ Entendendo ‘reflexão’ como a possibilidade de ter a própria imagem revertida, vindo a partir da observação de si mesmo através dos outros, e como pensamento que volta para refletir em sua fonte, o sujeito. SANTA ROSA, Elisa. **Quando brincar é dizer. A experiência psicanalítica na infância.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. p.136.

estava junto para *cuidar* dele (no jogo dos olhos vendados). Cuidar não só no sentido de proteger, mas de ser cuidadoso, de tratar com respeito; também para se entregar e confiar. Confiança e doação mútuas.

É isso que o palhaço faz: improvisa, confia, cuida, se entrega, brinca, olha no olho para compreender o que se segue, para improvisar, para saber o que fazer no momento certo. Aquele era o momento certo para brincar, para curtir, para rir, para sentir vergonha, para ser ridículo. Lá, o outro não estava como observador que julgava e também não tinha nada a ser disputado; o outro estava lá, naquele momento, como parceiro, na mesma situação, na diversão, parceiro no aprendizado.

Figura 27 - Turma de ‘Curiosos’ brincando no Galpão dos Doutores da Alegria, em São Paulo



Fonte: Doutores da Alegria (2010)

3.2 PENSAMENTOS DO (NO) CORPO¹⁶⁷

No terceiro encontro, dia 27 de abril de 2009, fizemos uma atividade para aquecer que consistia em ficar sentados no chão, tentando nos deslocar até o final do salão, sem o apoio das mãos nem das pernas, ao ritmo de uma música dançante que tocava no aparelho de som. Todos em linha reta, sentados, aguardando o sinal de partida. Sorridentes, meio ansiosos, já com a expectativa de um novo jogo! No começo ficou difícil e muitos de nós começamos a competir, querendo ganhar dos outros novamente.

Não era simples coordenar os movimentos do corpo – sem o apoio das mãos e das pernas – com o ritmo da música e o desejo de chegar primeiro no final do galpão. Os movimentos de todos eram descoordenados e ríamos com nervosismo. Eu ria com vergonha porque me sentia realmente ridícula, parecia uma minhoca em pé, me esticando e encolhendo, desajeitada, tentando dançar e avançar só com o movimento do quadril.

No meio da atividade, depois de várias idas e voltas e sob a insistência das coordenadoras para dançarmos mesmo sentados, minha mente foi deslocada (era como se tivesse parado de *pensar*) e meu corpo começou se mexer ao ritmo da música. Senti então que comecei brincar e dancei sentada! A velocidade aumentou porque fiquei leve e o corpo relaxou. Comecei curtir e já não queria mais ganhar dos outros nem me sentia ridícula, também não me preocupei mais em fazer “direito”. Ao me *abandonar* no jogo, à sua forma, às suas normas, meu corpo, mais leve, mexia-se mais rápido. Me diverti tanto que terminei chegando em primeiro lugar... e, então, compreendi!

Experimentei com o corpo, compreendi através do corpo. Minha mente tinha dado a ordem de chegar em primeiro lugar, e foi ela que também advertiu: “cuidado, você se vê ridícula!”. Não sei quem cedeu primeiro, se o corpo ou a mente, ou ainda algo mais

¹⁶⁷ Historicamente, para o Estado, a Escola, a Igreja e até para a Clínica, o corpo teve de ficar parado para ser domesticado e compreendido. Para Winnicott, não se trata de aquietar o corpo do paciente, mas de oferecer-lhe um espaço de jogo em que possa o corpo aparecer vivo apresentando o modo de ser pessoa. “A noção mesma de criatividade, em Winnicott, relaciona-se à questão da corporeidade, pois o gesto emerge por meio da vitalidade que aparece e acontece na corporeidade. [...] Na atualidade o corpo é visto apenas na sua materialidade, como corpo funcional ou objetivado. O corpo visto por suas funções é apenas instrumento de transformação do mundo, útil na realização de tarefas. O corpo objetivado é apreendido enquanto abstração, compreendido por meio de conceitos e não pela experiência viva. A meu ver esses modos de olhar o corpo como coisa, como instrumento, apenas objetificado, são concepções que

profundo. Só lembro que naquela hora teve uma profunda ligação: o relaxamento da mente com o relaxamento do corpo; o despojamento *interno* da emoção com a curtição *externa* física; a leveza mental com o fluir corporal. Tudo isso, naquela hora, se fez evidente e apareceu como uma revelação. Uma clareira que abriu me ofertando a compreensão de algo que nesse momento parecia tão simples. O véu caiu deixando aparecer a simplicidade do assunto: emoção e mente juntas, aprendendo através do corpo. A experiência da compreensão foi física, o aprendizado veio pelo corpo!¹⁶⁸

Embora a sensação não tenha sido partilhada no mesmo dia, fiquei pasma e guardando-a em algum lugar profundo de mim mesma, e percebi que fora algo comum aos meus colegas, dos quais vários dias depois recebi comentários sobre a *função* do corpo no curso.

A brincadeira seguinte foi a dramatização de uma música que lembrássemos de quando éramos crianças. Dois grupos, um se apresentava para o outro. No começo, competimos de novo. Falamos um pouco, ultimando detalhes da nossa música, distraídos, enquanto o outro grupo já tinha começado a apresentação. Falávamos “*a nossa será melhor*”, quando Roberta escutou o barulho e alertou, enfática: “*atenção que eles já começaram, eles estão dando um presente para vocês.*”

A chamada de atenção por Roberta me deixou confusa. Senti uma vergonha imensa e fiquei quieta, calada, do jeito que uma criança fica ao receber uma bronca em público. Aquelas situações de dramatizar me deixam constrangidas – fico tímida, meio travada, sem graça, ansiosa, então faço e falo bobagem, mas não havia percebido esse outro lado de mim mesma, competitiva e distraída dos outros. O *lembrete* de Roberta foi importante, uma chave para eu compreender a lógica do palhaço, estar com o ‘*sim*’, dar o ‘*sim*’ para o outro. Nos relacionar no *sim*.

Quando chegou a vez do nosso grupo dramatizar, a recepção por parte dos nossos colegas foi muito boa. Eu era uma mãe levando a filha (Lúcia) à escola. Ela se

promovem o adoecimento humano.” SAFRA, op. cit., p. 34.

¹⁶⁸ “Os acontecimentos do mundo, as nossas diversas experiências no mundo, aquilo que chega até nós por meio da percepção, tudo se direciona ao centro do si mesmo. Se temos um centro, existe a possibilidade de um motivar-se, de nos movermos corporalmente e psiquicamente a partir de um lugar que reconhecemos como a sede do si mesmo.” Ibidem, p. 36.

recusava a entrar e só o fazia se as professoras começassem a cantar uma música que ela gostava (A lembrança era do Gabriel, era o que acontecia com ele na sua infância). Lúcia teve um chilique horroroso no chão, que perdurou por muito tempo, e eu estava já cansada, não só da dramatização, mas porque achei que Lúcia estava prolongando demais a brincadeira, o chilique, tudo! Certa hora, ela estava ajoelhada e com a cabeça entre as pernas e não queria sair do lugar. Ela estava representando uma criança. Eu me abaixei, fiquei na mesma posição dela e disse no ouvido, baixinho: *Lúcia, vamos terminar a brincadeira, acho que está longa demais.*” Ela então se levantou, peguei-a pela mão e a levei até a porta da escola ilusória da encenação. Naquele momento, eu havia falado para a Lúcia e não para a personagem dela. Me dirigi para a pessoa adulta que estava à minha frente e não para a criança que ela representava, e, ao meu ver, isso era considerado uma ação fora do jogo.

Os meus colegas comentaram que acharam muito bonito o jeito que eu tinha usado para convencê-la a terminar o chilique e entrar na escola, e por muito tempo eu me senti mal por eles terem achado algo completamente diferente do que na realidade tinha acontecido. Eu tinha falado tão baixo que ninguém percebeu que eu disse algo que estava, para mim, fora da brincadeira, porque o que foi dito era para Lúcia e não para a menina que ela representava.

Tempos depois que o curso terminou, tive um *insight*: percebi que naquela hora eu tinha falado sim para a criança da Lúcia, porque era a criança dela que dava o chilique e não a personagem! Meu modo de falar dirigido à adulta atingiu a criança dela sem que eu percebesse. Compreendi que quando eu me abaixei e falei baixinho, numa atitude acolhedora mas contundente – como de mãe –, era a mãe que me habita que falava e não aquela que eu achei que representava, que devia ser só carinhosa e permissiva. Durante muito tempo acreditei que naquela hora eu tinha ‘saído do jogo’, porque ‘parei de jogar’ para falar de forma séria e controladora com Lúcia, mas a compreensão alcançada com o tempo me permitiu enxergar que tudo, na verdade, tinha acontecido dentro da própria dinâmica do jogo¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Vale dizer duas coisas que foram necessárias para o que novo pensamento me alcançasse: primeiro, foi a contradição entre minha própria percepção e a dos meus colegas que me levou a refletir durante várias

Ao contrário da minha autopercepção, a de Rhauna mostrou um novo ângulo:

Como uma das minhas perguntas pessoais tem a ver com a conexão com os meus filhos e com a infância deles, para mim foi muito forte o exercício em que tentávamos convencer a criança de fazer algo. Eu e meu par berrávamos um com o outro (!!!!), eu representando uma mãe superditadora (como eu sou mesmo muitas vezes). Para mim, assistir Johana se ajoelhando e falando baixinho, com carinho, buscando conversar com Lúcia (o par) sem violência verbal, sem pegar pelo braço, apenas indo ao encontro da criança, foi uma imagem que valeu mais do que toda uma bibliografia... não foi o jogo em si, mas o que eu vi no jogo que mexeu comigo... ver outras possibilidades além dos meus padrões.¹⁷⁰

Para a brincadeira seguinte, nos dividimos em trios que depois se revezavam. Uma das pessoas dizia para o seu grupo: “*olha o que eu sei fazer!*” E então fazia qualquer coisa: uma careta, uma acrobacia, um som, um olhar, um alongamento, tudo valia. Os outros deviam responder: “*Nossa, que legal!*”, mesmo que não o tivessem achado.

No começo, todos procuramos no nosso repertório pessoal coisas engraçadas, divertidas, bonitas, dignas de serem mostradas e de receberem um “*nossa, que legal!*” como resposta. Mas o repertório de um ‘curioso’, vale dizer, de qualquer mortal não palhaço, não é tão rico. Então cada um começou a improvisar com coisas que não eram tão bacanas, mas que ainda assim recebiam como resposta: “*Nossa, que legal!*”.

Essa brincadeira tornou-se uma das mais marcantes para mim. A metáfora que enxerguei tinha a ver com a *doação*. Qualquer coisa que o outro faz para mim é ele mesmo, vem dele, de um esforço, de uma experiência anterior, de um aprendizado, da vida dele. O

semanas sobre o que tinha acontecido, e, segundo, as impressões de Rhauna sobre o curso – que vieram para mim via e-mail quatro meses depois de tê-lo concluído – deram-me mais uma chave para compreender, de uma maneira mais arredondada, o acontecido naquela brincadeira. Se para Freud os sonhos eram o caminho que levava para a ‘descoberta’ do inconsciente, para Winnicott o revelador era a brincadeira. “O inconsciente reprimido deve permanecer encoberto, mas o restante do inconsciente é algo sobre o qual todo indivíduo deseja saber. O brincar, assim como os sonhos, tem a função de uma autorrevelação.” WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p. 60.

¹⁷⁰ Comentado de novo sobre a reflexão feita após os jogos, vale retomar a explicação de Winnicott quanto a intervenção do terapeuta em trabalhos de psicoterapia: “[...] O momento significativo é aquele em que a criança se surpreende a si mesma, e não o momento da minha arguta interpretação.” WINNICOTT, Donald Woods. **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.p. 75.

outro, nessa hora, me presenteia com a careta, com o som. A resposta “*nossa, que legal!*” é gratidão sem julgamento, o que é ofertado pode não ser tão bom, tão divertido ou tão bonito, mas nem por isso deixa de ser verdadeiro. O outro, com o seu repertório de histórias, de gestos e de experiências é aquilo, e é muito!

Por outro lado compreendi que quando eu me doo acontece a mesma coisa, não tenho que ficar inventado nada de extraordinário, nada demais, nada para além do que eu já sou; o verdadeiro em mim é aquilo que não requer esforço, que não é postura, nem precisa ser bonito ou engraçado, aquele “bonito” ou “engraçado” do mercado, mas o *meu* bonito e o *meu* engraçado, que muda de forma em cada ser humano.

No encontro com Eduardo e com Rhauna para partilhar nossas impressões, dei-me conta de que aquela brincadeira tinha causado neles um impacto muito parecido. Perguntei à Rhauna se algo tinha lhe trazido um *click* durante o curso e ela respondeu:

Não chegou a fazer um “click” definitivo e irreversível... mas uma brincadeira bem marcante foi aquela: “Olha o que eu faço pra você”, e o outro respondia ‘Nossa, que legal’. Foi fazer o exercício interno de acolhimento verdadeiro: ter prazer de fazer algo para o outro sabendo que ele ia achar “que legal”, achar “legal” o que o outro tinha para me ofertar... De novo, o tema era ‘recolher a crítica’.

Para Eduardo perguntei o que tinha curtido mais durante o curso, e ele me disse:

Nossa, teve tantas coisas! Teve uma careta de macaco que você fez que foi muito engraçada! Estava eu e mais um colega, era o jogo de “olha o que eu sei fazer!”, e o outro respondia: “Nossa, que legal!”. Esse dia foi engraçadíssimo, foi um dos melhores porque nesse jogo eu mesmo adorei tudo o que eu fiz e o que as outras pessoas faziam! Qualquer coisa que você faça ou que você é e o outro aceitar, além de você achar muito bom o que os outros fazem e de uma maneira simples, achei isso muito interessante. No primeiro exercício eu não me senti muito à vontade, já no segundo eu comecei a sentir que poderia fazer qualquer coisa, então vinha um monte de coisinhas na minha cabeça. Foi muito bom! Foi engraçado aquele dia!

As reflexões naquele encontro foram em torno do “olhar para o outro”. De receber o outro sempre no “SIM”. Não na crítica, não na competição, mas no sim. Dar o

sim para o outro significava ficar aberto à doação do outro, à sua disposição para nos presentear.

Para Conrado Federici as relações sociais do mundo ‘normal’ que habitamos são restritas, elas parecem ter poucos recursos, poucos mecanismos. Para ele isso pode se tornar um modo de existência, como de fato está acontecendo. Conrado explica que é como se as pessoas não precisassem de mais ninguém para sobreviver e que, com a expansão das chamadas *redes sociais*, as pessoas passam a acreditar que podem viver sem contato social. Para ele, talvez até possam, mas seria outra vida restrita de arte, de cultura, de sensibilidade e de contato físico com os outros.

Conrado também explica que todo encontro (inclusive no hospital) é a construção de uma relação, que tem toda a sutileza e todos os meandros de uma relação social, só que os Doutores da Alegria fazem isso com “armas” de recursos artísticos, que são praticamente os mesmos do palhaço e que fazem parte da imaginação e da criação.

3.3 RATO MORTO

O quarto encontro foi no dia 4 de maio. Sempre que o curso acabava, eu ficava muito cansada, mas aquele dia teve muita ‘exposição’ e o cansaço parecia moral, certa tensão acumulada nos músculos.

Na brincadeira todos éramos gatos ou ratos, uns atrás dos outros, trocando de papel. Para mim foi muito interessante a primeira parte do jogo porque enquanto gato a atitude tinha de ser “ofensiva”, atacando, perseguindo, dominando. O rosto de todos como gatos fechava, o nariz parecia ir para cima, os olhos ficavam bem abertos e com um gesto de bravura nas sobrancelhas. Em quatro patas, os gatos corriam rápido, decididos, ágeis. Já como ratos tudo mudava, desde a expressão do rosto até a postura do corpo que parecia diminuir de tamanho. Ficávamos submissos, amedrontados, fugindo com passos pequenininhos e, embora ágeis por momentos, ao final nos deixávamos pegar, resignados.

Quando o jogo estava por terminar, eu estava no papel de rato e um dos gatos me pegou. Nesse momento, a Roberta parou o jogo e falou para que todos virassem gatos e se aproximassem de mim. Eu fiquei deitada no chão (morta) e eles vieram me cheirar,

olhar, cutucar com as garrinhas. Fiquei quieta, sentindo. Foi muito esquisito. Me sentia incomodada sendo olhada dessa maneira tão próxima, sendo cheirada, sentindo as mãos deles dando leves tapinhas nas minhas pernas, nos braços e me empurrando com o nariz... fechei os olhos. “Será que alguém hospitalizado sente-se do mesmo jeito?”, me perguntei.¹⁷¹

Depois, houve mais uma atividade de “tirar sarro”. Organizamo-nos em três grupos de três pessoas. Um dos grupos ficava na frente e os outros dois sentados, observando. Uma das três pessoas que estavam na frente, “atuando”, permanecia quieta, em pé, olhando para o público, enquanto os outros do grupo o provocavam, atrás dele. Por várias vezes as coordenadoras chamaram a atenção para que as brincadeiras fossem em relação à situação e não à pessoa. Por exemplo, elas diziam: é diferente rir do outro por ele ter que ficar parado sem saber o que estão dizendo dele, ou rir das caretas que os outros fazem por trás dele, ou ainda rir dele por tentar pegar quem esta rindo e não conseguir, do que rir do tamanho do nariz, ou porque é magro ou gordo.

No final daquele dia, quando nos sentamos em círculo no chão para falar das experiências do encontro, Manuel perguntou se o palhaço é um estado ou uma forma de ser. Para ele, o palhaço é feito principalmente a partir da habilidade de improvisação e de um jeito meio engraçado que já o sujeito tem. Ou seja, as duas coisas ao mesmo tempo: um estado temporário (improvisação) e um *ser* permanente (engraçado). Para mim, naquele momento, o palhaço era uma forma de ser, de olhar para o mundo, de estar nele, de se pôr

¹⁷¹ Fellini narra: “Especialmente quando me levam à sala de radiologia, me sinto um objeto, uma coisa. Com suas luzes frias, a sala parece Mauthausen [*campo de concentração em Linz, na Áustria*] ou antes uma sala de massagem. Me deixam seminu sentado na caminha de rodas e, do outro lado dos vidros, os médicos, de branco, falam de mim, me apontando com gestos que vejo e palavras que não ouço. Parentes de outros enfermos passam por mim, no corredor, e me fitam seminu, fitam o objeto. Ou então, de manhã, comigo na cama com tubinhos no nariz, as serventes que limpam o quarto, uma de cada lado da cama, falam por cima de mim. Diz uma: “Deves ir a San Giovanni, depois do arco, à esquerda, quinhentas liras mais barato.” A outra precisa: “De couro?”. “Não, de camurça. Lembras os sapatos da minha irmã no casamento?” “Eram de couro.” “Não, de camurça.” De noite, os corredores se enchem de flores e mais flores que deixam diante dos quartos dos enfermos, como num cemitério. Com a luz baixa, quando abres os olhos vês uma cabaça vagando pelo ar, iluminada por baixo. São monjas ou enfermeiras erguendo um bico de luz para poder ver os termômetros. Os rostos flutuantes deslizam rápido pelos corredores em silêncio. Como os sicários de César Borgia, às vezes as monjas dão injeção sem te acordar, e depois as vês de costas desaparecendo no escuro.” FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Rio de Janeiro: L&PM Editores, 1980. p. 7.

frente aos outros, de compreender, de lidar com as situações, com a ‘realidade’ da vida¹⁷².

Em entrevista, Conrado comentou sobre o ‘ser’ palhaço no cotidiano, na vida.

