



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
ÁREA INTERDISCIPLINAR

ROBERTA MACHADO SILVA

POR QUE PALHAPERFORMANCES?

Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Roberta Machado Silva

3. Título do trabalho

Por que Palha performances? Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 13/07/2021, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTA MACHADO SILVA, Discente**, em 14/07/2021, às 10:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2165974** e o código CRC **DE3EDCEB**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Roberta Machado Silva

3. Título do trabalho

Por que Palhaperformances? Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Machado Silva, Discente**, em 20/04/2023, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3675668** e o código CRC **DF8AE899**.

ROBERTA MACHADO SILVA

POR QUE PALHAPERFORMANCES?

Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientadora: Prof. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Goiânia

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA, Roberta Machado

Por que palhaperformances? Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia [manuscrito] / Roberta Machado SILVA. - 2021.

220 f.: il.

Orientador: Prof. Vânia Dolores Estevão de OLIVEIRA.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, gráfico, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Performances culturais. 2. Palhaperformance. 3. Palhaço. 4. Lugares da dor. 5. Hospitais . I. OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevão de , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 09 da sessão de Defesa de Dissertação de Roberta Machado Silva, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e quatro dias do mês de junho de dois mil e vinte um, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Por que Palhaço? Performances de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Elvira Wu (UFU), membro titular externo, Professora Doutora Nádia Maria Weber Santos (PPGPC), membro titular interno, Professor Doutor Denivaldo Camargo de Oliveira (IESB), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros, com indicação de publicação do trabalho. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG), Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

"Por que Palhaço? Performances de grupos de palhaços e palhaças que atuam em hospitais de Goiânia"



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 24/06/2021, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **DENIVALDO CAMARGO DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 24/06/2021, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Elvira Wu, Usuário Externo**, em 24/06/2021, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **NÁDIA MARIA WEBER SANTOS, Usuário Externo**, em 25/06/2021, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2146914** e o código CRC **31DB4B35**.

Dedico a meu pai (*in memoriam*), quem me deu meus primeiros livros.

À minha mãe, quem recebeu minhas primeiras letras.

E à minha pequena Luka, que dá luz à minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível chegar ao final sem o companheirismo, a colaboração e a compreensão de diversas pessoas e instituições.

Sou grata à PalhaCia, por despertar em mim o amor pelo palhaço e a responsabilidade social, o que me incentivou, inicialmente, a ir sempre à frente e para a frente.

Agradeço, pelo impulso inicial, aos professores do Instituto Tecnológico do Estado de Goiás (Itego) em Artes Basileu França: Maria Caroline (Colgatti), Joana D’Arc (Joaninha) e Nilma A. Bittencourt. Ainda, àquele que sempre segurou minha mão e me empurrou para o palco, o professor e amigo Marlos Pedrosa (Palhaço Pequi).

Agradeço, em especial, à minha mãe (Maricota) e à minha tia (Faty), por suportarem meu humor instável e minha presença ausente. Ao amor pet da minha vida (Luka), por me tirar do computador para passear todos os dias: sem ela eu teria enlouquecido. À prima Amanda Bessa, pelos ouvidos atentos e pelo companheirismo na jornada.

Aos meus orientadores, Profa. Dra. Vânia de Oliveira e Prof. Dr. Elderson Melo, pelos puxões de orelha e pela prontidão das respostas às minhas angústias desesperadas. Meu muito obrigada, ademais, à professora Valéria Cristina P. da Silva, por despertar a poesia em mim.

Ao amigo-irmão Hítalo Freitas, pela torcida desenfreada e todos os: “E a dissertação, cadê?” Foram tantas, mas tantas perguntas... que tive de lhe dar serviço. Obrigada pela mãozinha amiga de sempre e pelo incentivo. E agradeço a todos os amigos, também, por suportarem e compreenderem meu sumiço.

Sou grata aos grupos que responderam à sondagem inicial e lamento não ter havido tempo de abraçar todas as realidades. Sou muito grata aos selecionados para a pesquisa mais aprofundada, que me acolheram e me fizeram conhecer com sagacidade algumas novas verdades, através de seus olhares e vivências.