Ele disse:

Eu acho que nós, palhaços dos Doutores da Alegria, começamos a ficar mais sensíveis em relação ao sagrado uma vez que a própria construção da linguagem é para o detalhe, para a inadequação, para um tempo diferente, um tempo que é tempo do sonho, por exemplo. Michele, minha esposa, se desesperava um pouco, “você percebe o mundo no detalhe”, dizia. Depois eu me dei conta e parei de cobrar isso dela e das outras pessoas, porque isso é uma habilidade técnica do palhaço que acaba se fundindo e se confundindo com a própria vida. Nós, palhaços, fazemos isso o tempo inteiro: olhar pra criança e perceber até a mudança da respiração ou de coisas que não são ditas, que não são do próprio corpo, que às vezes não têm nenhum sinal. Nós desenvolvemos certa sensibilidade para percebê-las. Talvez seja uma questão de expansão, de percepção em todos os sentidos, não só físico, mas até sagrado.

3.4 DOIS JOGOS EM UM

Quinto encontro, 11 de maio de 2009. Naquele dia, um exercício foi especialmente legal. Primeiro brincamos de esconde-esconde. O galpão é pequeno e não tem muitos lugares para se esconder, mesmo assim deu para nos divertir muito e correr. Depois, a brincadeira mudou e tínhamos de nos esconder sem fazê-lo realmente. Pegávamos formas de coisas que poderiam estar nesse espaço: luminária, aparelho de som, baú, extintor etc. Quem ficava contando tinha depois que se aproximar dos objetos e adivinhar. Enquanto não o fazia, o ‘objeto’ ia aproximando-se do lugar em que batia a mão na parede para se “libertar”.

Na próxima atividade, brincamos de “assassino”, só que dentro de outra brincadeira, que era recriando um cenário. O primeiro foi um bar *western*. Todos éramos personagens dentro da estória: o *barman*, a bailarina, os homens no bar bebendo, alguns armados etc. Nesse ponto do nosso curso, a confiança que tínhamos em nós mesmos e nos outros fazia com que os jogos se desenvolvessem com fluidez... já não fazíamos de conta

¹⁷² Partindo de Safra, compreendemos o ‘real’ não como algo que está *fora*, dado de forma definitiva, mas como algo ligado ao ontológico, aos sonhos, ao sagrado, sempre se transformando.

que brincávamos, agora brincávamos mesmo!¹⁷³ E fazíamos a interpretação das personagens de forma muito particular: cada um com muita apropriação do seu papel. Mesmo com mais exposição, nessa hora do jogo não havia mais a sensação do ridículo. Eu não a sentia. Sentia que naquela hora tudo era verdade, não mais fazendo de conta, brincando, mas de verdade. Como as crianças o fazem, elas sabem que estão brincando, só que não fazem de conta que são bailarinas ou criminosos, elas são mesmo, e nós, no curso, no quinto encontro, já tínhamos compreendido a dinâmica, aliás, tínhamos nos lembrado dela.

O “jogo do assassino” ficou claro, mesmo que fazendo parte de uma segunda brincadeira – a de estar dentro da cena do bar *western* –, e cumpriu-se a finalidade do jogo que consistia no assassino piscar o olho, em silêncio, e ir matando cada um dos participantes.

O segundo cenário teve um grau a mais de dificuldade. Seria uma sala de cirurgia de um hospital onde estava acontecendo um transplante de coração. Só que não tínhamos de ser necessariamente pessoas. Desse modo, colocamo-nos fora da área de jogo, no começo do galpão. Cada um ficava calado, *sentindo* o que desejava ser. Isso não foi dito, aconteceu assim e eu fiz esta interpretação: entrei primeiro no cenário e levantei minhas mãos da mesma forma como os médicos esperam que as enfermeiras ou outros médicos os ajudem amarrar o avental, colocar a máscara e as luvas. Depois, entrou outro médico e me ajudou. Logo, o paciente que se deitou de barriga para cima no chão aguardando ser

¹⁷³ “Chegamos assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é a vida “corrente” nem a vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. Toda criança sabe perfeitamente quando está “só fazendo de conta” ou quando está “só brincando”. A seguinte estória, que me foi contada pelo pai de um menino, constitui um excelente exemplo de como essa consciência está profundamente enraizada no espírito das crianças. O pai foi encontrar seu filhinho de quatro anos brincando “de trenzinho” na frente de uma fila de cadeiras. Quando foi beijá-lo, disse-lhe o menino: “Não dê beijo na máquina, Papai, senão os carros não vão acreditar que é de verdade”. Esta característica de “faz de conta” do jogo exprime um sentimento da inferioridade do jogo em relação à “seriedade”, o qual parece ser tão fundamental quanto o próprio jogo. Todavia, conforme já salientamos, esta consciência do fato de “só fazer de conta” no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade, com um elevo e um entusiasmo que chegam ao arrebatamento e, pelo menos temporariamente, tiram todo o significado da palavra “só” da frase acima. Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade da sua seriedade. Ele se torna seriedade e a seriedade jogo.” HUIZINGA, op. cit., p.11.

operado. Aí entrou o aparelho que mede os batimentos cardíacos fazendo o barulhinho e se colocou do lado do paciente. Nessa hora, chegou o coração que seria transplantado! Batendo, vivo!

Eu senti que todos entramos de tal forma no jogo que em certa hora começamos a brincar só de médico, paciente, aparelho, coração e esquecemos do assassino! Eu nem olhava mais ninguém, nem sei se fui morta, só lembro que curtia muito e estava ultrapreocupada com o aparelho que, ao ser “assassinado”, parou de fazer *bip, bip, bip*. Eu achei que ele tinha quebrado, e pedia para que fosse consertado urgentemente! Não me lembrei que estávamos no jogo do assassino. Acredito que isso pode ter acontecido porque um aparelho não pode ser assassinado, eu não percebi... além disso, o paciente estava morto, com os olhos fechados, então não dava para *matá-lo*, e os médicos ocupados, operando, abrindo o tórax... Foi divertido demais, embora a brincadeira tenha sido interrompida pelas coordenadoras justamente por isso, porque acabamos esquecendo que era o jogo do assassino, para matar e morrer. Sobre o jogo, Eduardo comentou: “*teve um exercício especial em que nós brincávamos que estávamos num hospital operando uma colega nossa e eu consegui realmente esquecer do momento e do tempo, e simplesmente brinquei.*”

3.5 A ‘CURA’ DO CONSTRANGIMENTO

Para outra atividade naquele mesmo dia tivemos de nos lembrar de alguma situação constrangedora pela qual passamos e contar para a turma. Foi muito engraçado escutar as histórias de todo mundo: cabelos pegando fogo num funeral, pias entupidas, *pisadas de bola*. Naquela atividade, a Luciana e a Roberta, coordenadoras, também participaram nos contando histórias que tinham acontecido com elas¹⁷⁴. Rimos muito porque as histórias foram constrangedoras demais! Quando eu contei a minha, sentia como se o constrangimento estivesse sendo, de alguma forma, *curado* com meu próprio riso¹⁷⁵.

¹⁷⁴ “O processo interpretativo que o brincar é capaz de promover – por conter em si múltiplos sentidos que permanecem flutuantes, potencialmente evocadores – é facilitado pelo analista não apenas pelo que ele diz, mas também e principalmente pelo que ele brinca.” SANTA ROZA, op. cit., p. 136.

¹⁷⁵ Para Winnicott, brincar é, em si mesmo, uma terapia que possui ação imediata. WINNICOTT, 2008, op.

Hoje, me lembro da situação e não a sinto mais constrangedora, mas engraçada. Achei muito interessante aquela experiência pela forma como o passado foi modificado a partir de uma nova visão no presente. Com a brincadeira foi possível (re)significar, mudar, compreender e inclusive mudar a própria história através da narração, da fala compartilhada, e, sob outro olhar – distanciado –, rir do acontecido. O sucesso da brincadeira talvez se deva, entre outras coisas, à possibilidade de rir junto a alguém que também ficou constrangido, embora por outro motivo, mas que partilha do mesmo, neste caso, a *experiência* do constrangimento.

Depois de todos contarem suas histórias constrangedoras, a turma foi dividida em dois grupos e cada um representou uma das situações narradas. Foi muito divertido porque na representação houve ingredientes a mais que deixaram as situações ainda mais distantes, mais risíveis, e talvez superadas para cada um, no sentido de não serem mais tão constrangedoras.¹⁷⁶

Para Giovanni Fusetti, ator e palhaço italiano, o estado clownesco mais profundo aparece quando a pessoa aceita completamente o que ela sente sem vontade de mudar nada, celebrando de maneira verdadeira o presente e as *neuroses*¹⁷⁷, aquelas nuances mais ou menos graves da nossa personalidade. Para ele, o palhaço, e para nós, brincadeiras dirigidas por profissionais (palhaços, terapeutas etc.) trazem o sombrio para a luz (no sentido de fazê-lo visível, cognoscível), mas sem intenção de mudar nada. Ele diz:

Brincar com minha neurose diante do público que não só ri, mas que a vê e a aceita, que ri com ela, e, aliás, que quer mais dela; sentir a energia que entra e amplifica minhas formas neuróticas até o delírio – meu e do público – é uma experiência que transforma profundamente o corpo e o coração. Como tenho dito frequentemente, o abandono de toda intenção de cura leva, quase automaticamente, à cura. O palhaço é um ato de amor consigo mesmo, só a aceitação completa e o amor permitem a cura e a

cit., p.74.

¹⁷⁶ Na clínica psicanalítica sabe-se que existem situações em que o indivíduo lida com o irreparável. Em algumas delas não existiria uma possibilidade de reparar propriamente dita, mas é possível simbolizar experiências e ‘objetos danificados’ a partir de novas experiências, o que encaminha o indivíduo para um processo de reparação do acontecido. SAFRA, op. cit., p. 23.

¹⁷⁷ Entendemos neurose como sinônimo de distúrbio neurótico e referência a qualquer tipo de transtorno mental que, embora cause tensão, não interfere com o pensamento racional ou com a capacidade funcional da pessoa. Todos nós, em diferentes momentos da vida, vivenciamos algum tipo de neurose.

transformação, não a necessidade íntima ou a inevitável consequência de um ato amoroso (tradução nossa).¹⁷⁸

3.6 METAMORFOSE

No sexto encontro, em 18 de maio, tivemos um aquecimento do corpo que consistia em andar pelo espaço de diferentes maneiras. Primeiro, no nosso corpo “normal”, quer dizer, no nosso modo de caminhar, na nossa altura, com a nossa coluna ereta de forma habitual. Em seguida tivemos de fazê-lo com os pés voltados para fora, com o quadril para dentro, pés para dentro, peito para fora, empinados, peito para dentro, joelhos juntos. Ficávamos altos, baixinhos, tortos, de todas as formas.

A cada nova postura não só o corpo mas o rosto mudava, assim como a percepção do próprio corpo, do espaço e dos outros. Mágico! O lugar do olhar mudava muitíssimo, e, de novo, era uma questão que passava pelo corpo, pela forma que ele tomava, pelo torto que ficava, pela distância do chão.

A sensação do espaço ficava tão diferente com cada nova postura que era impossível não notar que é o lugar que habitamos corporalmente que nos diz como o mundo é, que nos *in-forma* sobre ele. A sensação durante o jogo foi como se a cada postura a mesma revelação se repetisse uma e outra vez. Mudava a postura e puf! mudava a percepção, e puf! mudava o mundo! Compreendia.

O que acontece para uma criança quando ela brinca, acontecia também para nós, adultos, em meio aos jogos: encontrávamos certo enriquecimento da nossa própria condição humana, do nosso próprio psiquismo. Ao mesmo tempo em que nos permitia ressignificar situações e emoções, parecia nos ofertar uma possibilidade para nomear o inominável.¹⁷⁹

Nesse jogo, especialmente, tive uma sensação de estremeamento não só pelo novo corpo que me informava sobre o mundo, mas algo mais profundo, certa sensação de

¹⁷⁸ FUSETTI, Giovanni. Tao du Clown. Célébrez votre corps névrotique! **Génération Tao**, Paris, n. 41, p. 32-34, 2006. Disponível em: <www.giovanifusetti.com/public/file/Tao.pdf>. Acesso em: 12 set. 2012.

¹⁷⁹“As crianças repetem em seu brincar, repetem as experiências pelas quais passam, repetem as impossibilidades humanas, dão-lhes forma na brincadeira. Expõem nela os enigmas da existência ligados ao corpo, ao sexo e à morte.” SANTA ROZA, op. cit., p.139.

continuidade com aqueles outros, informes, malformados, sempre alheios, mas que naquele momento pareciam me habitar, ser eu mesma.

3.7 REIS E RAINHAS

No sétimo encontro, dia 25 de maio, a turma foi dividida em dois grupos e nos colocamos em duas filas, uns frente aos outros. Um de nós era escolhido como rei ou rainha. Todos passaram pelo papel. Os outros eram os súditos. O rei passava entre todos e tinha de fazer um barulho como se tivesse soltado um pum. Ele decidia a atitude que tomava na hora de fazê-lo e os súditos também. Assim, por exemplo, alguns dos reis ficavam envergonhados, outros riam e soltavam mais um pum, outros ignoravam a situação e faziam de conta que nada tinha acontecido, continuando com as saudações ao povo. Os súditos, por sua vez, tinham a mesma opção: alguns disfarçavam o som desculpando o rei, outros riam, outros tampavam o nariz e ficavam olhando para ele em atitude de indignação: “Como assim?! O rei solta pum?!”

Na reflexão posterior, vieram os questionamentos por parte de Roberta e de Luciana sobre as diversas reações que tivemos e sobre como era essa uma possibilidade de ver a forma como reagimos diante diferentes situações no nosso cotidiano. Porque, por exemplo, às vezes desculpamos as ações de alguém pelo fato dele ser poderoso, e estamos com isso escondendo o nosso incômodo. Ou quantas outras vezes esperamos demais de alguém ou acreditamos que só porque ela tem poder deixa de ser uma pessoa normal, e tiramos dela o direito de errar ou de fazer algo que não gostamos. No final, houve uma espécie de chamado à espontaneidade nas nossas reações e à consciência delas. Estar sempre no presente, nos livrando de preconceitos, de normas dadas. Sentimos vontade de rir, pronto, podemos rir!

Naquele dia teve mais um jogo que nos fez refletir sobre o poder e a relação com os poderosos, quando nos deparamos com alguém nesse lugar ou quando somos nós que estamos nele. O jogo chamava-se “côncavo e convexo”. Em duplas, uma das pessoas colocava o corpo de forma côncava e o outro de forma convexa. Quem estava no convexo

tinha o poder e ficava acima do outro, quase que empurrando-o com a atitude para fora do corpo, com o peito. O rosto invariavelmente mudava de forma, ficava fechado, agressivo. Já quem estava no lugar de côncavo, com o corpo para dentro, ficava mais baixo e em posição de submissão. E, de repente, tudo mudava. A sensação era muito particular porque a variação de posição e o ganho ou a perda do poder aconteciam de forma rápida.

3.8 PING-PONG CHAMPIONS

No último encontro do curso, no dia 1 de junho, havia muitas roupas no centro do galpão. Cada um provou, combinou, escolheu o que quis. Andamos por vários minutos pelo espaço *sentindo* com qual dos nossos colegas queríamos fazer uma dupla, um casal. Eu queria com o Jorge. Com ele, em duplas anteriores, tinha me dado muito bem. É um moço alto e forte e certa vez havíamos encenado um número de dança com movimentos coordenados e fluidos. Daquela vez tínhamos nos divertido muito e como esta seria a última oportunidade para fazer algo gostoso e bonito, eu gostaria que fosse com ele. Na hora de escolher, eu e mais uma colega, a Rhauna, que também tinha empatia com ele, pegamos ao mesmo tempo as mãos dele. Eu fiquei aguardando para ver se ela desistia, mas ela não o fez, então desisti. O Manoel, com quem também tive certa afinidade, já tinha feito dupla com a Jussara e só restava o Eduardo, com quem não senti tanta afinidade durante o curso. O Eduardo era legal, mas a gente não tinha se aproximado muito. Nessa hora então a Roberta decidiu e falou para eu fazer a dupla com ele.

O exercício consistia em contar para o público uma *tradição familiar*. Eu não entendi. Na minha língua materna, o espanhol, a expressão não fazia sentido. Minha mente ficou em branco e nada vinha à minha cabeça. Ideia nenhuma aparecia, sobre nada! Fiquei confusa e tudo era muito rápido. Devíamos improvisar e não dava tempo de pensar nem planejar. Travei e não consegui perguntar nada para Luciana ou Roberta, nem para o Eduardo. Começamos e eu não sabia o que fazer, mas fazia de conta que sabia, então foi o Eduardo que dirigiu o nosso número. Éramos um casal e ele era um militar. Eu, a mulher dele, uma dona de casa; isso eu imaginei pelo jeito em que ele se dispôs para eu arrumar o seu uniforme alçando os braços para cima. Ele falou de um jeito como se me ordenara a fazê-lo, o que me incomodou muito. Então, de certo modo me vingando, comecei a limpar

e arrumar o uniforme como ele tinha pedido, mas de um jeito meio brusco, batendo nele enquanto o arrumava. E, é claro, Roberta e Luciana perceberam que “*esse casal aí parece que está com problemas*”. Eu ri muito quando elas fizeram esse comentário porque era verdade! Ao menos, eu estava! Elas sugeriram então que voltássemos para trás da cortina do cenário, e que reboolássemos, déssemos uns berros para refazer a nossa apresentação novamente.

E lá fomos nós: sacudimos o corpo, demos uns berros e deu tempo para combinar a cena. Voltamos e éramos de novo um casal, dessa vez jogadores de ping-pong. A minha disposição era outra. Eu realmente me doei ao Eduardo, ao número, ao público e a mim mesma. Sei que ele tinha se doado desde o começo e que foram os meus preconceitos que não me deixaram, da primeira vez, me doar com naturalidade e amor para o número. Não me sentia à vontade servindo-o naquele lugar de submissão imposto, não pactuado.

O jogo de ping-pong começou. Tínhamos nos conhecido num jogo em que ele sem querer tinha batido no meu olho. Eu fui falando e ficando quase em êxtase, as ideias sobre a nossa história de amor fluíam sem parar. As pessoas riam muito e nós ficamos loucos! Eu sentia muita vergonha, mas ao mesmo tempo não queria parar de falar bobagem e de inventar a estória. A gargalhada dos meus colegas me animava! O exercício de improviso foi maravilhoso. Ele tentava fazer o saque e eu o detinha falando romanticamente chata sobre como tinha sido aquele dia em que quase perdi o olho, mas que terminamos nos apaixonando. Foi muito divertido! Tanto para quem assistia como para nós mesmos.

Figura 28 - Eduardo e Johana no jogo de ping-pong



Fonte: Doutores da Alegria (2009)

Para mim, aquele último exercício foi importante porque compreendi o *efeito* de me doar para o outro e a possibilidade de entrar em certa *sintonia* quando o outro *propõe o jogo*. Foi decisivo também todo o percurso que tínhamos feito para perder a timidez com os nossos colegas e, sobretudo, o exercício de me *abandonar* no jogo em dois sentidos fundamentais: curtir e improvisar.

Curtir dependia basicamente de estar consciente de que só tinha aquele momento para aquele jogo, que estava lá, junto com eles. Essa era a regra básica: aqui e agora. É só isso que existe, é só isso que me pertence, é só isso de que disponho, é só aqui e agora que eu estou. Nessa consciência a doação acontece.

Por outro lado, improvisar me parecia o despojamento do pensamento a priori, calculado, planejado. O planejamento se nutre, ao meu modo de ver, do passado e do futuro. Planeja-se sobre a base do conhecido (passado) para aquilo que se deseja (futuro). Nessa lógica, o imprevisto não acontece porque tudo está dito e feito. Mas, ao se despojar daquilo que prende, que sujeita, que amarra, algo surge, *re-cria-se* e flui em consonância com o tudo que são os outros, o espaço, o número, a vida que aí acontece. Então, a improvisação foi nossa, foi minha, e foi a sensação mais criativa que experimentei durante o curso!

Fusetti oferece uma explicação com certa continuidade que nos resulta conveniente para compreender melhor esta atividade. Ele diz:

A palavra clown deriva do inglês clod, no sentido de camponês, fazendeiro, rústico, que faz rir nas celebrações camponesas. O sentido original é realmente ‘pedaço de terra’, o clown é um homem de terra, uma evolução de Adão, feito de terra, o primeiro homem. O clown é uma forma de terra, criação de carne. O homem é perfeito na sua imperfeição. O herói trágico sustenta-se em pé, mas o clown cai no chão, então o paradoxo é total: o abandono na tomada, um abandono consciente, o abandono como conexão fundamental. A suprema humildade do palhaço é a de reconhecer que tudo está certo, que a vida, aqui e agora, é verdadeira, justa e perfeita. Ou simplesmente que ela é. Estar acordado significa ser consciente do que se é, e a consequência primeira desse abandono-consciente, como conexão fundamental, é o riso (tradução nossa).¹⁸⁰

No final daquele dia, de repente, começou a tocar uma música no aparelho de som, uma música dançante. Roberta e Luciana ficaram paradas de um lado, como se estivessem num intervalo, pensando e preparando a atividade seguinte. Nós, que aguardávamos, ao não sermos convidados para outra atividade começamos dançar. Estávamos todos num estado de hilaridade muito bonito, mas não era de agitação ou barulhento, era de muita felicidade carregada de uma certa magia, calma, dançante, fluida. Ao final, tivemos um papo como estávamos acostumados a fazer durante todo o curso, só que dessa vez muito mais prolongado.

Figura 29 - Formatura do primeiro curso Palhaços para Curiosos Jussara, Roberta, Luciana, Jorge, Johana, Manoel, Eduardo, Rahuna



Fonte: Doutores da Alegria (2009)

¹⁸⁰ FUSETTI, op. cit., p. 32.

Os comentários de Rhauna e de Eduardo sobre o ‘depois’ do curso evidenciaram para mim sua ‘continuidade’ na medida em que ele não representou só a vivência de atividades lúdicas; ele se tornou, para nós três, uma *experiência* que continuou dando frutos internamente e abrindo sentidos.

Para Rhauna,

[...] o curso foi uma experiência rica que correspondeu à vontade de ‘fazer um contato’, mas há vários níveis de contato. O curso foi um primeiro contato ainda à distância: olhei o palhaço através da janela e ele olhou para mim (esse meu palhaço interno), nos reconhecemos, mas ainda não dançamos juntos [...].

Eduardo disse:

[...] eu achei que consegui alcançar algumas áreas minhas que estavam adormecidas e que agora representam uma parte maior de mim mesmo. O encontro com as pessoas foi como sempre havia sido, muito difícil, exatamente porque você sempre tem que ser alguma coisa para elas e eu nunca consegui achar maneiras de ser alguma coisa mais tranquila [...]. O curso foi amenizando isso, passo a passo. Mas mesmo quando acabou eu ainda não tinha conseguido uma transformação tão profunda quanto depois do curso. Ou seja, a coisa teve uma continuidade, o processo não parou aí, o processo continuou [...]

3.9 PALHAÇO PARA CURIOSOS, SEGUNDO ANO

Numa cidade de 20 milhões de habitantes, 15 pessoas reuniam-se toda terça-feira entre março e abril de 2010, das 19h30 às 23h30, para participar de um curso cujo objetivo era se divertir brincando. O mesmo endereço. O mesmo galpão. As mesmas brincadeiras e os mesmos jogos com algumas leves variações. Os coordenadores, Roberta e Conrado, com a mesma perspectiva de orientação. Os colegas tinham outros rostos e não eram oito, mas 15. Eu me parecia a mesma.

Um ano atrás eu havia feito o mesmo curso e notei que dessa vez não tinha uma expectativa muito definida. Senti-me, desde o primeiro dia, com certa vantagem sobre os meus colegas: um pouco menos tímida que alguns deles. O desconforto de enfrentar o

ridículo parecia também menor, tinha compreendido já que aquela ‘exposição’ era mais o que ofertava que o que tirava. Então simplesmente me deixei levar. *Abandonei-me*.

Estive menos atenta à forma das brincadeiras, aos nomes, de como eu me sentia e do que conseguia decifrar dos gestos e atitudes dos meus colegas. Decidi não escrever de maneira rigorosa depois de cada dia como o tinha feito no primeiro curso. Entrei no jogo para jogar e não para avaliar nem para tentar reter nada na memória. Fiquei seguindo as falas de Conrado e de Roberta, os coordenadores, mas de uma forma diferente daquela primeira vez. Recebendo sem querer apreender pela função da memória, sem querer reter para depois chegar em casa e transcrever (traduzir) tudo o que tinha visto, escutado e sentido. Dessa vez, a experiência foi outra. Não posso dizer se foi melhor ou não, foi outra simplesmente.

Alegria. Foi isso que comecei experimentar. Não ria necessariamente, mas me sentia alegre. Certa suave paz me invadia durante o tempo em que o encontro durava. Certos dias, a alegria começava a chegar algumas horas antes do curso e geralmente permanecia em mim uns dias após o encontro.

Figura 30 - Segunda turma do curso Palhaço para Curiosos



Fonte: Doutores da Alegria (2010)

No segundo curso, assim como no primeiro, me visitaram questões sobre o *ético* e o *político* por trás da proposta dos Doutores. Existe – nesta tese e na minha reflexão pessoal e profissional – certa preocupação com a cidadania e com a política enquanto acredito que estas são construções que se fundamentam na relação consigo mesmo – como cada um lida com as próprias neuroses – e no intercâmbio subjetivo com os outros. Ao fazer os cursos de Curiosos senti que o exercício de *formação* consistia um pouco também em *formar* cidadãos. Quando fiz a pergunta para alguns *Curiosos*, vários deles achavam que o curso tinha sim uma espécie de *educação* em termos políticos, mas para outros participantes não. Em entrevista com Conrado, ele comentou:

Eu acho que sim, não existe dúvida que tenha um forte embasamento político, mas eu não diria que é dos Doutores da Alegria, porque é algo inerente ao palhaço e é claro, os Doutores, como uma organização de palhaços, sustenta, promove e espalha isso também, mas isso é anterior, é uma coisa inerente ao palhaço e que com os Doutores não tem como ser diferentes, porque o palhaço revela as inadequações, ele existe por conta delas. O palhaço faz isso, e no hospital o faz de diversas maneiras, mostrando os absurdos sociais que estão acontecendo lá dentro.

O fato da inadequação e do *olhar crítico* serem características que pertencem ao universo do palhaço e que, de algum modo, são transmitidas não só aos participantes dos cursos, mas às crianças internadas, familiares, funcionários, acompanhantes, profissionais de saúde, funcionários de empresas, assistentes às palestras etc., indica de certa forma que o olhar do palhaço, o jeito como ele se relaciona e os valores nos quais ele acredita estão sendo disseminados entre pessoas que também são cidadãos e que, nesse sentido, relacionam-se com outros como cidadãos. É por esse motivo que nos interessa a dinâmica do *pensamento* motivado pelas atividades e brincadeiras no curso, assim como aquele motivado pelas intervenções dos Doutores da Alegria nos espaços onde eles atuam, principalmente em relação à percepção de si mesmo e do outro, e à relação que esses encontros promovem consigo mesmo e com os outros próximos.

Desse modo, se faz pertinente compreender qual o riso dos Doutores da Alegria – como e de que eles riem – , assim como as relações que estabelecem e propõem, não no sentido restrito das relações de intercâmbio, mas aquelas permeadas por um conceito de saúde que abrange cultura, sociedade, política e uma espécie de *cura* que pode vir a

permeiar a sociedade de diversas maneiras e que, ainda de forma cotidiana, resulta complexa.

INTERREGGNO 3 - UMA CORUJA GENEROSA

Voltava para casa com o meu companheiro através de uma estrada escura e vazia. Era tarde e não tinha ninguém, só um pássaro que atravessou pela frente do carro e ao ser alcançado pela luz dos faróis voltou no seu percurso. Batemos nele. Forte.

Sofri em silêncio com culpa na insônia da madrugada. Pensava no pássaro, se teria morrido, se tinha ficado ferido, se teria filhotes. Perguntava-me por que não tínhamos nos detido. O meu coração apertava o meu peito.

De manhã, notamos uma asa pendurada na parte da frente do carro. Era uma coruja e estava enroscada e viva! O olho esquerdo estava fechado. O bico manchado com sangue e uma patinha quebrada. Pedi para ir num veterinário, mas assim que a peguei fechou também o olho direito, e a pata boa ficou um pouco rígida. Não a via respirar, não sentia batimento nenhum. Asas fechadas, bico fechado, olhos fechados. A morte. A culpa. A ignorância.

Segurei a coruja suavemente no meu colo, no meu peito, com o meu nariz na cabecinha dela, beijando-a. Respirei aplicando reiki, pedindo perdão e comecei pensar, sentada ainda, na calma do velório, em arrumar uma pá para fazer um buraco, quando um barulhinho quase imperceptível começou vir de dentro dela. Intermitente.

Não sei bem descrever, mas era como se alguém estivesse batendo numa portinha dentro dela. Eu não sabia, não conhecia, mas entendi. Estava viva, ela estava me falando isso! O meu companheiro disse para eu colocá-la no sol. Sentei na grama e deitei seu corpo na terra, e ao se sentir instável ela bateu as asas! Então saímos à procura de alguém.

Foi difícil, não existe na cidade um órgão especializado e as clínicas não atendem animais silvestres. Ligamos para amigos e amigas. Fomos na polícia ambiental. Então o universo foi arrumando tudo. Conhecemos a Carmen, veterinária do Hospital Veterinário da UEL (Universidade Estadual de Londrina) . Uma mulher de corpo pequeno e coração gigante. Sábia. Pegou firme, mexeu nas asas e no bico da coruja e disse que já tinha atendido um falcão em piores condições. “A bichinha ficará melhor”.

Compreendi a beleza e a possibilidade da comunicação entre seres vivos no

silêncio, onde é possível *escutar* melhor, escutar o batimento da vida. Senti uma generosidade infinita vindo dela, da coruja. Ela não teve resistência ao meu cuidado, não ficou assustada, foi generosa na sua recepção! Compreendi então que recepção precisa também de generosidade. Foi isso que ela me ensinou, isso e a coragem para permanecer viva embora ferida e presa. Ela ficou lá, sem ser vencida pela morte, aguardando, sem saber, pelo acontecer da vida, pelo devir... pensei então nos Doutores da Alegria, nas crianças hospitalizadas.

CAPÍTULO 4

CONTA-CAUSOS: ALEGRIA EM PEQUENAS DOSES

“Aprender um ofício, no caso de um palhaço disposto a entrar num hospital, é entender algo que está para além da técnica. É saber o que fazer quando não é possível fazer o que se sabe.”

Beatriz Sayad

No galpão dos Doutores da Alegria em São Paulo, mensalmente acontecem reuniões abertas ao público de forma gratuita. Nelas, alguns Doutores convidados contam histórias que viveram nos hospitais. O conta-causos, como são chamados estes encontros, são bastante concorridos e configuram-se como pequenas-grandes cápsulas *abridoras* de sentido. Cada história convoca para uma perspectiva diferente de si mesmo: uma hora o coração bate mais rápido como querendo sair do peito, outra o pensamento fica ‘patinando’ tentando resolver o assunto, compreender melhor.

Em 2007, durante palestras institucionais ministradas por Soraya Saide e Thais Ferrara e que aconteciam todo mês na sede dos Doutores, em São Paulo, era aberto um momento para perguntas do público. Essas perguntas eram respondidas a partir das experiências que a dupla vivenciara nos hospitais. Depois de algum tempo, outros atores do elenco foram chamados para também contarem suas histórias e foi assim que surgiram os conta-causos, que, até 2012, foram realizados nas sedes de São Paulo, Recife e Belo Horizonte.

Os conta-causos parecem sugerir novos elementos sobre algo já conhecido, dito ou feito. A provocação dos atores, enquanto narram pequenas histórias de quarto de hospital, evidencia uma espécie de alegria dramática, nada condescendente, que questiona e despoja os assistentes de *verdades* recolhidas no decorrer da vida. As palavras brotam das bocas dos atores, belas e patéticas ao mesmo tempo¹⁸¹.

Selecionamos alguns causos na tentativa não de explicar, mas de, a partir deles,

¹⁸¹ “[...] O palhaço é como o mestre dos mestres. A cada vez que eles nos faz tropeçar e nos apresenta uma coisa sob a forma de outra ele nos relembra que habitamos uma floresta de sonhos. E ele continuará a nos fazer cair até acordarmos...” Gnosis. ‘The Trickster and Creative Illness’ by D. Jean Collins, *Spiritual Transformation is often preceded by an appearance of the Trickster*. COLLINS apud NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da alegria, o lado invisível da vida**. [S. l. : s. n.], [2000?].

arriscar algumas compreensões com elementos vindos principalmente da teoria psicanalítica sobre o brincar em Winnicott e sobre o *pensar* em Bion.

Com eles pretendemos trazer sentidos para além do dito, que nos permitam, nos termos desse trabalho, compreender como riem os Doutores da Alegria, ou como a alegria toma forma nos encontros entre eles e as crianças hospitalizadas.

Os casos seguintes foram selecionados sem um rigor especial, quer dizer, não seguem um padrão específico. Foram escolhidos de forma livre por sua beleza, simplicidade ou pela profundidade reflexiva que possibilitam; porque na leitura das entrelinhas é possível ‘ver’ e ‘escutar’ algo daquilo que acontece dentro do hospital.

Os casos foram extraídos majoritariamente de três Conta-Causos aos quais assisti em São Paulo entre 2009 e 2010, das entrevistas feitas com os artistas, do livro “Doutores da Alegria, o lado invisível da vida”, que por sua vez os extraiu dos relatórios mensais dos artistas, e do Caderno dos Doutores da Alegria, “Boca Larga”, volume 4 de 2008, que também se baseia nos relatórios.

Veremos, mais uma vez, como a intervenção dos Doutores da Alegria não tem como fim último o riso. Ele pode ou não acontecer. Muitas das vezes as intervenções até podem parecer tristes ou dramáticas, mas o que nos interessa é compreender, junto ao leitor, se para além do riso, a alegria consistiria, ou melhor, permitiria, entre outras coisas, alargar a capacidade de escutar e ver, de acolher pensamentos não pensados. Alargar a capacidade que permite acolher, generosamente, os novos sentidos que, diante de um encontro alegre, parecem ser proporcionados abundantemente.

4.1 NO GALPÃO

No dia 16 de abril de 2009, no galpão dos Doutores em São Paulo, Dagoberto Feliz¹⁸², um dos atores, falava de forma extrovertida e engraçada. O tom de voz era alto e as

¹⁸² Dagoberto Feliz. Premiado músico, ator, diretor, diretor musical, dramaturgo e cenógrafo. Pós-graduado pela Escola de Comunicações de Artes da USP. Membro da gerência do grupo Folias d’Arte. Trabalhou em mais de 40 espetáculos. Foi chefe do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura de Santos, SP. Regente, professor e diretor universitário, é membro de vários grupos musicais em São Paulo e Rio de Janeiro. Está nos Doutores da Alegria desde 2004. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 15 nov. 2012.

ideias, claras, pareciam conclusivas ao mesmo tempo em que ficavam abertas para serem completadas pelos assistentes¹⁸³.

Dagoberto falou do seu colega Mané, o palhaço de Márcio Douglas¹⁸⁴ – também citado no Capítulo I. Dagoberto comentou: “*Depois de algumas experiências você fica meio mal resolvido, e como é que resolve? Revertendo, refletindo sobre o acontecido.*” O ator que encara experiências hospitalares, algumas delas impactantes, enfrenta a necessidade emocional de ressignificá-las. E algumas vezes isso acontece de forma singular.

O Dr. Mané tinha visto um tumor muito grande na cabeça de uma menina e havia ficado bastante chocado. Uns dias depois ele voltou ao hospital com um figurino diferente: ele usava um chapéu feito com um desentupidor de pia e uma flor. Os colegas puderam ver o tumor da menina refeito – *re-significado* – no chapéu do palhaço.¹⁸⁵

A resolução do impacto causado pelo tumor, ou a ‘cura’ do trauma eventual, no caso, não se dá só através da reflexão ou do ‘pensamento’ dirigido, ou, ainda, a partir de um processo *analítico*. Aqui, a ‘cura’ parece acontecer criativamente através da ressignificação da imagem traumática. Eis o que aconteceu com o tumor da menina e o susto de Márcio: ele o ressignificou, o horror do tumor foi transformado num chapéu!¹⁸⁶

No pensamento há uma dimensão emocional, *afetiva*. No caso de Márcio, talvez

¹⁸³ Beatriz Sayad faz uma descrição do Dr. D. Pandy (interpretado por Dagoberto Feliz), que completa a minha visão dele, limitada a um par de conta-causos e a uma roda artística. Ela, colega, observou-o no hospital: “[...] Alto, sério, poucas palavras sempre afiadas. Todo de branco, com alguns detalhes em laranja, cabelos milimetricamente despenteados escapam por cima de uma faixa de gaze que envolve a cabeça. Um belo acordeão nas costas escorrega para suas mãos sempre que não for pedido. Como uma criança, o Dr. D. Pandy é um pouco do contra. “Toca palhaço!” Ele não hesita: “Não”. Simples. Mas estranhamente fascinante. E quando menos esperamos soa um acorde dramático, que introduz canções inusitadas, como a versão da canção de ninar do Brahms: Coloquei minha cueca no varal para secar/Noutro dia fui buscá-la e não estava lá/ Procurei pelo chão, e ela não estava não/ Descobri que a vizinha usou de pano de chão.” Notas sobre um cotidiano. SAYAD, 2008b, op. cit., p. 24.

¹⁸⁴ Márcio Douglas é ator e diretor formado em diversos cursos e atividades práticas. Fundador da Cia. Trapos e Farrapos e ganhador de vários prêmios como ator. Está nos Doutores da Alegria desde 2004. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 15 nov. 2012.

¹⁸⁵ Para Winnicott a possibilidade de criar se relaciona com a capacidade de metaforizar, de produzir imagens vivas, simbólicas, novas.

¹⁸⁶ De acordo com Safra, durante a vida adulta, desde a perspectiva da clínica analítica, o que o adulto faz é procurar objetos e situações que possibilitem metamorfoses e, com isso, o desenvolvimento do *self*. Ao mesmo tempo isto faz com que a pessoa seja inserida nas diferentes áreas da experiência humana. SAFRA, Gilberto. O sagrado e a criatividade. In: SPINELLI; João et al. (Org.). **Criatividade**: uma busca interdisciplinar. São Paulo: UNESP, 1999. v. 1. p. 73-75.

o acolhimento daquilo que o impactou (o feio, o terrível, a doença) foi o que possibilitou que ele, *afetivamente*, criasse algo novo. Esta tolerância à frustração é a que, na ‘teoria do pensar’ de Bion, evita a fuga e possibilita a transformação da situação e do sujeito, fortalecendo-o a partir do *pensamento* (das emoções).

Raul Figueiredo, outro dos atores presentes naquela noite, dando um exemplo de como era possível usar o violão no trabalho do palhaço no hospital, contou uma situação com um menino de comportamento violento com quem parecia não ser possível entrar em contato da maneira como era feita com outras crianças.

Quando o Doutor Lambada (Raul) entrou no quarto, viu um menino de cinco anos amarrado pelos punhos à cama. Chocado, perguntou de que se tratava e os enfermeiros disseram que era uma criança muito violenta, que batia em todo mundo. Os seus pais já tinham morrido e ele tinha apanhado muito. Outro dia Dr. Lambada voltou e a criança tinha só uma mão amarrada. Com a mão livre fez um gesto, convidando Lambada a se aproximar. “*Vem aqui palhaço*”, disse. Dr. Lambada, desconfiado, se aproximou. Quando chegou perto recebeu um soco que tirou o nariz (de palhaço) do lugar e machucou o seu rosto.