A todos que me doaram livros e PDFs... difícil relacionar todos aqui. Ao Professor Doutor Denivaldo Camargo de Oliveira, pelo comparecimento na banca de qualificação e pelas extensas e generosas considerações, que me despertaram para tantas outras questões. À professora Doutora Ana Elvira Wuo e à Doutora Sainy Coelho Borges Veloso, pelas grandes colaborações.

Por fim, às duas joias raras de preciosa beleza, Betinha e Bertola, pois sem elas eu nada seria...

“Você só vai para frente se andar para frente.
Para isso, primeiro um pé vai reto depois o outro.
Não importa o tamanho do pé, só importa que sigam o ritmo.”

Palhaça Bertola

RESUMO

Este trabalho busca analisar, sob a luz das performances culturais, os grupos de voluntários que visitam hospitais de Goiânia e se apropriam da figura do palhaço. A intenção é entender quem é a figura do palhaço e do arquétipo tricksteriano e como ambos agem na palhaperformance. Posteriormente, procura-se estabelecer, através da metodologia cartográfica, quem são os grupos que atuam nos hospitais goianos, fazendo-o por meio da sondagem (rastreamento), bem como os pontos de sensibilidades e subjetividades que podem ser encontradas (toque) e a concentração da atenção (pouso) – que se dá ao acompanharmos mais a fundo os grupos – e, por fim, os caminhos que esses palhaços contemporâneos têm seguido (reconhecimento atento). Descobre-se, aqui, quais são os lugares mais visitados por esses performers, qual é a imagem habitualmente associada ao espaço, denominando-os, neste estudo, de lugares da dor. Como recorte metodológico, foram eleitos três grupos (Trupcando em Sonhos, Semeadores da Alegria e Condutores do Riso) para aprofundamento através de entrevista e acompanhamento do trabalho *in loco*. Esse movimento coletivo dos grupos de voluntários traz novas vivências para a área, diferentes tensões e relações, além de instituir um percurso inédito e original para o palhaço goiano contemporâneo.

Palavras-chave: Performances culturais. Palhaperformance. Palhaço. Lugares da dor. Hospitais.

ABSTRACT

This work analyzes the volunteers' groups, under the light of cultural performances. These groups visit Goiânia's hospitals; and appropriate to the clown figure. The work intention is to understand who is the figure of the clown, the trickster archetype and how they act in palhaperformance. It used the cartography methodology to identify the thorough attention variety who are the groups that act in Goiás' hospitals. The first type of attention variety is polling (tracking). The second is the sensibility and subjectivity points (touch). Third is the concentration of attention (landing), it's in-depth monitoring of groups. At last, the path followed by clowns (deep recognition). Thus, we see: the more visited places by volunteers' clowns and which image is associated with the places. And I call they: pain places. We have for methodological cut three groups (*Trupcando em Sonhos*, *Semeadores da Alegria e Condutores do Riso*). I followed them up in hospital performances and I had an interview. The collective movement of volunteers' groups brings new experiences to the area and different tensions and relationships. In addition, it institutes an unprecedented and original path for the contemporary clowns.