Numa tentativa de aproximação, Lambada convidou o menino a bater na parte posterior do violão e a criança bateu com força várias vezes. Depois, o Dr. Lambada virou o violão, com as cordas para frente e enquanto o menino batia, Lambada puxava as notas de várias músicas. Assim terminaram tocando e cantando juntos. No começo parecia até necessário deixar de lado a intervenção, mas o convite feito por Raul e seu parceiro à criança a fez entrar na brincadeira, deixando para trás a atitude agressiva inicial.

Para Winnicott, a agressividade que a criança experimenta em relação ao ambiente deveria ser acolhida por este (o médico, o enfermeiro, o palhaço, o professor) de maneira *tolerante*. A agressão, vista como se fosse uma coisa nociva, costuma ser ‘jogada fora’, tanto por quem a experimenta como por quem acompanha de fora. Mas se os impulsos agressivos podem ser manifestados em um ambiente de confiança que seja capaz de tolerá-los, pode ser possível compreender a agressão, a raiva, a frustração (o negativo) como algo constitutivo da criança (bebê, paciente, aluno). Resultaria até desleal ocultar ou

negar aquilo que também constitui o humano.¹⁸⁷

A habilidade para brincar com o ‘improviso’, técnica primordial do palhaço, favorece a *escuta* do lugar, da criança e das possibilidades artísticas dela. Isso tudo se junta à permissão e à vontade da criança para entrar no jogo e, assim, torna-se possível a construção de um número. Torna-se possível ter uma *experiência, acolher pensamentos*.

Não sabemos se a criança *acolheu-pensou* algo a partir daquilo (porque não estávamos lá e porque não conversamos com ela), mas podemos inferir, pela narrativa de Raul, que só o fato da criança se dispor ao brincar e de ter tido, por parte dos palhaços, um acolhimento (mãe-ambiente) diferente daquele que até esse momento ele tinha recebido no hospital, pode ter ofertado à criança uma outra compreensão sobre si mesma e sobre o outro.

Já Raul com certeza *acolheu* algo daquele momento. Também através da sua narrativa é possível perceber isso, assim como acreditamos que os enfermeiros ou médicos presentes, ao assistir a intervenção, talvez possam ter desdobrado igualmente alguns *pensamentos* a partir dela. E, finalmente, o público que escutou o caso, mesmo sem ter vivenciado o momento, *alcança* algo daquilo que foi ofertado naquele momento como abertura de sentido.

Raul contou a história de outro menino também agressivo com as enfermeiras – elas chegaram a falar para a dupla de palhaços desistir de trabalhar com ele. Assim que os Doutores entraram no quarto, apareceu uma lagartixa numa janela e as enfermeiras se assustaram muito. O menino pulou da cama e foi até a janela, pegou a lagartixa devagarzinho, e, com muito cuidado, colocou-a em outro lugar. Raul disse para a plateia do conta-causos: “*se você entrar no quarto com preconceito talvez não dê certo.*” Aquele dia a enfermeira comentou com a dupla: “*vocês me fizeram ver ele com outros olhos*”. Raul concluiu: “*justamente isso, permitir essa possibilidade, com certeza leva para o hospital algo a mais*”.

A situação com estas intervenções se abriu para outras possibilidades quando um terceiro apareceu em cena – no caso, os palhaços –, que com uma qualidade diferente no acolhimento da agressividade daquelas crianças conseguiu convidá-las a brincar,

¹⁸⁷ WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p.58.

inclusive com aquilo que incomodava (a raiva). Eles recusaram o recurso usado pela equipe médica, amarrar, negar, excluir, e a partir dessa nova configuração do relacionamento foi possível uma mudança de vértice capaz de colocar o corpo e o pensamento numa outra direção. Nos termos de Winnicott, poderíamos dizer que, tanto a dupla de palhaços quanto as enfermeiras *sobreviveram*¹⁸⁸ à agressividade daquelas crianças, à necessidade delas em expressá-la e de permitir que seu “*self* cruel” agisse livremente. É a possibilidade de enxergar, na contínua renovação da vida, mascarada às vezes pela rotina ou pelos *pré-conceitos*, a doçura e a suavidade que também habita aquela criança, a mansidão da lagartixa, a potência e qualificação do palhaço e as possibilidades (potencialidades) de si mesmo.

Um último caso contado também por Raul naquela noite foi sobre uma menina com câncer que recebia altas doses de morfina. Ele comentou que enquanto ela recebia a medicação sentia muita dor. Por essa razão eles estavam sempre presentes naquele momento, para tocar algumas músicas para ela. “*Enquanto a música tocava, ela se acalmava, esquecia da dor, só que depois ela começou a manipular com aquilo para escutar música o tempo todo*”. Ele disse, associando o efeito da música com a dor física, com o sono que produz e com a diminuição da ansiedade, entendendo-o como parte de um tratamento paliativo.

Sabemos que a música estimula respostas fisiológicas capazes de modificar os batimentos cardíacos e o fluxo do sangue, e embora esse não seja o objetivo das músicas interpretadas pelos Doutores da Alegria, as crianças e os acompanhantes terminam por receber tais efeitos. A intenção é ter um contato alegre, divertido, descontraído, uma entrada artística, um convite para o jogo, uma desculpa para se divertir, para abrir um caminho e para criar, se possível, um *vínculo*. Assim, o pedido da menina para escutar mais músicas era uma resposta a isso tudo, um pedido que, se satisfeito, leva a que o ‘bem-estar’ em vários sentidos aconteça. Talvez ela não estivesse sentindo mais dor, mas escutar mais músicas a fazia feliz¹⁸⁹.

¹⁸⁸ O termo ‘tolerar’, na teoria de Winnicott, transformou-se em ‘sobreviver’ a partir de 1968. WINNICOTT apud ABRAM, op. cit., p.58.

¹⁸⁹ Beatriz Sayad acompanhou uma dupla de palhaços num hospital para tratamento do câncer infantil. Conversou com a dupla sobre a dor: “De como era difícil conviver com a dor, ter os berros de uma criança

Nas entrevistas e no documentário dos Doutores da Alegria, os artistas insistem na questão de que eles não mentem para as crianças e que não são anestésicos ou distrações para a dor. Se, por exemplo, são chamados para tocar uma música ou fazer uma palhaçada enquanto uma criança recebe uma injeção, eles não fazem e falam: ‘vai doer, mas vai passar’. Eles não “douram a pílula”, simplesmente aguardam que a injeção, a dor e o choro passem, e, então, começam a brincar.

4.1.1 Melquíades e Malaquias

Uma menina tinha vindo de Recife para São Paulo para um tratamento muito complexo. Dagoberto Feliz, Dr. D. Pandy, confessa ter certa dificuldade para emprestar as coisas. Com ele sempre estava o Melquíades, um cachorrinho de pelúcia que usava nos números, e a menina um dia ficou curiosa. Ele o emprestou, pegou-o de volta, mas na hora de sair do quarto a menina disse que achava melhor o cachorrinho ficar com ela para ela ensinar-lhe a fazer algumas coisas. Mesmo a contragosto e depois de ter tentado de todas as formas possíveis convencê-la de que o melhor era voltar com ele porque o cachorrinho era muito afeiçoado pelo seu dono, o Dr. D. Pandy deixou-o com o compromisso de que ela o devolveria na próxima vez que eles se encontrassem.

Na semana seguinte ela disse que o cachorrinho já sabia sentar, comer e fazer xixi e cocô no lugar certo, mas que agora precisava ensiná-lo a ler e a escrever. Na visita seguinte ela queria ensinar-lhe história e geografia. Dagoberto voltava no quarto da criança tentando recuperar seu cachorrinho, mas não conseguia e começou a ficar incomodado e ao mesmo tempo empolgado, pois o fato da criança não querer devolver o brinquedo tornou-se

como vizinhos, imaginar a *via crúcis* que é pegar uma veia, acesso para a tão necessária medicação: antes, é difícil; durante, é impossível; depois, é exaustivo.” Ela descreve o lugar onde as crianças recebem quimioterapia, uma sala com compartimentos e um corredor no meio, com macas e cadeiras para os acompanhantes. Quando a dupla visita uma criança, são assistidas pelas pessoas que ficam no compartimento da frente e escutadas pelas que ficam nos compartimentos aos lados. “Enquanto uma criança ri e se diverte com as palhaças, comumente velhas conhecidas suas, outra, ao lado, chora, berra, negocia o milímetro do braço que está menos dolorido para uma pulsão. Não há o que fazer. Há que silenciar, que compartilhar. Há que abdicar, ou simplesmente aceitar o fracasso daquele momento, aceitar que a realidade da dor massacrou qualquer possibilidade anestésica que a fantasia ou que o sonho podem ter. Não que sejamos anestésias para a dor. Não! Mas, no paralelo, às vezes, somos uma opção, um assunto novo, um pedaço adormecido que acorda. SAYAD, 2008b, op. cit., p. 43.

um desafio para ele criar formas de trazê-lo de volta.

Dagoberto, desesperado por recuperar o cachorro, foi ao bairro Liberdade e comprou outro igual, só que dessa vez o batizou de Malaquias, na tentativa de trocá-lo por Melquíades, que era de quem ele realmente gostava. Voltou no hospital e quando encontrou a garota lhe propôs trocar os cachorrinhos, mas ela insistiu que achava melhor ela ficar ainda com o Melquíades, pois ele já tinha se acostumado com ela. Isso aconteceu por um período de dois meses, aproximadamente.

Um dia, a menina recebeu alta, mas era justamente no dia em que o Doutor D. Pandy não estava no hospital. Ela, que sabia que tinha que devolver Melquíades, ficou confusa, porque queria devolvê-lo pessoalmente, mas outras duas doutoras que estavam naquele dia fizeram um termo de adoção que foi assinado por elas e pela menina onde ela se comprometia a continuar cuidando muito bem do cachorrinho, e assim foi embora.

Dagoberto Feliz conta a história acompanhada de uma breve, mas profunda reflexão sobre a posse dos bens materiais. Em dois dos conta-causos, dos três que assisti, ele contou a história, sempre rindo dele mesmo e de sua posse dos objetos. Para mim, escutar sua história foi de uma generosidade imensa. O que ele compartilhou com os assistentes naquela noite sobre o quanto ele aprendeu dele mesmo no jogo de recuperação do boneco e de sua relação com as coisas materiais teve um grau de sensibilidade e humildade que emocionou a mais de um espectador.

Parece que o cachorrinho de pelúcia tornou-se *objeto transicional* tanto para a criança quanto para o palhaço-Dagoberto, um objeto que se transformou em ponte e facilitou passagens: da menina durante o seu processo de recuperação da saúde; e do palhaço para a compreensão de novas ideias a respeito de si mesmo. Para ela, Melquíades foi talvez uma presença-vínculo com aquilo que representava bem-estar: a interação com os Doutores. Também parece ter sido o *sujeito* com o qual ela desenvolveu um certo '*projeto civilizatório*', trazendo-o para a cultura, lhe ensinando tudo que um 'bom' cachorro-homem deveria aprender.

O relacionamento entre Dagoberto e a menina teve uma troca rica para ambos, inclusive uma reviravolta interessante, pois na compreensão do 'causo', ilustrada por Dagoberto para o público assistente aos conta-causos naquelas duas noites, ele fez uma

espécie de desmascaramento de si próprio, originado no encontro-desencontro com a menina que se apossou do *seu* Melquíades¹⁹⁰. E, como as ‘abelhas mensageiras’, foi a menina e sua teimosia na devolução do boneco que o fez, de um lado, inventar diversas formas de recuperá-lo e, de outro, *passar* a ter outros caminhos para se conhecer. Além disso, não deixa de chamar a atenção o fato dela realmente desejar devolver Melquíades para o seu dono, o que poderíamos ler como sinal de gratidão e maturidade emocional, talvez conquistadas durante o processo de *com-fia-ça* que conseguiu tecer com o Dr. D. Pandy e seus colegas.¹⁹¹

Como compreendido até agora, a frustração faz pensar. De outro lado e em diálogo com a psicanálise kleiniana, a satisfação também faz pensar. Quem recebe ou faz parte de um ambiente gratificante, (seio-bom no desenvolvimento teórico de M. Klein) sente-se convidado a co-responder com aquela realidade.¹⁹²

4.2 NINANDO NO GALPÃO

No dia 24 junho de 2010, novamente no Galpão dos Doutores em São Paulo, oito Doutores da Alegria, vestidos ‘à paisana’, entraram no galpão cantando e tocando diferentes instrumentos musicais. A canção falava de querer contar um segredo e de ter que ficar pertinho para poder fazê-lo. A sensação de aconchego foi imediata.

Os Doutores daquela noite eram de São Paulo, Recife e Belo Horizonte. O galpão estava lotado. Wellington Nogueira, de forma prosaica e com tom de voz baixo, começou explicando que o *conta-causos* surgia das experiências que os doutores tinham nos hospitais. Assim, sucessivamente, cada um foi contando as seguintes experiências.

¹⁹⁰ Ao ‘desvelarmos’ estamos descobrindo-nos de defesas acumuladas durante a vida toda. Um aspecto da experiência clínica é o *desmascaramento*. Retirar as máscaras é um aspecto nada simples que, clinicamente falando, ameaça a estrutura narcisista. Foi isso que Dagoberto fez consigo mesmo e que ofereceu para o público dos *conta-causos*.

¹⁹¹ Para Heidegger pensar significa ser grato. *Was heisst denken? Denken heisst danken* – O que significa pensar? Pensar significa ser grato – (o texto é uma preleção originalmente proferida no semestre de inverno de 1951-52, na Universidade de Freiburg, e continuada no semestre de verão de 1952).

¹⁹² Bion interessou-se, repensando suas teorias (Second Thoughts), em abrir caminhos para irmos para além dele, juntando Kant e a crítica da razão a Heidegger e à gratidão. Para Muniz de Rezende, a análise deveria ter uma dimensão crítica e mais uma sugerida por Heidegger: “pensar significa sermos gratos, generosamente, com criatividade.” Muniz de Rezende, Antônio. Aula 1. Minicurso proferido na FEPAL, Invenção – Tradição.

4.2.1 Namorando o Raí¹⁹³

Numa segunda feira, Dra. Juca visitou um quarto com meninas adolescentes, idades entre 12 e 15 anos. Rolaram então “papos de mulheres” e as garotas aconselhavam Juca, que estava triste porque não arrumava um namorado. Elas disseram à Dra. Juca que com essas roupas que ela usava não dava, que ela tinha que cuidar do cabelo e alisá-lo, trocar os sapatos, que não podia usar tutu nem esse tipo de chapéu. Disseram também que era melhor ela trocar o nome por Vanessa, mas que tinha de ser Wanessa, com W, para ficar mais charmoso. E falaram que o namorado teria de ser alto, moreno, bonito, rico, inteligente e torcer para o time do São Paulo.

Na terça feira, Wellington Nogueira ligou para Juliana¹⁹⁴ (Dra. Juca) e disse que o Raí (ex-jogador de futebol do São Paulo, rico, bonito, etc.) iria visitar o hospital no dia seguinte! Na quarta feira, Dra. Juca entrou no quarto das meninas e disse: “Então meninas, eu fiz o que vocês disseram e arrumei um cara, mas vocês vão ter que me ajudar porque eu estou muito na dúvida.” Abriu a porta e o chamou: “vem meu bem!”. O Raí entrou no quarto cumprimentando a Juca supercarinhoso e abraçando-a. As meninas ficaram em silêncio por uns minutos até que uma delas começou chorar, e a outra gritou: “Ela conseguiu! Ela conseguiu!”

Quando há criatividade e capacidade para o improviso, tudo, se elevado a um patamar de recurso, termina ofertando a possibilidade de criar novos sentidos e brincadeiras tanto com as crianças como com outras pessoas que porventura possam se involucrar nas histórias imaginadas e criadas em conjunto e que, de repente, adquirem uma tonalidade de ‘verdade’.

²⁹ Congresso Latinoamericano de Psicanálise, outubro de 2012.

¹⁹³ Contado pela Doutora Dona Juca Pinduca, de São Paulo.

¹⁹⁴ Juliana Contijo, atriz graduada pela Escola de Arte Dramática – EAD/USP, participou de mais de 15 espetáculos, integra a companhia As Graças e está nos Doutores da Alegria desde 1998. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 15 nov. 2012.

4.2.2 B. U. N. D. A.¹⁹⁵

Em 2008, o doutor Micolino e sua parceira visitavam a unidade de oncologia do Hospital da Criança. Lá, havia uma garotinha e a sua mãe que era muito animada. A dupla mostrou para elas uma música do Raul (Doutor Lambada) chamada “Música da Bunda” – palavra proibida para as crianças, mas que eles gostam de falar –, muito rítmica e que elas adoraram.

Be, U, ene, de, a..... Bunda, bunda!
Be, U, ene, de, a..... Bunda, bunda!
A Bunda só tem um defeito
Ela é rachada no meio (bis).
A bunda, ela é bem bonitinha
Quando você dá um tombo
Ela vira almofadinha.
A bunda, ela é bonitinha,
Ela usa cuequinha, ela usa calcinha...¹⁹⁶

Cada vez que a dupla visitava a menina e a mãe, embora levassem outras músicas, elas pediam para os Doutores cantarem a música da bunda. Assim se passaram mais de três meses, tempo no qual o quadro clínico da menina se agravava. Num dado momento, a menina estava tão mal que já quase não respondia a nenhum estímulo. Um dia a dupla entrou no quarto e como de costume tocou a música da bunda. Naquele dia a menina teve reações de movimento ao escutar a música mesmo estando numa situação muito delicada, e os palhaços e a mãe queriam mostrar isso para todo mundo, chamando médicos e enfermeiras para verem os movimentos da menina.

Os artistas comentaram que os profissionais de saúde, dentro do hospital, terminam se envolvendo com o trabalho dos Doutores da Alegria. Com o tempo, tornam-se também aliados, parceiros e cúmplices dos Doutores da Alegria e às vezes são imprescindíveis para que as cenas tenham um bom fechamento. Essa participação é

¹⁹⁵ Contado pelo Doutor Micolino, de Recife.

¹⁹⁶ Durante o conta-causos, a música foi ensinada para o público e todos cantamos animadíssimos, dando risadas.

importante, tanto para os médicos e enfermeiras/os quanto para as crianças, porque a forma de intervenção – aproximação e contato – destes profissionais muda consideravelmente. Ainda, esse aprendizado se dá a partir da interação entre palhaços e médicos no mesmo local, quer dizer, não é preciso um curso ou uma oficina desenhada com esse fim fora do hospital, é no dia-a-dia, no trabalho conjunto, em parceria, que as trocas profissionais acontecem.

4.2.3 Passarinhos Médicos

Um dia, uma dupla visitava uma criança cega, um menino de três anos de idade. Como ele não enxergava, era possível fazer brincadeiras diferentes daquelas que são feitas com outras crianças. Disseram então que estavam na floresta e começaram assobiar como passarinhos pelos cantos do quarto para a criança identificar onde eles estavam. Em seguida chegaram duas enfermeiras e, na sequência, dois médicos. O quarto então se encheu de passarinhos!

4.2.4 Enfermeira Palhaça

No horário do almoço, os Doutores encerram as cenas para que as crianças almochem. Certo dia, eles estavam num quarto quando uma funcionária trouxe a refeição da criança e um dos Doutores da dupla pegou a bandeja, falou ‘*obrigado!*’ e saiu do quarto esperando que seu parceiro o buscasse, desse uma bronca exigindo que voltasse a bandeja no lugar para assim os dois palhaços saírem do quarto. Essa é uma *gag* bastante frequente e que nessa hora do almoço funciona muito bem. Mas o parceiro não fez isso, pelo contrário, pegou o suco e também saiu sem falar nada! Uma vez fora, não tinham como voltar – de forma *clownesca* –, mas apareceu a “*santa enfermeira*”, para quem eles contaram o que acontecera. Assim, ela os pegou pelas golas dos jalecos, os fez entrar de volta no quarto e deu-lhes uma boa bronca. Os Doutores então devolveram o almoço da criança e o número acabou perfeito.