Keywords: Performance studies. Palhaperformance. Clown. Pain places. Hospital.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abrace	Associação Brasileira de Apoio à Cannabis e Esperança
CCIH	Comissão e Controle de Infecção hospitalar
CRER	Centro de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo
EBSERH	Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares
Fumec	Fundação Mineira de Educação e Cultura
HC	Hospital das Clínicas
HDT	Hospital de Doenças Tropicais
HGG	Hospital Estadual Alberto Rassi – HGG
HUAPA	Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzanda
Hugo	Hospital de Urgências de Goiânia
Imepac	Instituto Master de Ensino Presidente Antônio Carlos
Itego	Instituto Tecnológico do Estado de Goiás
NOIS	Núcleo Interdisciplinar de orientação a sexualidade
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
OMS	Organização Mundial de Saúde
ONU	Organização das Nações Unidas
Opas	Organização Pan-americana da Saúde
OS	Organização Social
OVG	Organização das Voluntárias de Goiás
PSQ	Pronto socorro para queimaduras
PUC-Goiás	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
RH	Recursos Humanos
SCIH	Serviço de Controle de Infecção Hospitalar
SRD	sem raça definida
SMCG	Santa Casa de Misericórdia de Goiânia
SUS	Sistema Único de Saúde
TPM	tensão pré-menstrual
UFG	Universidade Federal de Goiás
USP	Universidade de São Paulo
UTI	Unidade de Tratamento Intensivo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Betinha em visita ao Hospital das Clínicas de Goiânia	15
Figura 2 – Bertola em desfile de roupas de banho na Universidade Padrão	16
Figura 3 – Coreografia – Semeadores da Alegria	32
Figura 4 – Brincadeira com a Pata – Condutores do Riso	33
Figura 5 – Varal – Condutores do Riso	34
Figura 6 – Dra. Dó Ré Mi – Condutores do Riso	39
Figura 7 – Atendimento aos enfermos de um hospital. Gravura alemã de 1682	51
Figura 8 – Yu Sze - El Bufón Valiente	68
Figura 9 – Máscara usada pelo personagem Dossenus na comédia Atelana (corcunda, malicioso e astuto)	70
Figura 10 – Máscara usada pelo personagem Pappus, da Comédia Atelana (o velho, avarento e bonachão)	70
Figura 11 – Máscara usada pelo personagem Marccus da comédia Atelana (o louco, grandalhão e imbecil)	71
Figura 12 – Máscara usada pelo personagem Kikirrus, da comédia Atelana (máscara do galo)	71
Figura 13 – Pintura de Willian Merrite Chase	74
Figura 14 – Ilustração da Ferrari em Lego	91
Figura 15 – Betinha e Seu Jota	110
Figura 16 – Gráfico ilustrativo – comparação entre o número de mulheres e homens palhaços que atuam nos grupos pesquisados	115
Figura 17 – Intervenção do grupo Semeadores da Alegria	124
Figura 18 – Treinamento realizado pelo HC (março/2020)	130
Figura 19 – Música na recepção – Condutores do Riso	134
Figura 20 – Corredor – Hospital Materno-Infantil (Condutores do Riso)	136
Figura 21 – Corredor – Hospital das Clínicas (Semeadores da Alegria)	137
Figura 22 – Dr. Pancinha recebendo seu “cheque” – Condutores do Riso	143
Figura 23 – Rampas – Hospital Materno-Infantil (Condutores do Riso)	145
Figura 24 – Rampas – Hospital das Clínicas (Semeadores da Alegria)	145
Figura 25 – O palhaço e a mala	148
Figura 26 – Brincadeiras pelos corredores	149
Figura 27 – Solicitando a entrada	150

Figura 28 – Dr. Pancinha e suas brincadeiras	150
Figura 29 – Dra. Dó Ré Mi encantada com o bebenês fluente da criança	151
Figura 30 – A criança e o urso	152
Figura 31 – Papeizinhos	153
Figura 32 – Homem-Aranha no soro	153
Figura 33 – As roupas no varal	154
Figura 34 – Maquiagem padrão para as meninas do grupo Semeadores da Alegria	158
Figura 35 – Ritual de iniciação da visita	159
Figura 36 – Entrada do Hospital das Clínicas	160
Figura 37 – Cantoria na recepção do Hospital das Clínicas	160
Figura 38 – A cantoria continua pelos corredores	161
Figura 39 – Cantorias nos quartos	162
Figura 40 – Montagem com os posicionamentos das mãos	163
Figura 41 – Posicionamento das mãos durante a canção de bençãos	163
Figura 42 – Movimento das mãos durante as bençãos	164
Figura 43 – Montagem com fotos da ala infantil	164
Figura 44 – A animada da visita	167
Figura 45 – A sala de espera	167
Figura 46 – Palhaça Pirata – Condutores do Riso	170

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadros

Quadro 1 – Primeiros resultados de pesquisa	114
Quadro 2 – Grupos que trabalham unicamente com a figura do palhaço	122
Quadro 3 – Grupos e locais visitados em Goiânia	131
Quadro 4 – Grupos e locais mais visitados	133

Tabelas

Tabela 1 – Resultados gerais de sondagem.	114
Tabela 2 – Resultados gerais da sondagem – Público-alvo e locais de atendimento	114
Tabela 3 – Nomes dos grupos e ano de fundação	118
Tabela 4 – Lugares da dor de Goiânia	126