Do mesmo modo, perto dos médicos, os Doutores da Alegria – experimentando algumas das tensões que os médicos enfrentam cotidianamente com os parentes –, por exemplo, aprendem a lidar com circunstâncias limites que por vezes ultrapassam a atuação artística, e que os coloca em situações nas quais o *acolhimento* do outro é fundamental.

4.2.5 Choque

A Dra. Emily¹⁹⁷ passou por uma sala de espera e viu uma mulher muito aflita num banco. Ela não aguentou vê-la naquele sofrimento e sentando ao seu lado perguntou o que acontecia. “*Minha filha está lá dentro, e nenhum médico me dá notícias*”, disse. Como os Doutores têm acesso livre às diferentes áreas do hospital, a Dra. Emily respondeu suavemente: “*Fique tranquila, não se preocupe que vai dar tudo certo. Eu vou perguntar e já volto com alguma notícia para a senhora, tá bom?*” A Dra. Emily entrou na sala de emergência e se dirigindo a um dos médicos perguntou pela menina. Ele mostrou uma maca onde tinha vários médicos reanimando-a, a criança dava pulos enormes enquanto os médicos usavam um aparelho com eletricidade. A Dra. Emily ficou chocada. Sem saber o que fazer, rezou para que ao sair não tivesse ninguém aguardando por ela, e assim foi, ao sair, a mãe da menina não estava mais a aguardando.

Duas semanas depois, Dra. Emily entrou num quarto onde havia uma mulher e uma menina que ela não reconheceu. A mulher se dirigiu a ela muito animada e, cumprimentando-a, disse: “*O que você me disse aquele dia, para eu me tranquilizar porque tudo iria dar certo, me deu a esperança de que tudo ia sair bem mesmo! E olha minha filha aqui, viva!*”.

Talvez a promessa do retorno da palhaça para a mãe a fez *com-fiar*, tecer um vínculo que embora pareça efêmero permaneceu no tempo, no coração grato da mãe pela promessa serena e confiante da palhaça.

¹⁹⁷ Vera Abbud, graduada em Ciências Biológicas pela USP. Realiza oficinas de palhaço para grupos, empresas e festivais. É uma das fundadoras da Cia. Teatral As Graças. Está nos Doutores da Alegria

4.2.6 ÓBITO

A interação com os familiares e acompanhantes é contínua, ao ponto de fazer intervenções com eles inclusive quando as crianças porventura falecem. No hospital Boldrini, de Campinas, por exemplo, a dupla de palhaços chegou à enfermaria e os médicos e enfermeiras disseram que num dos quartos havia uma criança em óbito. Ésio Magalhães, um dos artistas, ao entrar no quarto e ver que a família estava calma, propôs fazer uma despedida para a criança com música. A outra palhaça era a Dra. Emily. Juntos, distribuíram instrumentos entre todas as pessoas que estavam no quarto e começaram tocar uma música suave. “*Não foi algo denso, foi lindo, leve...*”, disse a Dra. Emily, emocionada.

4.2.7 Ligação

Uma mãe contou aos Doutores que o filhinho, antes de falecer, pegou um telefone de brinquedo e ligou para os palhaços para se despedir.

Os Doutores da Alegria terminaram o conta-causos daquele dia cantando enquanto saíam do galpão. Eu queria escutar mais estórias, rir mais, chorar mais. Mas eles foram embora. Fiquei com a sensação que, acredito, ficam as crianças e os pais quando os doutores deixam os quartos, de querer mais, de querer vê-los de novo, de querer que seja já o próximo encontro para sentir de novo aquilo que estava sentindo... não sei se era alegria, porque ri, mas também chorei... Era o meu coração dilatado, expandido, cheio de novas versões sobre a vida e a morte, sobre certa expansão dos limites.

4.3 ULTIMO CONTACAUSOS

No dia 18 de novembro de 2010 assisti ao último conta-causos como parte do trabalho de campo da pesquisa, também na sede de São Paulo. Naquele dia compreendi que a maneira como as intervenções afetam a cada criança superam as possibilidades de um adulto para imaginar o que pode acontecer quando um palhaço se aproxima com cuidado e qualidade.

desde 1991. Disponível em: www.doutoresdaalegria.org.br. Acesso em: 15 nov. de 2012.

4.3.1 Noite Infeliz

Raul Figueiredo contou que uma noite ligaram na sede dos Doutores, do hospital Albert Einstein, de São Paulo, perguntando se “lá se encontrava um doutor chamado Lambada, que cantava uma música chamada Noite Infeliz”¹⁹⁸. Acontecera que naquele hospital uma menina tinha recebido alta, mas recusava-se a sair do hospital até escutar novamente aquela música. Os pais estavam desesperados. Raul, o Dr. Lambada, estava em sua casa, e só conseguiria ir ao hospital no dia seguinte. De manhã, ele se vestiu, foi e cantou a música para a menina, e ela então, feliz, concordou em sair do hospital

4.3.2 Os Doutores da Alegria Jogam Pedras

Raul está há mais de 15 anos nos Doutores e já não atende no hospital, hoje faz parte da equipe de trabalho de formação e dos Doutores em Rede. Um tempo atrás, ele estava numa cidade do interior de São Paulo onde havia uma turma de médicos sendo treinada para trabalhar com crianças. No dia em que ele chegou ao evento, foi recebido por duas moças muito jovens, estudantes de medicina. Uma delas, 21 anos, perguntou-lhe se lembrava dela. Ele disse que não, mas assim que respondeu seus olhos fizeram um *zoom in* sobre o rosto dela e conseguiu enxergar uma menina de 9 anos. Ele a atendera anos atrás, no Hospital de Câncer, onde ficara internada por muito tempo. A mãe tinha tirado fotos da menina com cada dupla de palhaços que passou pelo quarto e ele foi convidado a ver esse *álbum de internação*. A garota contou que daquela turma que estava internada com ela, era a única que sobrevivera. Hoje, ela estuda medicina e quer fazer um trabalho como o dos Doutores da Alegria. Raul disse: “*Isso quer dizer que uma pedrinha foi jogada por nós e a ondinha ainda continua.*”

¹⁹⁸ A música original chama-se “Noite Feliz”, mas Raul Figueiredo fez uma paródia com ela e a intitulou “Noite infeliz”, música que as crianças adoram.

4.4 ME DÁ QUATRO MESES PARA TE AMAR¹⁹⁹

A gente está trabalhando com uma menina da oncologia faz quatro meses.

Ela deve ter uns nove anos. Ela não olha na nossa cara.

Mas há umas duas semanas ela nos chamou pra dizer que nos detesta.

“Ups!, então ela não nos detesta.” Pensamos.

Ela disse: “Vocês não tem graça nenhuma.”

E nós: “Ah não?! Você sabe onde que nós poderíamos encontrar um pouco de graça?”

Ela: “No circo é que não é.”

Nós: “Então onde é? Tem alguma ideia?”

Ela: “Pega o ônibus, vira à esquerda, faz baldeação, pega o metrô, desce, pega o outro metrô, vai até o ônibus, anda tantos quarteirões, vira à esquerda, tem um muro da casa amarela...”

... Era o trajeto que, no fim, chegava na casa da menina.

4.5 DO INVISÍVEL E DO INDIZÍVEL²⁰⁰

“Diz o ditado popular que o palhaço é rei porque os meninozim imitam tudo que o palhaço faz. Trabalhando no hospital, penso no contrário: Os meninozim é que são reis, porque eles modificam os palhaços.”²⁰¹

Soraya Saide

Para os Doutores da Alegria, é a criança quem aceita e suscita a interação. É ela quem permite. Não são, como pode parecer, os palhaços que transformam o ambiente e fazem com que as coisas aconteçam no quarto ou nos corredores do hospital. Os Doutores da Alegria não entram *em cena* tentando transformar, nem com algo planejado milimetricamente. Para eles, é necessário aguardar o *sim* da criança, e é esse *consentimento* que vai permitir que o encontro com o artista suscite a criação do espetáculo – único em cada visita. Por isso, se alguma *transformação* acontece (na criança), se algum *pensamento*

¹⁹⁹ Causo contado por Conrado Federici durante entrevista.

²⁰⁰ A maioria dos causos que aparecem nesse item foram selecionados do livro “Doutores da Alegria, O lado invisível da vida” e do Caderno dos Doutores da Alegria, “Boca Larga”, volume 4. Esses causos, por sua vez, como já mencionado, foram selecionados dos relatórios mensais dos artistas.

²⁰¹ Os Doutores da Alegria se sentem gratos com os *meninozim*, porque são eles que transformam os palhaços, assim como são os pacientes que transformam os analistas, e como são os ‘objetos-sujeitos’ que *afetam* o

novo é acolhido, é responsabilidade da própria criança e do público em volta (familiares, acompanhantes, enfermeiras, médicos, ascensoristas, faxineiros), e não da *intencionalidade* do palhaço.

O que o palhaço faz é encorajar as crianças hospitalizadas – a partir do contato com a sua própria potência – a encontrar dentro delas certa força, para que, a partir de jogos, do riso e da alegria, possam achar algo daquilo que permanece bom (saudável) nelas. É assim como nas entrevistas com os artistas, eles enunciam o cerne do seu trabalho. Na interpretação que fazemos das suas falas, diríamos que o encontro entre os Doutores da Alegria e as crianças alcança um nível de acolhimento (*holding*), de consenso (sentidos compartilhados) e de *rêverie* (continência) que possibilita que as crianças – mas não só elas –, ressignifiquem especialmente a internação, mas também o contato físico, a forma de brincar, o exercício da própria autonomia, o relacionamento com seus parentes, ao amor, o medo, a raiva e talvez até situações familiares ou vitais que antecedam à internação.

O palhaço faz provocações que motivam novos olhares sobre as mesmas coisas, que mostram novos usos dos objetos e dos afetos e que levam as pessoas a se surpreenderem com as possibilidades de relacionamento com o mundo em volta. Uma luva cirúrgica pode ser uma crista de galo, e a raiva pode fazer com que um violão vire tambor. Os limites que o mundo cotidiano e chamado ‘real’ parece impor, a imaginação amplia.

Os casos seguintes, como os anteriores, falam por si mesmos, por esse motivo não fizemos interpretações extensas a partir deles.

4.5.1 A Vaquinha Jurema²⁰²

A Jurema é uma vaquinha que eu tenho, que dança e tal. Alguém disse: Eu queria muito que você levasse a Jurema para ele”. Quando a gente entrou no quarto, ele realmente estava desacordado, totalmente ligado na máquina, e uma irmãzinha de seis anos do lado da cama assistindo. A mãe chorava, o pai também estava num estado superdifícil e eu intervi: “Bom, Felipe”, comecei a falar para ele, “olha, eu estou aqui, eu

pesquisador.

²⁰² Dra. Valentina Mosquito (Beatriz Sayad). NOGUEIRA, op. cit., p. 111.

sou a doutora Valentina, lembra de mim?, trouxe a Jurema.” Então peguei a Jurema e comecei a brincar, e a Dra. Quinan, (Marina Quinan), que estava comigo, também. E a mãe começou a brincar também. Ela começou a contar para ele tudo que a gente estava fazendo e foi muito lindo perceber que a gente interferiu na relação da mãe com a criança, quando ela provavelmente não sabia direto como se relacionar. E o que foi mais lindo é que na sequência a irmãzinha dele também começou a falar com ele assim, em forma de narrativa: “Olha Felipe, eu também estou aqui, eu também estou vendo, a Jurema mandou um beijo para mim, parará, parará.” Eu acho que ele já tinha ido mesmo, então isso subverteu todos os meus valores, porque eu pensei: “Meu Deus, eu sou capaz de, diante de uma criança que eu acho que talvez já esteja morta, ou que está morrendo nesse momento, trabalhar com o universo lúdico dela, fazendo com que a família participe, num momento em que isso seria impossível.

4.5.2 Tudo por Dinheiro²⁰³

E por falar em ética... Entrando no pré-cirúrgico, encontramos uma mãe com seu filho dormindo no colo. Chegamos silenciosos perguntando baixinho, para não acordá-lo: “Podemos tocar uma música para o seu filho sonhar embalado?” De imediato ela nos respondeu meio sem jeito: “Pode, mas eu estou dura, não tenho dinheiro algum.” A resposta nos pegou de surpresa. Nossas consultas são inteiramente de graça, ou seja, são para rir mesmo. Nós entramos com o atendimento e os pacientes com a reação. E como quem dá as cartas do jogo, ou melhor, das nossas consultas, são nossos clientes, pois estamos aqui para atendê-los, entramos no assunto da dureza financeira e imediatamente nos fizemos passar por figuras subornáveis. Embarcamos nessa ideia tentando conseguir algo de matéria (já que quase tudo nesse mundo parece ser conseguido através de dinheiro).

De imediato insistimos em tom sussurrante: “Você tem cartão de crédito para nos pagar a consulta?” Ela fez que não com a cabeça. Tentamos mais uma vez: “Cartão telefônico?” Ela negou ainda com dúvida sobre a seriedade da nossa proposta. “Vale-

transporte? Parcelado em três vezes sem juros?” Ela foi entendendo nossa brincadeira à medida que íamos propondo várias formas de pagamento, e cada proposta financeira se transformava em riso. Chegamos a apelar para que ela nos desse em troca as suas sandálias, os seus botões, os seus grampos e fivelas. E como na nossa profissão de cientistas-bobólogos os números são a base dos conhecimentos, chegamos mesmo a pensar: quanto será que vale um sorriso? E por que será que essa mãe quando viu nossos rostos pensou em dinheiro? Será que por nos confundir com palhaços? Será que a aparência das nossas figuras fez com que ela se remetesse de imediato aos palhaços que aparecem em jornais envolvidos com escândalos de dinheiros?

A motivação e a força de transformação acontecem em dupla mão, os artistas também se modificam a partir do encontro; nele, dá-se início um exercício em cadeia que inspira ideias, atitudes e reflexões em todas as pessoas envolvidas na intervenção. A clareira de compreensão que é possível de ser aberta faz parte daquilo que pertence ao reino da criatividade, da invenção, da beleza e da magia, únicos em cada ser. Cada encontro, por isso, está no nível do inédito, do não pensado.

4.5.3 Estado de Coma

Em espanhol, ‘coma’, significa também ‘vírgula’; ‘estado de coma’ poderia ser, assim, simplesmente uma pausa, um descanso para continuar... Algo parece ser atingido lá dentro de uma criança em coma quando alguém se comunica de fora, afetivamente, através de um toque carinhoso ou com uma música.

O olhar do palhaço, que se assemelha ao olhar da criança pelo fascínio com que o mundo é observado – como se fosse pela primeira vez –, favorece encontros inusitados e permite grandes implicações no ambiente hospitalar. Ao mesmo tempo, a subversão – atitude própria do palhaço – lhe permite desconstruir conceitos como morte, vida ou ‘estado de coma’.

²⁰³ Dr. Clóvis Socó (Sávio Moll) e Dra. Leonoura Prudência (Danielle Barros). Ibidem, p. 48.

4.5.3.1 Ouvido musical²⁰⁴

Bibi está com a gente na UTI. É uma garotinha de quase dois anos que sofreu um acidente horrível. O carro em que estava pegou fogo e o pai só conseguiu retirá-la quando ela já estava bastante queimada. Está sempre coberta e em isolamento. Ainda não conseguimos ver seu rosto. Como está sedada, sempre fazemos uma canção da porta para ela e seus acompanhantes, os pais. Um dia, começamos a cantar “Se essa rua fosse minha” e no final da música a mãe perguntou: “Vocês repararam nos batimentos cardíacos dela?”. Dissemos que não e a mãe disse: “Pois ele se alterou muito. Essa é a música que eu cantava todos os dias para ela quando eu estava grávida. Tenho certeza que ela escutou.” Gooooooooool!!! Nosso anjo-palhaço parece que deixou suas férias para final do mês.

4.5.3.2 Cafuné²⁰⁵

Ao trabalhar com Dr. Severino (Heraldo Firmino), pudemos “ressuscitar” nossa dupla de alguns anos atrás, no mesmo hospital e trabalhando com a mesma criança: o Renan, da UTI. Tocamos uma música da “nossa época”, e enquanto eu dedilhava uma canção no violão o Dr. Severino começou a fazer cafuné nele, e ao mesmo tempo o Renan lacrimejou. Levei um baita susto, sem querer ser piegas ou “sentimentalóide”. Acontece que ele está num estado vegetativo, teve duas paradas nos últimos meses, e vive literalmente com uma fralda na boca por salivação intensa. Pode, ou melhor, deve ter sido uma reação involuntária, mas por um momento pensei: ‘quando será que foi a última vez que essa criança recebeu um cafuné?’ Faz seis anos que está internado (desde o nascimento), foi abandonado pela família há pelo menos três, é um caso degenerativo. Foi emocionante presenciar aquela “coincidência”. Tive a sensação de ter visto um anjinho passando...

²⁰⁴ Dra. Dona Juca Pinduca (Juliana Gontijo). Ibidem, p. 97.

Uma criança em coma, para um palhaço dos Doutores da Alegria, é uma criança, por esse motivo eles continuam a se relacionar com ela de maneira ‘normal’, como se ela não estivesse em coma. Eles interagiam com ela como se estivesse acordada, o que permite aos familiares – e aos médicos – uma nova possibilidade para o encontro, para o trato – e o tratamento – que dão à criança.

“É com esse olhar não cartesiano que o palhaço consegue abrir brechas na ordem das coisas. E, de repente, essa criança até então considerada em coma faz um gesto de “joia” com o dedinho da mão. Abre um sorriso ou acompanha a música balançando levemente os pés. Porque para o palhaço nem tudo o que se vê é o que se vê”²⁰⁶.

4.5.3.3 Estado de música²⁰⁷

Foi um caso muito maluco. Eu trabalhei com um menino que chegou ao hospital vomitando muito. Não sabiam direto o que ele tinha, foram fazer exames, acharam que era um mal-estar, alguma coisa que ele tinha comido. O pai era médico neurologista. E não descobriram o que era, então fizeram uma tomografia e constataram que o menino tinha um tumor na cabeça. O pai pirou porque viu o tamanho do tumor. Eu trabalhei com esse menino antes da cirurgia, uma criança superfofa, com dois anos. Voltou da cirurgia com uma lesão grande, não tinha movimentação. Tiveram que fazer traqueostomia para ele poder respirar. Mas ele foi voltando e a gente cantava as músicas de antes, de que ele gostava, e o menino ria, reagia, o olhinho brilhava. E aí eu saí desse hospital, fui para um outro, voltei dois anos depois e dei de cara com ele lá. E falei: “Nossa, dois anos na UTI...” A mãe estava lá, muito emocionada, e me contou: “Não, depois que você saiu, ele saiu também, só que faz um mês que ele voltou. Já passou por seis cirurgias na cabeça e agora está em coma. A gente não sabe como, mas ele está lutando. Não sabemos com que forças.” Não podia entrar no quarto dele, mas pedi autorização para a médica da UTI, e ela falou: “Sim, pode entrar, só não pode tocar nele.” Aí pedi autorização para a mãe e ela disse: “Claro, por favor.” Entrei e pensei: “Vou tocar as músicas que eu tocava para

²⁰⁵ Dr. Zapata Lambada (Raul Figueiredo). Ibidem, p.104.

²⁰⁶ NOGUEIRA, op. cit.

ele quando ele estava consciente.” E aí falei: “Oi, tudo bem? Lembra de mim?” De repente o moleque abriu um sorriso. Aí, as avós que estavam no quarto disseram: “Viu, viu?, ele sorriu, ele está ouvindo.” Eu não estava entendendo nada e perguntei: “Posso cantar para você?” Não houve reação nenhuma. Cantamos então três músicas. Quando terminei de cantar a terceira, perguntei: “E aí, gostou?” A mãozinha dele, que estava em repouso, fez um sinal de positivo. Uma avó desabou, a outra avó também, a mãe caiu em cima. “Ele está ouvindo, ele está ouvindo.” Aí pensei: “O que é esse estado de coma?” Essa criança, que a princípio estava em coma, conversou comigo. Ele reagiu ao que eu falei. Dei estímulos musicais, e minha voz era uma voz que de alguma forma bateu em algum canal lá dentro e ele respondeu. Então não sei, não sei explicar.