SUMÁRIO

EMBARQUE	14
CAPÍTULO 1 – INICIANDO A VIAGEM	26
1.1 O ponto do meio é vermelho	26
1.2 De que figura estamos falando?	29
1.3 Palhaço Visitador ou Dr. Clown: quem atua em hospital?	37
1.4 A barca do riso	42
1.5 Da ‘lona’ de conforto para a ‘lona’ de confronto	47
1.6 Hospital – Lugar da dor?	50
CAPÍTULO 2 – DEVANEIOS DE VIAGEM	58
2.1 Em terras de <i>trickster</i>	58
2.2 A fotografia: função psicossocial do <i>trickster</i> /palhaço	62
2.3 Passeio pelo tempo	66
2.4 Pausa no circo	80
CAPÍTULO 3 – “PALHAPERFORMANCE”	89
3.1 Em terras performáticas	89
3.2 A experiência da “palhaperformance” no hospital	102
CAPÍTULO 4 – MERGULHOS	112
4.1 ‘Goianada’ de palhaço: grupos de Goiânia	112
4.2 Principais locais de atuação. Onde dói?	125
4.2.1 Hospital das Clínicas de Goiânia – HC – UFG	129
4.2.2 Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia – SCMG	130
4.2.3 Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzanda – HUAPA	132
4.2.4 Hospital Estadual Materno-Infantil Dr. Jurandir do Nascimento	133
4.2.5 Hospital Estadual Alberto Rassi – HGG	134
4.2.6 Pronto Socorro para Queimaduras – PSQ – Grupo Piccolo	135
4.3 Quem é o doente?	137
4.4 De olho nos palhaços	146
4.4.1 Condutores do Riso	146
4.4.2 Diário de bordo – Mala de palhaço	147
4.4.3 Semeadores da Alegria	155

4.4.4 Diário de bordo – Abençoados sejam	157
4.4.5 Trupcando em Sonhos	168
4.5 Dois tipos de viajantes embarcam na nau	170
DESEMBARQUE	180
REFERÊNCIAS	191
Entrevistas	198
APÊNDICES	200
Apêndice A – Questionários das entrevistas	200
Apêndice B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE	203
Apêndice C – Tabela Geral com os dados da Sondagem	205

EMBARQUE

“Cada pessoa tem uma porta com seu nome gravado, e é só através dela que esta pessoa perdida pode entrar e se achar.”
Clarice Lispector – *Jornal do Brasil* (1971)

Bati em inúmeras portas até chegar aqui. Para entender melhor como me interessei pelo tema proposto, é preciso conhecer um pouco da minha trajetória. Eu corria ao redor da casa, quando muito pequena, para minha mãe não prender meus cabelos; amava andar na carroceria da caminhonete do meu pai e sentir o vento forte no rosto; perguntava o porquê de quase tudo, tinha uma curiosidade difícil de suportar para os adultos. Além disso, sempre amei as viagens, porque nelas eu via tudo mudar de horizontes, conhecia novos portos, pessoas e podia viver outras realidades. Assim, acreditei que, quando adulta, eu ganharia o mundo.

Então, cresci e segui o curso esperado da vida para qualquer pessoa normal: escola, faculdade, estágio, emprego, família, entre outras coisas. Mas eu não era ‘normal’, e a vida foi quebrando aos poucos meus horizontes, e cada dia a mais era um dia a menos. Formei-me em arquitetura e a janela do *Windows* passou a ser a única luz para as viagens da minha mente. Não me levem a mal, eu sou apaixonada por arquitetar, mas o método de trabalho que encontrei prendia-me a uma escrivaninha e a brisa que eu sentia no cabelo era apenas o vento do ar-condicionado.

Nesse percurso, comecei a me voluntariar e essa era a minha forma de viajar para outras realidades. Até que em um dia, não muito normal, fui convidada a visitar hospitais e, para isso, teria de me tornar palhaça. Com isso, descobri a loucura guardada em mim. Eu amo arquitetura, mas palhaça é o que sou de verdade.