4.5.3.4 Mundo animal²⁰⁸

Estávamos saindo da nossa sala para começar o trabalho quando vimos a mãe do Bê, quatro anos, parada perto da UTI, muito mal. Fomos até ela e tentamos um contato. Ela estava bastante preocupada, pois o Bê estava na UTI em estado grave. Ela nos falou que ele não se mexia havia dois dias, que parecia não estar lá, e então começou a chorar. Palhaços com cara de tacho! Então disse-lhe que era importante desaguar e que para isso tínhamos desenvolvido um produto de primeira linha e, o melhor, em dois tamanhos para ela escolher. Tratava-se do Ombro-desaguador (ombro para chorar, para os leigos), nos tamanhos extragrande (João Grandão) e minimal (Zabobrim). Ela riu e acolheu o minimal por questões de estatura. Demos um grande abraço, depois foi a vez do João abraçá-la e fomos trabalhar, prometendo voltar mais tarde e cheios de medo do que poderia acontecer. Trabalhamos muito, digo muito, muitíssimo mesmo, até que no final do dia só restava passar na UTI para finalizar nossa jornada. Então respiramos fundo e lá fomos nós. João foi à frente, afinal de contas ele é maior, eu parei para tomar água. Depois João veio me chamar e lá fui eu também. Realmente Bê estava mal. Mas ao perceber que estávamos ali, esboçou uma microscópica reação. Cantamos o hit “Atirei o

²⁰⁷ Dr. Zapata Lambada (Raul Figueiredo). *Ibidem*, p. 91.

²⁰⁸ Dr. Zabobrim (Ésio Magalhaes) e Dr. João Grandão (Márcio Ballas). *Ibidem*, p. 26, 27.

pau no gato” e notamos que ele estava reagindo de uma maneira muito sutil. No final, no lugar do miau, João fez o som de um cachorro e Bê balançou a cabeça num gesto negativo. Tentamos novamente, mas João errou fazendo o som de um burro, que de tão natural cheguei a pensar que fosse um suspiro dele mesmo. Novamente outra reação de Bê. Nessa altura, a mãe dele já estava muito emocionada e tentando ver se ele abria o olho. Ela estava buscando algum tipo de contato com o filho. Resolvemos cantar uma última vez, mas agora pedindo a ajuda da mãe dele. Quando chegou a hora do miau, Bê fez com a boca um miauzinho fraquinho, sem som, mas muito presente, e sua mãe fez o miau mais honesto que eu já ouvi. Dias depois vimos Bê pulando como um gatinho pelo corredor. Ainda bem que gato tem sete vidas! Sem querer ser piegas, é maravilhoso ver um fiozinho de vida ser tocado pela arte. Viva a besteirologia! Viva a medicina! Viva o gato!

4.6 SABER BRINCAR É SABER CONTINUAR

Antes de entrar num quarto, o palhaço se informa com as enfermeiras não sobre o diagnóstico da criança, mas sobre o *contexto*. Para um Doutor da Alegria não interessa o passado – o que já foi diagnosticado – nem o futuro –, se vai sair ou não (do coma ou da internação) ou se vai ficar melhor –, o que interessa é o presente: como está o ânimo dessa criança, se tomou ou vai tomar medicamentos, se está acompanhada ou sozinha etc. Interessa a potência para brincar, para se relacionar, interessa fazer contato com aquilo que lá, dentro dela, permanece inalterável: a vontade de brincar, a criatividade.

4.6.1 Indo Embora²⁰⁹

Marcos ainda não nos conhecia e quando notava nossa presença gritava e pulava no colo da mãe com medo. Isso durou duas ou três visitas. Com ajuda de uma enfermeira, ele começou a se acalmar. Começamos a fazer uma brincadeira no ato de lavar as mãos, fazendo bolhas de vários tamanhos, apenas entre nós, mas com o olhar de soslaio na criança. Isso também durou alguns dias, até que um sinal nos foi dado e

ousamos colocar só a cara para dentro do quarto. Perguntamos: “Caiu alguma bolha no seu colchão?” Ele respondeu: “Palhaço, eu vou embora!” Nós chegamos mais perto, com todo o cuidado, e perguntamos: “Quando?” E ele respondeu: “Quando eu ficar bom!” Marcos agora é nosso amigo. E o código ficou. Sempre que o encontramos, ele nos diz “Palhaço, eu vou embora!” E nós: “Quando?” Ele: “Quando eu ficar bom!” Quem dá o ritmo? A criança. Quem dá o tema? A criança. E o palhaço? Fica ligado! E vai embora quando ele ficar bom.

4.6.2 A Gargalhada²¹⁰

Renan estava muito deprimido, completamente bloqueado. A gente se relacionava com ele em silêncio, a gente fazia cambalhota, brincava, contava piada, provocava, e ele praticamente não olhava, tinha um véu no olhar dele. Sabíamos que ele reconhecia nossa presença, mas a reação era zero, zero, zero. Um dia ele estava no quarto, na enfermaria, e minha parceira, a doutora Leonoura (Danielle Barros) chegou, e quando fui trabalhar com ele pensei: “Ai, meu Deus, ele é difícil, né? Não reage, vamos lá, vamos tentar.” Estavam do lado dele a fisioterapeuta e a irmã, que eram super, eram as pessoas que se relacionavam com ele, e a Leonoura perguntou: “Renan, você é solteiro?”, e eu pensei “Ai, que pergunta, esse menino tá deprimido, ele nem fala com a gente, ele mal olha para a gente, ela vem com uma pergunta dessas... ai, que bola fora.” Mas decidi: “Bom, eu vou jogar, né? Vou entrar no jogo.” E por trás dela comecei a fazer gestos para ele não dar bola para ela. E qual não foi a nossa surpresa quando ele explodiu numa gargalhada por causa dessa mímica que a gente começou a fazer, ela tentando se comunicar com ele e eu por trás fazendo mímica de não, e quando ela olhava para mim, eu parava numa pose qualquer. E nós duas paramos, pensando: “O quê? Como assim? Ele está rindo...”, e ele na gargalhada, a irmã começou a chorar, a fisioterapeuta virou de costas e começou a chorar também, e eu a Leonoura vendo até onde a coisa ia. E realmente foi a primeira vez

²⁰⁹ Dr. Escrich (Fernando Escrich). Ibidem, p. 21.

²¹⁰ Dra. Valentina Mosquito (Beatriz Sayad). Ibidem, p. 67.

que ele abriu o canal para se comunicar com o mundo. Daí em diante ele desabrochou. Foi uma honra.

Os dois casos anteriores falam do ‘tempo da criança’. É o tempo dela que dá a pauta para a adequação do ritmo e da forma que o encontro ganha. É a criança quem decide tanto a duração quanto o rumo do encontro. Na clínica winnicottiana a sessão acontece de maneira muito similar: o analista e a sessão – o ambiente –, se organizam em volta do gesto, do acontecer do self da criança (do analisando). É seu gesto que vai criando o início assim como o final da sessão. Para Winnicott, a abordagem do ser humano parte da sua dimensão temporal. É com o e no tempo que se dá o acontecer do homem e que ele, então, torna-se singular.

4.6.3 Reconhecendo o Mundo²¹¹

Eu e a Dra. Sirena (Soraya Saíde) entramos num quarto e demos de cara com uma criança que tinha acabado de perder a visão. Ela tinha feito uma cirurgia de retirada dos olhos, a gente entrou, e a criança começou a chorar. O que mais me impressionou foi que as lágrimas eram de sangue, uma coisa impressionante. E ficamos ali, sem saber o que fazer, ela estava chorando não de dor, mas porque não conseguia ver os palhaços, e ela queria vê-los. A gente não tinha recebido treinamento para uma situação daquelas, então começamos a conversar com a criança. E assim, de estalo, começamos trabalhar os outros sentidos. Começamos brincando com músicas, com barulhos, que ela tinha que identificar. Passamos para o tato, pondo instrumentos com formas diferentes na mão dela e fazendo-a descobrir o que eram. Depois, para que nos conhecesse, pegamos a mãozinha dela e passamos em nossos rostos e até brinquei: “olha, é até bom que você não esteja vendo porque a Doutora Sirena é muito feia, é melhor você não ver mesmo, acho melhor você sentir”. E foi legal, porque no meio dessa brincadeira entrou o pai e a gente percebeu que a família estava tão atônita com tudo que estava acontecendo que não teve a ideia de fazer

²¹¹ Dr. Zorinho (Angelo Brandini). Ibidem, p. 119.

*a criança trabalhar os outros sentidos. Chamamos o pai de lado, pedimos que não falasse, para a criança não reconhecer sua voz, e nessa brincadeira fizemos com que ela passasse a mão pelo rosto do pai, pelo corpo do pai e ela descobriu que aquele cara que ela estava sentindo era o pai dela. Então aquele choro todo do começo se transformou em alegria porque de repente ela começou a perceber ali, naquela hora, que podia reconhecer objetos e pessoas através do tato. Ninguém tinha tido aquela ideia, e dois palhaços completamente tortos ajudaram aquela criança a descobrir que a visão era só mais um sentido, e que mesmo sem ela podemos conhecer o mundo.*²¹²

Para Wittgenstein, compreender as regras do jogo da linguagem significa ‘saber continuar’. Para ele, falar uma língua é aprender a jogar o jogo da linguagem e não conhecer de antemão as regras que subjazem ao seu uso²¹³. É assim como os Doutores da Alegria brincam nos encontros, propondo uma dialética da brincadeira que permite continuar, não só enquanto dura o encontro, mas uma continuidade que permanece no tempo por meio do vínculo. Continuidade, aqui, significa uma espécie de ‘suspensão’, de algo que fica em aberto, que não se fecha como o pensamento ou a medicina *modernos*, prontos, finalizados, entregues. A continuidade supõe que algo está a caminho, inacabado, sendo construído e passível de ser continuado – e não completado – por outro, em outro momento, em outro espaço.

A continuidade supõe também a existência de um vínculo, é ele que a possibilita. Por isso é tão importante o fortalecimento deste que, aliás, é fortalecido a partir do reconhecimento do outro, ou seja, da gratidão. Na teoria bioniana, o vínculo tem importância central no desenvolvimento do pensamento. É como uma pipa: é o fio que a

²¹²Numa sala de hospital, como num *setting* analítico, pode acontecer o aparecimento de um excesso de sentidos (*elementos beta*) que o palhaço – como o analista ou a mãe – transforma em *função alfa*, que é a função do pensamento. Ele acolhe a desordem, a processa e a devolve em meio a experiências onde acontecem *consensos simbólicos* “O analista fica esperando, participante, até que se torne possível um *insight*, numa “percepção conjuntante”, isto é, simbolizadora, capaz de reunir “tudo” numa nova configuração. Ela é “nova” exatamente porque pode surgir do material trazido pelo paciente, com a colaboração dele, mas com participação do analista que “devolve” sentido, confirmando a percepção de ambos num **consenso simbólico**.” REZENDE, Antonio Muniz. **Ser e não ser, sob o vértice de “O”**. Tabuaté (SP): Cabral Editora Universitária, 1999. p. 123.

²¹³ WITTGENSTEIN, L. apud SAYAD2008b, op. cit. p. 17.

traz de volta, o fio é o vínculo²¹⁴ que une um ser a outro ser. A intersubjetividade, condição indispensável às teorias bioniana e winnicottiana, possibilita o desenvolvimento do aparelho de pensar e a primeira relação que facilita este desenvolvimento, é a relação mãe-bebê.

O bebê tem continuidade com a mãe: ele chora e o seio aparece, ou seja, nesse diálogo ele ‘fala’ e a mãe continua (a mãe ‘suficientemente boa’, em termos winnicottianos) acolhendo a linguagem do bebê. Tal continuação, ao mesmo tempo que só é possível pela insinuação de um vínculo a caminho de ser construído, é também indispensável para o fortalecimento e a existência do mesmo.

Assim, a intervenção dos Doutores da Alegria continua depois que eles vão embora, porque um vínculo foi criado. Em termos winnicottianos, poderíamos dizer que se trata de uma mãe (palhaço, analista, professor) presente embora ausente, pela força do vínculo. Muitas vezes os Doutores deixam pequenos presentes com as crianças como florzinhas para serem cuidadas ou peixinhos invisíveis entre os cobertores²¹⁵ por exemplo, mas o vínculo criado a partir da interação é fortalecido, principalmente, pela promessa do retorno e pela lembrança dos palhaços que é internalizada.

A criança hospitalizada não chora, como o bebê, para ter o acolhimento do palhaço, mas ela tem uma linguagem especial da qual o palhaço compartilha e que lhe possibilita compreender e acolher para dar continuidade. É talvez um súbito acolhimento, profissional-afetivo, que permite fiar (se fiar, con-fiar) um vínculo que, com o tempo (minutos, meses ou anos), oferta algo que poderia ser encaixado naquilo que quicá possamos compreender como certa diminuição do sofrimento que leva à cura.²¹⁶

Saber continuar também é saber fazê-lo com o parceiro, com a dupla que propõe trocas inusitadas, com a família em choque, com a criança assustada ou com o

²¹⁴ *Fio*. “A com-fi-ança significa que as duas extremidades estão unidas por um vínculo de fé, de amor, de reconhecimento, em que um pode contar com o outro.” REZENDE, op. cit., p.58.

²¹⁵ Num dos conta-causos um dos atores contou que certa vez uma mãe teve de ligar para a sede dos Doutores da Alegria, pedindo para que a dupla voltasse antes do tempo estimado pois a filha não deixava que as enfermeiras trocassem a cama que estava suja, porque os palhaços, durante a intervenção, haviam brincado com um peixinho imaginário que pulava no colchão. Eles foram embora deixando o peixinho.

²¹⁶ MARONI, Amnéris. **Como deixar o outro louco**: etnografando o curso de doutorado 2012. Disponível em: <<http://amnerisamaroni.wordpress.com>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

médico resistente às palhaçadas. Não importa com quem, o que interessa, talvez, seja o desejo íntimo de se aventurar, de se arriscar a continuar o ‘jogo’ proposto por outro que podemos conhecer, ou não, de antemão.

4.7 PROFISSÃO: BESTEROLOGISTA

Os Doutores da alegria não são médicos especialistas, eles são Doutores da totalidade e por isso sabem acolher a totalidade da criança, e não só a perna, o pulmão, o fígado ou o coração. A criança, para eles, é inteira, com o que se vê e o que não se vê.

Um besterologista é quem se especializa em besteira, um palhaço que se veste de médico, visita crianças hospitalizadas e cuja especialidade é a *subversão* da figura do médico. Ele cuida de doenças graves e contagiosas como miolo mole, chulé encravado, pulga atrás da orelha, pum solto, chulé cúica, epidemia de dedos, dor de cotovelo, piada mal-entendida, nãozite, vista embaralhada, bobagemcemia, bobice aguda, bobo-vírus, riso solto, riso preso, prisão de ventre, prisão de dentes, prisão de língua, apetite deslocado, obeiidade, biquite, minhoca na cabeça, riso frouxo, parafuso perdido, gases mal-cheirosos, língua ruda, excesso de temperatura, mau-humor crônico, peguite, falta de namorado e falta de assunto.

O hospital, lugar onde confluem a dor, a perda, a morte, a tristeza, a falta de autonomia, a raiva e a frustração, como vimos, pode se transformar também, com uma dose de alegria – com determinada qualidade –, num lugar onde seja possível o acolhimento de tal frustração e então, talvez, pensamentos passem a frequentar pensadores.

O ‘não’ que a vida dá para alguém numa situação de internação gera uma sensação de ruptura que pode dar passagem ao pensamento. Aquilo que é vivenciado como perda, pode, eventualmente, se tornar uma experiência de recepção, como o acolhimento de uma dádiva. Na teoria bioniana, a experiência da falta pode ser acolhida de forma *saudável*, e talvez acolhendo-a seja possível vir a compreender que a experiência da falta é constitutiva da nossa existência humana.²¹⁷

“Cair em si”, “se dar conta”, “perceber”, “cair a ficha” – que é o que acontece

quando uma criança, um membro da equipe médica, um familiar, um curioso ou alguém que assiste uma palestra, entra em contato com o riso-alegria de um ator/Doutor da Alegria – é uma atitude que leva a intensificar a experiência de autoconhecimento e nela há, necessariamente, uma (auto)avaliação. Na experiência de autoconhecimento é preciso também *ponderar*. ‘Pondus’, em latim, significa peso. *Pensar*, então, significa também ponderar, avaliar o peso das ações, das palavras e dos gestos e compreender como aquilo se corresponde consigo mesmo e com os outros. Tal experiência possibilita certa reorganização do mundo interno, tanto no nível cognitivo, quando no afetivo.²¹⁸

Como dito no Capítulo II, o encontro entre palhaços e crianças não tem como finalidade última o riso; este também não se constitui como meio ou estratégia para a aproximação embora nos encontros um sorriso ou umas boas gargalhadas acabem acontecendo. A ‘eficiência’ tampouco é uma meta, interessam outras coisas como a conexão, o olhar, o contar, o presentear, o cortejar, o brincar, a continuidade... Tudo com a medida certa, também sem um excesso de respeito ou de cautela que impeça que o artista alcance um contato suficiente para desenvolver uma *gag*. Ele tem de ser convidativo e insistente para ‘achar’ uma vontade que pode não estar presente, mas que talvez possa ser descoberta, ou inventada.²¹⁹

Ora, a partir disso, o que pode ocorrer é que naqueles encontros, em meio a *experiências alegres*, alguns *sentidos*, tanto para os artistas, como para as crianças, os acompanhantes e os profissionais de saúde, terminem sendo oferecidos.

Beatriz Sayad, numa pesquisa de acompanhamento, observação e descrição do trabalho das duplas feita durante dois anos e com a qual dialogamos neste capítulo, diz:

[...] E cada dia é um dia, não há experiências exemplares, não há estratégias infalíveis. O que há é uma constante busca por afinar os instrumentos para que se possa tocar uma música numa orquestra composta por um palhaço e outro palhaço, num espaço caótico como é um hospital, com suas catracas, corredores, elevadores, portas, balcões, halls, enfermarias, quartos, janelas; e mais pias, carrinhos, camas, macas, cadeiras de rodas; sem falar nas crianças, enfermeiras, médicos, freiras, ascensoristas, faxineiros, mães, pais, irmãos, seguranças. **A partitura se**

²¹⁷ REZENDE, op. cit., p.62.

²¹⁸ Ibidem, p. 63.

²¹⁹ SAYAD, 2008b, op. cit., p.34.

escreve no momento mesmo em que se toca. E as notas fogem, mudam de lugar, embaralham a visão. **A música escrita hoje não pode ser a mesma de amanhã,** portanto não basta saber ler a partitura, é preciso saber escrever enquanto se ouve e ouvir enquanto se escreve (grifos nossos).²²⁰

É na espera, no acolhimento do vazio e do silêncio, que o artista *recebe* sinais sobre o próximo passo. Esse acolhimento do não, do nada, do vazio, da frustração, é resultado de uma capacidade negativa alargada, aprimorada. Ele, o artista-palhaço, fica no não, suspenso na indefinição, sem angústia, sem medo, sem pressa (sem memória, sem desejo, sem compreensão racional). Fica ali, só aguardando, certo (ou não) de que um sinal virá, porque, pronto para o acolhimento, algum *insight* pode se dar.