Nesse processo de descoberta da palhaça em mim passei por vários instrutores na arte da palhaçaria e, mais recentemente, nas artes da cena. Fui instruída, durante os primeiros anos, pelo Mestre Marlos Pedrosa (Palhaço Pequi), no Instituto Tecnológico do Estado de Goiás (ITEGO) em Artes Basileu França, onde também me formei em Artes Dramáticas em 2019. Tive a oportunidade de aprender com João Carlos Artigos, Pepa Plana, Tomate, palhaça Caçarola... entre outros grandes mestres, sempre inspirada pelos trabalhos de Gardi Hunter, Barrica (Michele Silveira) e Slava Polunin. E foi nessa profusão de conteúdos diversos que fui concebendo a figura que é hoje dona do meu coração e transborda minha alma.

Inicialmente, achei que tudo era só para levar ao ambiente um pouco mais de cor. E não é que isso me trouxe realmente um novo colorido? Gostei tanto da experiência que passei a estudá-la a fundo e nessa minha ‘Viagem ao centro da Roberta’ descobri duas joias raras: Betinha e Bertola. Na verdade, uma dualidade tola. Betinha nasceu primeiro: apressada, faladeira, questionadora, amorosa, sonhadora, florida e brilhante. Ela tem sede, quer vida, quer tudo. Ela nasceu no hospital como quase toda criança; aliás ela ainda tem alma de infância.

Figura 1 – Betinha em visita ao Hospital das Clínicas de Goiânia



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Bertola veio mais tarde, quando a coisa ficou séria. Nasceu nos estudos mais aprofundados de corpo e palhaçaria, desenvolvidos junto ao Palhaço Pequi (professor e amigo Marlos Pedrosa). Foi ele quem primeiro acreditou no meu talento. A palhaça carrega no nome um apelido de infância e é realmente tola, mas traz a alma revolta, com distúrbio mesmo. Digamos que carrega uma subversão a todas as normas que me fizeram prender o cabelo até então e algumas outras mais que fui encontrando na viagem da vida. É um pouco mais áspera que Betinha, tem a língua mais afiada e é um tanto mais ranzinza. Guarda na alma um estado constante de TPM.¹

¹ Tensão pré-menstrual.

Figura 2 – Bertola em desfile de roupas de banho na Universidade Padrão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ambas são minhas partes na mesma proporção, são faces da mesma moeda e fazem parte do meu tesouro mais precioso. Como Bertola é mais rabugenta e como o hospital é meu quintal de atuação, preciso manter Betinha, pois ela é mais delicada no trato e no fazer sorrir/florir as crianças.

A palhaça veio a mim como uma luva na medida correta, não tinha nada a ver com as visitas hospitalares ou com o fato de me voluntariar e doar meu tempo ou qualquer outra coisa ao próximo. Ela me cabia porque era minha. Dessa forma, eu encontrava a mim mesma e tinha a oportunidade de mostrar o melhor e o pior de mim, mesmo sendo a situação meio caótica, alternando entre uma face boa e outra nem tanto. Explodindo instantaneamente da forma como sou no momento que se é, sou recebida com um belo sorriso largo ou, por vezes, olhares desconfiados.

Quatro anos depois da primeira joia descoberta uma porta se abre, meio inesperadamente, confesso, e dela sai um vendaval torrencial de novas possibilidades, leituras, estudos e *performances*. Isso me fez perceber que minha viagem acabara de começar e que estou descabelada.

Nesse processo de construção dissertativa, busquei saber e conhecer tudo o quanto podia, procurei encher minha surrada mala de informações pertinentes e impertinências mil. Houve momentos em que meus caminhos se tornaram tortuosos e abstratos demais e foi preciso abandonar assuntos muitos, os quais me interessavam também, mas, em uma viagem como esta, é preciso seguir um caminho, e isso significa abandonar tantos outros.

As inquietações iniciais foram perturbadas por tantas outras, algumas citadas aqui. Entretanto, não houve tempo para mergulhos profundos em todos os mares, por isso, peço, de antemão, compreensão e aviso que, neste mar de confluências e divergências, nas linhas que escrevo, dedicar-me-ei a responder/esclarecer a inquietação inicial: o porquê dos grupos de voluntários goianos estarem se apropriando da figura do palhaço como estética ou forma representacional para fazerem suas intervenções nos ambientes de saúde de Goiânia, e como essa figura tem se colocado dentro de suas variantes. Há a tentativa de não perder o foco, mas tampouco afirmo que o consegui completamente. Passado o congelamento inicial do medo de não ter compreendido tudo convenientemente e de ainda não saber transpor os mil guardados da mala para essas linhas, dou início a esta outra viagem, a escrita, enfrentando abismos teóricos, tubarões de filosofias, cardumes de possibilidades e algumas ilhas vazias.