Por outro lado, para os Doutores da Alegria, se o vazio for preenchido com a palavra – quando tagarela – o misterioso se recusa aparecer, os sentidos se abafam, voam para longe. A palavra que tenta explicar, descrever, interpretar, muitas vezes atrapalha. Isso porque enquadra, porque delimita, define, restringe. A palavra, bela como é, muitas vezes empobrece quando se trata do acolhimento ou da oferta de sentidos. Cito Sayad mais uma vez:

[...] Mas o fato é que o palhaço tem que afrontar o silêncio quando não tem o que dizer. É nesse silêncio que mora o hiato que temos dificuldade de enxergar. É nesse silêncio que mora o constrangimento, a dificuldade, a falta de graça, a ignorância, o patético. Preencher silêncios e colorir ações com uma palavra descritiva, que sublinha o que já está sendo feito (ou o que não está), não ajuda o trabalho, ao contrário, prejudica, ludibria, engana.²²¹

Ora, não se trata de contrapor a palavra à ação. Uma não substitui a outra. Uma não sai de cena para dar lugar à outra, trata-se, como explica Sayad, de compreender que gesto e palavra são uma coisa só, e que o gesto deveria dizer e a palavra agir:

Os dois, quando estão em jogo, quando criam o jogo, quando elevam o jogo, cumprem sua função; mas quando estão antes do jogo ou fora dele são apenas ruídos, meros blablablás e pobres gesticulações. O mal-entendido é acreditar que falar menos leva a um ‘agir’ mais, enquanto o

²²⁰ Ibidem, p.18.

²²¹ Ibidem, p. 26.

que deve ser considerado é a pertinência do jogo, o quanto de movimento ele cria, seja através de uma palavra ou de uma cotovelada.²²²

Para os Doutores da Alegria o desafio é permanente, não só para alcançar um clímax nos encontros ou para não fazer chorar os bebês que se assustam com as cores e as formas diferentes, mas para ir achando certa adequação com o colega, com o lugar, com eles mesmos como artistas e como seres humanos em contato com outros seres humanos. Talvez, para um artista-palhaço, trata-se – o caminhar – de certa inadequada adequação à vida.

Apoiando-nos nos ‘causos’, tentamos nos aproximar do que acontece naqueles encontros. De alguma maneira os causos nos permitiram vislumbrar os mecanismos de criação, os temas trabalhados e o uso do improviso, e, dessa forma, compreender, mais de perto, o riso e a alegria dos Doutores da Alegria nos processos de intervenção com crianças hospitalizadas.

Através do trabalho todo, mas principalmente dos causos, foi possível entrever a constante preocupação destes artistas para colocar em diálogo a arte e sua função social junto a um projeto pedagógico. Os Doutores da Alegria colocam seus talentos a serviço de uma instituição, a hospitalar neste caso. Naquela realidade particular, cada artista se especializa e molda seu fazer de uma forma única, de um modo que não seria possível num outro lugar. A partir daí, a experiência do artista se junta à experiência como artista *no* hospital, renovando saberes, aprendendo outros e convidando (os saberes) para diálogos com outras áreas.

É desse aprendizado contínuo que surgiu neles o desejo de sistematizar, não só como experiência transformada (limitada) em texto – embora o exercício de escrever e *re-escrever* seja precioso no caminho de compreensão –, mas através de jogos, cursos, conversas e de outras formas em que tal conhecimento pode ser compartilhado. Trata-se, em última instância, de uma tentativa para ultrapassar o convencionalismo educacional, para propor novas formas de ensino e aprendizagem, novas formas de olhar, escutar e compreender. Daí, a preocupação principal para quem trabalha com o inapreensível surge

²²² Ibidem, p. 49.

com a questão: ‘Como transformar em ‘*conhecimento*’ experiências cuja natureza é o encontro, o efêmero, a passagem?’²²³

Dar passagem! Vimos, com os causos, exemplos do que acontece nos encontros. Neles, a presença dos Doutores da Alegria dá passagem a novos pensamentos, oferta compreensões, abre caminho para pensamentos não pensados! Principalmente porque conseguem, vimos isso também, transformar situações adversas em recurso, fazer com que um ‘não’ (entendido mesmo como um ‘não’, mas também como uma adversidade ou situação frustrante) se abra, não para se transformar em um ‘sim’ contundente, mas em um ‘não’ com vários caminhos, com várias formas. Um ‘não’ *possibilitante*.

Ora, não que o trabalho do artista ou que o encontro com os Doutores da Alegria *sempre* possibilite dita abertura. Para que isso aconteça, muitas circunstâncias devem confluír²²⁴. É necessário o *sim* da criança, ou seja, sua disponibilidade para o jogo e certa qualidade da intervenção. Mas, fundamentalmente, talvez o acolhimento da frustração, tanto do artista quanto da criança – potencializado, no caso, pela presença do palhaço –, seja o que possibilite tal abertura, tal *escuta*.

Para isso, é necessário abandonar o *desejo*. O *encontro* somente é possível no silêncio, aquele onde a *presença* floresce. É assim como os palhaços ficam: presentes no vazio. O *abandono* ‘ligado na tomada’, como diz Fusetti. Desta presença atenta, com o outro e consigo mesmo, nasce o silêncio e nele a calma que permite que a experiência da unidade aconteça. Os palhaços – dos Doutores da Alegria –, assim como a psicanálise bioniana, parecem abrir mão da memória, do desejo e da compreensão; permanecem no aqui e no agora, presentes em cada ato, completos em cada ação.

Os palhaços dos Doutores da Alegria não têm preocupações terapêuticas com as crianças, mas a interação que eles têm com elas, assim como com os parentes, as equipes médicas e outras pessoas com as quais entram em contato, é da ordem, sob nosso olhar, dessa forma de se relacionar que nos lembra Bion.

²²³ Ibidem, p.14.

²²⁴ “A magia ocorre quando, diante de uma situação real, junta-se uma intervenção inesperada dos palhaços. Todo o ‘real’ que aparece depois disso se submete a essa intervenção, como se a relação, na fantasia, fosse tão forte que qualquer elemento da realidade tem que, no mínimo, se debater com ela. Abre-se então uma brecha para um imprevisível que, normalmente, cai como uma luva, encaixa, e então rimos do imponderável.” Ibidem, p. 46.

Como vimos, o artista, Doutor da Alegria, não entra num quarto com uma *gag* acabada, definida. Ele não entra *preenchido* de conhecimentos *clownescos*, pronto para divertir aos outros. Ele entra no vazio, mas um vazio que é posterior às experiências não só da sua vida individual e íntima, mas de sua trajetória profissional. Ou seja, é um vazio conquistado. E é nesse vazio que é possível, para ele, acolher a/as subjetividade/s das pessoas no quarto. Ele observa e aguarda, e, de repente, entre sua subjetividade e da criança (e dos outros), algo acontece. Nesses encontros vários sentidos se juntam (polissemia) e possibilitam (re)construções simbólicas.

Por esta razão, o trabalho de um artista dentro de um hospital precisa ser constantemente revisado e questionado. O desafio é constante. Cada novo quarto, cada criança e cada situação demandam colocações e habilidades diferentes, e, sobretudo, demandam algo que parece *resposta* para quem olha de fora, mas que é *pergunta* dentro do palhaço.²²⁵

Para o palhaço dos Doutores da Alegria, compreendemos até aqui, o fracasso e o acolhimento da frustração fazem parte do percurso, aliás, são constitutivos. Para eles, cotidianamente, no trabalho no hospital, é colocada a dificuldade/possibilidade de viver no ‘entre’, lugar onde ‘ele se descobre palhaço, onde se dá a permeabilidade para o desconhecido [...]’²²⁶

Nos encontros com os Doutores da Alegria surgem, por vezes, novas compreensões sobre a permanente renovação da vida. Isto porque o indivíduo tem a capacidade de re-significar constantemente²²⁷. Cada vez que, frente aos palhaços, uma criança, um parente, uma enfermeira ou um médico ‘*cai em si*’, está de novo construindo o mundo a partir do re-conhecimento de si mesmo. ‘Cair em si’ sobre o sistema de saúde, sobre as relações de poder, sobre os próprios limites ou os próprios alcances, sobre a sutileza da vida, sobre si mesmo ou sobre a iminência da morte, é descobrir e inventar o

²²⁵ Ibidem, p.43.

²²⁶ Ibidem, p.45.

²²⁷ “Para Winnicott, cada indivíduo que nasce reinventa a sua cultura através do exercício da criatividade. O indivíduo não encontra, para este psicanalista, uma cultura já pronta e socializa-se nela – como as ciências humanas propunham. Para Winnicott, o indivíduo, cada indivíduo, através da ilusão em um primeiro momento e da fantasia ao longo da vida, reinventa e cria cultura; cada indivíduo pode vir a ser então um grande desconstrutor de mundos.” MARONI, A. Como deixar... Op. cit.

mundo a partir da ação do pensamento, um *pensamento* que, como vimos, envolve, necessariamente, um vínculo afetivo. Cair em si, na teoria de Bion, é uma chance para que haja pensamento.

Vale dizer que embora os casos selecionados correspondam a encontros que deram ‘certo’, nem todos terminam da mesma maneira. Existe sempre a possibilidade de uma intervenção não ser ‘bem-sucedida’, não só porque a criança, por exemplo, não esteja com disposição para brincar, mas porque o acompanhante não gosta de palhaços, ou porque a dupla não se entendeu na brincadeira, ou ainda, porque o palhaço “pisa na bola” com algum comentário ou atitude que faz a criança chorar ou ofende o adulto.

De outro lado, é importante também mencionar que o fato de que a *capacidade negativa* do palhaço, aprimorada no treino, lhe permita ter disposição para acolher os ‘não’ – vindos de crianças, parentes, médicos, parceiros ou de si mesmo–, e que a compreensão do que significa, em termos psíquicos, o acolhimento da frustração, seja importante em situações como as que enfrentam cotidianamente os Doutores da Alegria, não a torna infalível (a capacidade negativa) e que, pelo contrario, trata-se de um contínuo desafio individual e íntimo.

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RISO-ALEGRIA *PENSANTE*

Os cursos feitos com os Doutores da Alegria e os causos escutados e lidos nos possibilitaram exemplificar não só as situações nas quais algo hilário acontecia, mas aquelas outras em que, mesmo sem o riso, a alegria presente no encontro entre palhaços e crianças e a capacidade negativa alargada a partir deles (dos encontros) permitiram, segundo nossa interpretação, desalojamentos propiciadores de aberturas que dão boas-vindas a novos pensamentos, que acolhem pensamentos em busca de pensadores.

Como compreendido até agora, o pensamento, nos termos de Bion, é um pensamento que para existir precisa de *outro* com o qual possa haver um vínculo afetivo, e, principalmente, de continência para acolher aquilo que frustra. Na sua teoria, para que tal acolhimento aconteça, é preciso de certo esvaziamento. Para Bion, a *saturação* – estado natural da mente do sujeito moderno – diz respeito a ‘não-falta’. Esta ‘não-falta’ limitaria a própria mente que, saturada, fica impedida para se movimentar além das suas próprias fronteiras. Resta, assim, uma mente pequena, sem possibilidades de expansão, uma mente não receptiva. Nela, tudo está completo, acabado, certo. Neste tipo de mente nada falta, não há mais espaço para nada.²²⁸

Na ‘Teoria do Pensar’, Bion insiste na importância da frustração para que haja atividade do pensamento. Para ele, diante da realidade que sempre é frustrante o indivíduo depara-se com duas possibilidades: a fuga ou a aceitação da frustração e então o pensamento e a mudança. Esta última pode ser a mudança da situação ou o do sujeito. Se for o sujeito quem se modifica, este estará ampliando sua *tolerância à frustração*, ou seja, aumentará sua *fortaleza*, sua capacidade para se tornar *forte* diante da adversidade por meio do *pensamento*.

Para Bion, a tolerância à frustração está relacionada com a capacidade de continuar pensando apesar da dor. O *pensamento*, na sua teoria, tem a ver com a compreensão dos próprios limites e recursos, ou seja, a frustração leva o indivíduo a se

²²⁸ REZENDE, op. cit., p. 60.

encaminhar num processo de interiorização sobre o conhecimento de si mesmo.²²⁹

Desse modo, o processo de simbolização para Bion se dá depois de um *não*, de um evento que castra, desaloja ou tira da *ordem*. Assim, algo de novo aparece a partir de um pensamento que se reorganiza para oferecer outros sentidos, outros significados.

De outro lado, a criatividade, segundo Winnicott – que possibilita o surgimento do espaço intermediário no qual acontece a experiência cultural –, inicia-se também a partir do vínculo afetivo, ainda cedo, entre a mãe e o bebê. Para Winnicott, como vimos, a criatividade da criança precisa ser acolhida pelo gesto no qual ela destitui e também constitui (os objetos e o sujeito).

Ainda de acordo com Winnicott, todo gesto que inaugura, que cria, é uma ruptura. Uma criança impedida de estabelecer rupturas não poderá brincar porque para isso ela precisa outorgar ao brinquedo um ‘estatuto ontológico’, diferente daquele que lhe foi ofertado. A ação criativa implica essa possibilidade de ruptura. O objeto transicional não se constitui sem ruptura.

Vários outros autores também nos ajudaram na compreensão do que ao começo da pesquisa fora enunciado como hipótese e que aos poucos foi se transformando na tese aqui defendida. Para estes autores, o pensar também é diferente de conhecer, assim argumentam H. Arendt e C. G. Jung, por exemplo. Nós, partindo também deles, e olhando para o trabalho dos Doutores da Alegria, aproximamos riso, alegria e pensamento numa tentativa de compreender algo a mais sobre a condição humana, aquela que nos comporta individualmente e que também se manifesta no social, no público, no político.

Dissemos, ao início do trabalho, que talvez o riso e a alegria presentes nos encontros dos Doutores da Alegria com as crianças, mas não só com elas, produza desalojamentos que nos façam sentir, agir e pensar diferente, ou seja, acolher um outro real e então novas possibilidades de sentido. O riso comum, ou alegrias produzidas em outras circunstâncias ou por outros motivos, nem sempre se presta à desconstrução, à abertura. O riso comum, o riso do outro como zombaria (um riso mortífero) ou as alegrias contemporâneas vendidas nas sociedades capitalistas provenientes principalmente dos

²²⁹ Ibidem, p.63.

prazeres associados ao consumo, não permitiriam esse tipo de acolhimento nem de abertura.

5.1 RISO-ALEGRIA-AMOR²³⁰

O amor, na compreensão de Hannah Arendt, teórica política alemã, relendo Santo Agostinho²³¹, lido como desejo, não é derivado – como o é na psicanálise – mas ontológico: uma espécie de movimento em ‘direção a’, trânsito.²³² O amor se põe para o homem e afirma não só o lugar humano, mas a própria condição humana. Este pode aparecer como amor ‘para além’ do mundo, *Caritas*, e como *Cupíditas*, o amor do mundo.

O amor cupíditas pode aprisionar o ser humano nas coisas e nas pessoas, na imanência do mundo. Já o amor caritas retira o homem do mundo e o coloca em direção ao Ser. A questão é então formulada por Agostinho nessa dupla face do amor: caritas e cupíditas. Agostinho sugere: “Ame, mas cuidado com o que você ama.” O ‘lugar humano’ será então compreendido a partir dessa afirmação: “O homem é aquilo que ama”. Se o homem ama o mundo, será jogado na imanência do mundo, porque ele é aquilo que ama. E, “aquele que não ama é ninguém”. A impossibilidade do amor faz com que o ser humano perca aquilo que o constitui como homem. Se o amor aspira à libertação do medo, o amor como cupíditas o aprisiona no próprio medo.

O amor como caritas liberta o homem do mundo e o coloca em disponibilidade para a realização daquilo que é a felicidade, que é a união com o Ser. Caritas é a compreensão de que em todo objeto do mundo brilha o transcendente. Caritas implica um olhar sobre o mundo onde todo objeto comporta algo que está ‘para além’ dele, não se

²³⁰ Este item foi baseado em MARONI, A. **Eros na Passagem (uma interpretação de Jung a partir de Bion)**. São Paulo: Idéias e Letras, 2008. Ressalto novamente que, além desse artigo, assisti durante cinco anos, entre 2005 e 2010, aos cursos oferecidos por ela e todos tinham como tema o pensar e os processos de pensamento em diferentes autores.

²³¹ Referimo-nos à sua tese de doutoramento publicada em 1929: O conceito de amor em Santo Agostinho. SAFRA, Gilberto. **Uma clínica a partir de Santo Agostinho**. São Paulo: Sobornost, 2002b. DVD.

²³² Para Agostinho o “amor é uma forma de desejo”, um apetite; noção filosófica diferente da compreendida em psicanálise, para a qual o desejo se relaciona com o registro do prazer do próprio corpo em relação ao corpo materno. Para Arendt, segundo Safra, existiria outro registro semântico: o desejo como um conceito ontológico. Sendo o amor uma forma de desejo e o desejo uma espécie de movimento, o amor em Santo Agostinho se instaura no ser humano como movimento em “direção a.” Ibidem.

fecha no olhar sobre o mundo²³³.

Psiquismos rígidos – que leem o mundo e a vida a partir de certezas – e que, de forma intolerante, negam as nuances, negam o cinzento – pois para eles é sim ou não, branco ou preto – não riem, no sentido que estamos sugerindo (dos palhaços dos Doutores da Alegria), incapazes que são de tolerar a ambivalência. Neles, o crescimento emocional é ‘diminuído’, o que os torna incapazes de rir. Riem de outra maneira – à maneira cupídita – , fechando o campo dos sentidos, da metáfora, do simbólico. Fechar o simbólico significa também se fechar ao desafio de enfrentar o ‘problema’ – o não –, ou a ‘questão’ que a vida está colocando à frente.²³⁴

Estamos então cientes de que o riso também fecha sentidos e que pode ser bastante psicótico, particularmente o riso que se alimenta do ‘narcisismo das pequenas diferenças’ – para nos valer de uma expressão de Freud.

O ‘narcisismo das pequenas diferenças’ faz o riso surgir da pulsão de morte, faz o riso surgir do ódio e afirma convicto que o que pertence ao meu grupo é melhor, eu valho à pena e o que pertence ao outro é inferior, desprezível. O riso que se alimenta do ‘narcisismo das pequenas diferenças’, psicoticamente aponta àquilo que no outro fere. É mofa, zombaria.

Esse tipo de riso volta-se sempre ao mesmo objeto de fruição, não permite nenhuma descoberta, nenhuma emergência de novos sentidos, nenhum crescimento simbólico, nenhum ‘para além’, nenhuma transcendência; trata-se de uma ‘prática do riso’ que nos aprisiona na realidade concreta, ao mundo – como diria Santo Agostinho sobre o amor.

Em termos psicanalíticos, diríamos que esse tipo de riso nos leva para uma ‘*equação simbólica*’, expressão introduzida pela psiquiatra e psicanalista Hanna Segal a partir dos seus estudos com as teorias kleinianas, em que o símbolo (na posição esquizo-

²³³SAFRA, Gilberto. **O diálogo entre Hannah Arendt e Santo Agostino**. São Paulo: Sobornost, 2002a. DVD.

²³⁴A palavra ‘problema’, em grego, tem uma raiz parecida com ‘símbolo’, a partir do verbo *symbolo*: ‘lançar junto’. Daí o sentido de simbolizar como *juntar*. O ‘problema’, então, *lança à frente* a partir de algo que nos intriga ou nos provoca. Já a palavra ‘questão’, vem do verbo latino *quaerere*, uma condensação de *quaesitionem* que significa procura ou busca. REZENDE, Antonio de Muniz. **Wilfred R. Bion**: uma psicanálise do pensamento. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995. p. 142.

paranóide) é igualado ou confundido com o objeto originário, enquanto que o símbolo (na posição depressiva) é alcançado e, ao contrário, guarda uma relação com o representado, uma relação aberta que nunca se esgota. Quando se esgota é porque estamos frente à ‘equação simbólica’. Esse tipo de riso – que não nos interessa aqui – implica um fechamento, imanência absoluta onde toda possibilidade de pôr em marcha a função simbólica do ser humano é vedada²³⁵. Cáritas possibilita um estar no mundo onde todo objeto é símbolo, havendo sempre algo para além dele (transcendente).²³⁶

Hannah Arendt aprendeu – na interpretação de Gilberto Safra – que o amor é uma espécie de desejo, sempre em movimento, em ‘direção a’, e o desejo dá o estatuto a algo desejado como sendo bom. O que pode ser fruído é vivido como bom. O amor, então, nesta compreensão, coloca o ser humano desde sempre em trânsito.

Arendt aprendeu também que o amor pode nos imantar no mundo, aprisionando-nos às coisas e às pessoas – cupíditas –, ou pode nos levar – cáritas – para um ‘mais além’, para o devir, para a transcendência. Cáritas permite que o homem esteja no mundo, sem ser do mundo. E isto significa que com cáritas – nesse amor para um ‘mais além’ – o homem ama o mundo numa perspectiva que é de *travessia*.

Em cáritas há amor pelo outro, mas um amor que o *atravessa* e não que se que se finda no outro. Com cáritas é possível ver que no mundo brilha o transcendente, o absoluto. O mundo, para o amor cáritas, é meio, não é fim. Para cáritas, o mundo é objeto (transicional), é lugar de criação, poesia e sacramento. O mundo é encontro de possibilidades, lugar de passagem!

Esta chave que Arendt encontrou em Santo Agostinho percorrerá sua teoria política, pois o que é a Política – na versão dessa teoria – senão “abertura de novos sentidos”, vale dizer, a conquista do devir? Não aprendemos com Arendt que a política é plural e, nela, o infinitamente improvável e o imprevisível são o único “resultado”

²³⁵ SAFRA, 2002b, op. cit.

²³⁶ Para Arendt, a barbárie surge quando um homem olha para outro com um olhar tal que tira deste a própria transcendência, transformando-o em um objeto a ser possuído, fruído. Nesse mesmo sentido, para Winnicott, o ser humano tem necessidade de **ser visto** e adocece pela **dissociação** que resulta de não sê-lo. Algumas mães (analista, médico, professor, palhaço) não conseguem ver a criança (paciente, aluno) como ser, com a possibilidade de um “mais além”, mas como objeto. Esse amor aprisiona a criança (o outro) num lugar – imanente – que o impossibilita de *ser*. Ibidem.

possível?²³⁷

A chave do Amor como “abertura de sentidos e mais sentidos”, grande “multiplicador de sentidos”, propiciador de um ‘para além’ e, então, da transcendência, está também presente na sua última obra *A vida do espírito*²³⁸. Esta obra inacabada volta a refletir a problemática de Eichmann em Jerusalém.

Como se sabe, Hannah Arendt formula o problema do mal contemporâneo, uma das figuras do mal, no livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*.²³⁹

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt reflete sobre o que significa pensar e, de novo, nos damos conta que pensar é sair do já dado, do instituído, é devir através da produção de sentidos e significados novos. Uma vida viva é uma vida dedicada ao pensamento.²⁴⁰

Pensar, para Arendt, como para Bion, é diferente de conhecer. A cognição científica (o conhecer) tem um objetivo e um propósito, enquanto o pensar não tem objeto e é autorreferente. Da mesma forma, o resultado do conhecer (a ‘verdade’ científica) é diferente do ‘resultado’ do *pensar*, que é sentidos, mais e mais sentidos, significados, ou uma história significativa.²⁴¹

Pensar é perigoso – afirma Hannah Arendt – em *A vida do espírito*. Para

²³⁷ Como Heidegger, também Hannah Arendt se orienta pela ideia da abertura, mas está disposta a potencialmente também ver essa ideia efetivada no público.

²³⁸ ARENDT, Hannah. **A vida do Espírito**. Rio de Janeiro: Dumara, 2000.

²³⁹ Hannah Arendt assiste ao julgamento de Otto Adolf Eichmann, em Jerusalém, entre 1961 e 1962, um encarregado chave de levar a cabo a “solução final”. Ela tinha como expectativa se defrontar com um monstro, um perverso, ou no mínimo um fanático político. Eichmann, no entanto, se revelou um homem desprovido de qualquer característica peculiar que o diferenciasse dos demais, a não ser o que ela denominou uma *ausência de pensamento*. E essa ausência, conclui a pensadora, é o retrato do mal banal. ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003. p. 158. A faculdade de pensar não é prerrogativa de poucos, mas está presente em todo mundo, e a incapacidade de pensar não é uma imperfeição daqueles muitos a quem falta inteligência, mas uma possibilidade sempre presente para todos – **incluindo aí os cientistas, os eruditos e outros especialistas**. A habilidade de pensar pertence a toda pessoa sã, “a ausência de pensamento não é estupidez; ela poder ser comum em pessoas muito inteligentes, e a causa disso não é um coração perverso; pode ser justo o oposto: é mais provável que a perversidade seja provocada pela ausência do pensamento.” ARENDT, 1992, op. cit., p. 12.

²⁴⁰ Arendt nos diz que uma vida sem pensamento é possível, mas “ela fracassa em fazer desabrochar a sua própria essência — ela não é apenas sem sentido; ela não é totalmente viva. Homens que não pensam são como sonâmbulos”. Ibidem, p. 143.

²⁴¹ SOUKI, Nádía. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 132.

Arendt, o *pensamento* exerce um efeito na vida interior que é perigoso, embora momentâneo, pois as fidelidades prévias aos códigos de conduta são gradualmente dissolvidas e todas as coisas estáveis são postas em movimento, abrindo as questões, desestruturando, abrindo os sentidos.

O *pensar* desestabiliza todos os critérios estabelecidos, pois dissolve as certezas. Por isso, Arendt diz: “Não há pensamentos perigosos, o próprio pensamento é perigoso.”²⁴² Pensar também para Arendt tem dois outros deliciosos atributos: pensar é inútil: não visa resultados e é bem distante da prática – é o seu próprio fim; pensar implica uma paralisação temporária: é preciso “parar para pensar”, interrompendo todas as atividades; o que do lado de fora é visto como paralisia é sentido, internamente, como intensa atividade.

O pensar é um diálogo consigo, permitindo a emergência de um “outro em mim mesmo” e que me questiona sobre aquilo que já está pensado. O pensar para ela é a própria possibilidade de *cáritas* e, com isto, ela retoma a política: a banalização do mal é *cupíditas*; o mal é banal porque as pessoas já não têm – na modernidade – a capacidade de *pensar* e, então, de *devir* (*amando*). O pensar retira o homem do mundo, porque retira o homem do que está estabelecido, retira o homem da imanência do mundo²⁴³.

Anteriormente tínhamos aproximado o riso-alegria do amor, já que o riso como o amor pode abrir sentidos, multiplicar sentidos e nos endereçar ‘para além’. E agora, nos parece óbvio que o riso – como o pensamento – é perigoso e inútil, porque também é uma interrupção das atividades consideradas relevantes. E é perigoso já que também é sua prerrogativa dissolver certezas, pôr tudo em questão, todo o instituído, o estabelecido, o tido como certo. Como o amor, o *pensar* – arendtiano – multiplica sentidos e significados, nos leva para um ‘para além’. Ao explodir os sentidos dados, instituídos, estabelecidos, o riso-alegria cria espaços vazios para que novos sentidos possam brotar. Neste acolhimento, nesta recepção de sentidos, um novo mundo brota. E, então, ainda uma vez, riso, alegria e pensamento se aproximam.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ SAFRA, 2002a, op.cit.

5.2 A CAPACIDADE NEGATIVA DO RISO-ALEGRIA

De acordo com a Teoria do pensar de Bion, como já vimos, podemos dizer que os elementos mais primitivos da psique são os elementos Beta, enraizados no corpo e, então, já uma forma de pensamento, mas sem pensador. Os elementos Beta, para Bion, são impensáveis porque se encontram no território dos pensamentos sem pensador.

Ainda para Bion, a transformação dos elementos Beta na função Alfa, – protopensamentos/pensamentos em busca de pensadores –, não prescinde de um outro, ou seja, para que isso se dê é preciso a *rêverie da mãe*²⁴⁴ em relação aos estados mentais primitivos da criança, do analisando²⁴⁵.

Para tanto, insistindo, para que haja essa transição, é preciso, segundo André Green, desenvolver a mais anticartesiana das virtudes: a *negative capability*. Essa virtude nos permite conviver com a dúvida, com o mistério, com a indecisão, com a ignorância e, então, com a turbulência e o *não saber* que os pensamentos não pensados produzem.

Quando nos exercitamos no princípio da negatividade – na falta, na frustração, na privação, no não –, expandimos nossa mente até o Ó: infinito, informe, inominável. Para Bion, é com a postura de curiosidade, de pergunta, que pode haver um reboiço, um furacão que venha mexer com as estruturas e, então, que possibilite o aparecimento dos vários sentidos que dão início ao processo de simbolização. Nesse processo dá-se um duplo movimento: o reconhecimento de que há vários sentidos e não um só, e a junção deles. Isso é, para Bion, a expansão da mente: a possibilidade de pensar em múltiplas alternativas, somando sentidos.

Quando o contrário sucede, ou seja, quando a angústia (ou o pânico) toma conta da pessoa, o processo de simbolização se fecha. Para Bion, a simbolização reúne abrindo o sentido, a angústia, pelo contrário, reúne fechando. Com a angústia, a possibilidade de

²⁴⁴ Vale dizer: da mãe, do analista, do amigo, do professor, do palhaço (dos Doutores da Alegria) etc.

²⁴⁵ Como a mãe – e também o analista e o palhaço – possui um aparelho para pensar, pode transformar os pensamentos primitivos do bebê (do analisando, da criança, dos parentes, da equipe médica etc) – os protopensamentos – em pensamentos, devolvendo-os a este e, então, transformando o bebê (o analisando, a criança, o médico etc.) em um pensador capaz de lidar por si só com seus pensamentos. GREEN, André. Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetalizante. In: GREEN, André et al. **Pulsão de morte**. São Paulo: Escuta, 1998. p. 57.

nomear desaparece. E, como vimos a partir de alguns casos, o processo por meio do qual a criança, assim como parentes e equipes médicas ressignificam não só o processo de internação, mas o exercício da profissão, passando pelas ideias sobre a vida e a morte, é algo que os Doutores da Alegria facilitam através da sua intervenção e dos seus depoimentos sobre as experiências hospitalares em atividades como os cursos, as peças ou os conta-casos.

De novo, pensar é a-colher sentidos, a-colher proto-pensamentos, pensamentos não pensados. Os pensamentos não pensados são ofertas corporais (na formulação bioniana), mas também podem ser ofertados em uma conferência, na leitura de um livro, em um espetáculo, num curso, num conta-casos. Essa capacidade de acolher está ligada à *negative capability*, e, como vimos, os Doutores da Alegria usam e abusam dessa virtude anticartesiana e, então, ligam a experiência do riso-alegria ao acolhimento de novos sentidos.

Riso, alegria e *pensamento* ainda uma vez são amigos-irmãos e guardam uma *afinidade eletiva* que no início desta pesquisa nem sequer imaginávamos!

REFERÊNCIAS

- ABRAM, Jan. **A linguagem de Winnicott**: dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W. Winnicott. Tijuca: Revinter, 2000.
- ACHCAR, Ana. Uma proposta de estudo da ação do palhaço no hospital. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, 2005.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- AMADO, Janaina. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **Revista História**, São Paulo, v. 14, p. 125-136, 1995.
- ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Dumara, 2000.
- _____. **Eichmann em Jerusalém**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Nova Perspectiva, 1992.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **François Rabelais e a cultura popular na idade média e sob a renascença**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- BARRENECHE-CORRALES, Johana. **Refugiados colombianos no Brasil**: uma interpretação de suas travessias internas. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **En busca de la política**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Ed. 34, 2007. (Coleção Espírito Crítico, Duas cidades)
- BION, W. Uma teoria sobre o pensar. In: _____. **Estudos psicanalíticos revisados**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BIRMAN, Joel. Frente e verso: o trágico e o cômico na desconstrução do poder. In: SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (Org.). **Seria trágico... se não fosse cômico**: humor e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 83-109.
- BOURDIEU, Pierre. Posfácio. In: RABINOW, Paul. **Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos**. Madrid: Júcar, 1992. p. 151-153.

BRITO, Roberto Manero. **Introducción al análisis intitucional**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/27787984/Introduccion-Al-Analisis-Institucional>>. Acesso em: 15 set. 2012.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

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

COLOMER PACHE, María. Coloclown: radiografía del mundo laboral desde el humor. **Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (CLAC)**. Madrid, n. 27, p. 57-71, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/circulo/no27/colomer.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2012.

COPPENS, Yves. Prefácio. In: LENTIN, Jean-Pierre. **Penso, logo me engano: breve história do besteiro científico**. São Paulo: Ática, 1997.

DERRIDA, Jacques; RUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã... diálogo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si: uma análise do Clownesco na pós-modernidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003.

DOUTORES DA ALEGRIA. **Balanço 2011**. Disponível em: <www.doutoresdaalegria.org.br>. Acesso em: 15 out. 2012.

_____. **Reconhecimento**. Disponível em: <<http://www.doutoresdaalegria.org.br/conheca/reconhecimento>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

DOUTORES da Alegria o filme. Direção: Mara Mourão. Produção: Maurício Dias. São Paulo. Produtora: Mamo filmes e Grifa Mixer, 2006. 1 DVD (96min).

EREBEN, Michael. **Il metodo autobiografico**. Semestre sulla condizione adulta e processi formativi. Milano: Edizione Angelo Guerini e Associati, 1996.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEDERICI, Augusto Conrado Gandara. **De palhaço e clown: que trata das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo**. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2004.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Rio de Janeiro: L&PM, 1980.

FERNANDES, Sara; ARRIAGA, Patricia. **The effects of clown intervention on worries and emotional responses in children surgery**. Lisboa: Lisbon University Institute, 2008

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed.Unicamp; FAPESP, 2001.

FIGUEIREDO, Luis Claudio. **As diversas faces do cuidar**: novos ensaios de psicanálise contemporânea. São Paulo: Escuta, 2009.

_____. **Psicanálise, elementos para uma clínica contemporânea**. São Paulo: Escuta, 2003.

FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1998.

FOUCAULT, Michael. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FREITAS, Lucia Helena. Entrecruzando olhares e espaços: o teatro no hospital (Teatro, Educação e Saúde). In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. Memória ABRACE X. 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2006.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FUSETTI, Giovanni. Tao du clown. Célébrez votre corps névrotique! **Génération Tao**, Paris, n. 41, p. 32-34, 2006. Disponível em: <<http://www.gioannifusetti.com/public/file/Tao.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2001.

GERBER, Ignácio. Prefácio. In: MARONI, Amnéris Ângela. **Eros na passagem**: uma leitura de Jung a partir de Bion. São Paulo: Idéias e Letras, 2008.

GOLDMAN, Márcio. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. **Etnográfica**, Lisboa, v. 10, n. 1, p. 161-173, maio 2006.

GREEN, André. **El trabajo de lo negativo**. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

_____. Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetalizante. In: GREEN, André et al. **Pulsão de morte**. São Paulo: Escuta, 1998.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HUIZINGA, Johan. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: _____.

Homo Ludens. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 5-23.

HURTADO - SCARPETTA, Liliana. En tránsito. **Juana Ficción**, Cali, Colombia, p. 8-15, mar. 2012.

KRUGER, Cauê. **Experiência social e expressão cômica:** os parlapatões, patifes e paspalhões. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2008.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir. humor, criação e psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LE GOFF, Jacques. **Uma vida para a história:** conversações com Marc Heurgon. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

_____. O Riso na idade média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Ed.). **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

LOPES, Edson. Derrisões e humor. **Boca Larga:** Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, p.14-22, 2005.

MAIA, Marisa Shargel. **Extremos da alma.** Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2004.

MARONI, Amnéris A. **A psicologia dos abismais, xamãs na contemporaneidade.** Disponível em: <<http://amnerisamaroni.wordpress.com/2012/09/28/>>. Acesso em: 22 out. 2012.

MARONI, Amnéris A. **E por que não?** tecendo outras possibilidades interpretativas. São Paulo: Idéias e Letras, 2008.

_____. **Eros na passagem:** uma leitura de Jung a partir de Bion. São Paulo: Idéias e Letras, 2008.

MARONI, Amnéris A. Psicanálise e ciências sociais: tecendo novos caminhos de pesquisa. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 39. n. 71, mar./abr. 2007.

_____. **Como deixar o outro louco:** etnografando o curso de doutorado 2012. Disponível em: <<http://amnerisamaroni.wordpress.com>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

MASETTI, Morgana. **Boas misturas:** a ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Athenas, 2003.

_____. Doutores da ética da alegria. **Interface** - Comunic, Saúde, Educ, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 453-458, mar./ago. 2005.

_____. **Soluções de palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athenas, 1998.

MATURANA, Humberto. **El sentido de lo humano**. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1996

_____. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da alegria, o lado invisível da vida**. [S. l. : s. n.], [2000?].

_____. Inaugurais. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 1, ago. 2005.

PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Brasília: Universidade de Brasília, 1992. (Série Antropologia).

POTKAY, Adam. **A história da alegria, da bíblia ao romantismo tardio**. São Paulo: Globo, 2010.

REZENDE, Antonio Muniz. A capacidade negativa segundo Bion e na atualidade. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (Org.). **Silêncios e luzes**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

_____. **Ser e não ser, sob o vértice de “O”**. Tabuaté: Cabral, 1999.

_____. **Wilfred R. Bion**: uma psicanálise do pensamento. Campinas: Papyrus, 1995.

RIOT-SARCEY, André. Palhaço e formador. **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n. 2, 2006. Entrevista.

SAFRA, Gilberto. **Desvelando a memória do humano**: o brincar, o narrar, o corpo, o sagrado, o silêncio. São Paulo: Sobornost, 2006.

SAFRA, Gilberto. Dimensões do silêncio: a constituição do si mesmo e perspectivas clínicas. **Caderno de Psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 22, p. 75-82, 2009.

SAFRA, Gilberto. **Hermenêutica na situação clínica**: o desvelar da singularidade pelo idioma pessoal. São Paulo: Sobornost, 2003.

- SAFRA, Gilberto. **O diálogo entre Hannah Arendt e Santo Agostino**. São Paulo: Sobornost, 2002. DVD.
- SAFRA, Gilberto. O sagrado e a criatividade. In: SPINELLI; João et al. (Org.). **Criatividade: uma busca interdisciplinar**. São Paulo: UNESP, 1999. v. 1. p. 73-75.
- SAFRA, Gilberto. **Uma clínica a partir de Santo Agostinho**. São Paulo: Sobornost, 2002. DVD.
- SAIDE, Soraya. A experiência de treinar palhaços para o hospital nos doutores da alegria. **Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo, n. 1, 2005.
- SANTA ROSA, Elisa. **Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- SAYAD, Beatriz. A palavra, a imagem: contar, olhar. Os palhaços por eles mesmos. **Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo, n.4, 2008a.
- SAYAD, Beatriz. Ensaio autobiográfico de uma palhaça em terceira, quarta ou quinta pessoa. **Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo, n. 1, 2005.
- SAYAD, Beatriz. Notas sobre um cotidiano. **Boca Larga: Caderno dos Doutores da Alegria**, São Paulo, n. 4, out. 2008b.
- SOARES, Ana Lúcia Martins. O sentido da máscara no jogo do palhaço de hospital (Ator, hospital, jogo). In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS: Memória ABRACE X. 4., 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2006.
- SOUKI, Nádia. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- STEIN, Ernildo. **Nas proximidades da antropologia**. Ijuí: Unijuí, 2003.
- WINNICOTT, Donald Woods. **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1999.
- ZEA, Luis Fernando. **Comportamiento y lenguaje**. Medellín (Colômbia): Fondo Ed. Universidad EAFIT, 2006.
- QUITO, Cristiane Paoli. Entrevista. **Boca Larga**. Caderno dos Doutores da Alegria, São Paulo, n.1, ago. 2005.