Mar adentro, nos percursos voluntariosos de voluntária, percebi que existe um ‘perfume’ a acompanhar os palhaços ou alma sem querer parecer religiosa ou espiritualista. É algo que eu não sabia explicar e era capaz de causar um amor à primeira vista por essa figura, sem sequer questionar quem estava por trás da máscara, e isso me inquietava. Talvez sejam os porquês da minha infância a me perseguir e, nesses questionamentos, pergunto-me: por que palhaço? Por que não super-heróis, animais, fadas, duendes, princesas e outros? Não que hoje não haja todos esses seres fantásticos nos hospitais, mas o palhaço foi quem abriu as portas e quem, dentro da realidade goiana, lidera o *ranking* em número de voluntários.

Em meus devaneios, estabeleci algumas possibilidades de respostas. Primeiro, pensei na força da memória que este ser carrega. Sabe-se que as figuras cômicas e o riso nos acompanham desde as eras mais remotas da humanidade. “Este personagem imaginário (palhaço) sobreviveu a todas as catástrofes naturais, inclusive as construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso” (CASTRO, 2005, p. 16).

Também acreditei nessa alma irreverente que nos faz de pronto identificar com o ser. E foi no *trickster* que encontrei o nome certo do ‘perfume’ do palhaço. Esse arquétipo nos permite a identificação imediata com o ser traiçoeiro e brincalhão, o herói que vem para nos tirar da solidão com seu jeito zombeteiro. Busco apoio nas teorias dos mitos de Joseph Campbell e Bill Moyers (1990), pois defendem que é através dessas experiências mitológicas que nós provamos o mundo de forma a olhar pela porta da transcendência e nos inspirarmos para a vida, a relação com o mundo e as questões que não sabemos explicar.

O *trickster*, como se poderá perceber ao longo desta dissertação, é um herói às avessas, subverte as leis naturais e sociais, “[...] age por impulso e está à mercê de qualquer paixão. Crê-

se que o *trickster* é o criador e destruidor, que tem ao seu poder a sorte e o azar, aquele que engana, mas que, conseqüentemente, também é enganado” (RODRIGUES, 2015, p. 5). Essa dualidade de características, bem como todas as questões relacionadas ao arquétipo tricksteriano, serão tratadas no Capítulo 2 desta dissertação, e como temos bastante assunto para falar a respeito, deixo para falarmos mais no capítulo em questão. Para Carl Gustav Jung (2000a), quem desenvolveu a teoria do *trickster*, essa figura permeia o inconsciente, sendo a “sombra” individual do sujeito. Existe para Jung (2000a) um inconsciente individual derivado das memórias e vivências pessoais de cada indivíduo e um inconsciente coletivo pertencente a todos que guardam essas representações arquetípicas.

A sombra é descrita pelo autor como a parte acessível ao inconsciente, aquela que contém os aspectos desconhecidos e/ou pouco desenvolvidos da psique. Ele ainda define o inconsciente como a camada mais profunda da mente, “[...] que já não tem sua origem em experiências e aquisições pessoais, sendo inata” (JUNG, 2000a, p. 15).

Outra hipótese que me assolava nesta defesa do porquê palhaço era a de que suas características, principalmente as desenvolvidas a partir da linha de estudo que defende a evolução das qualidades e dos defeitos do indivíduo comum, são mais acessíveis aos grupos de voluntários do que o acesso à criação de um personagem, como feito no teatro.

O clown² é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, é um tipo pessoal e único. [...] não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos [...] do nosso próprio ser (BURNIER, 2009, p. 209).

Além do mais, como este trabalho atua com voluntários é interessante conhecer um pouco mais desse mundinho. Historicamente, a partir dos anos 1980, com o surgimento das organizações não governamentais, o trabalho voluntário ganha mais repercussão e força, principalmente depois da Constituição Federal de 1988, que realçou a responsabilidade social como ponto observável pela sociedade e destacou a cidadania e a dignidade da pessoa humana como fundamentos do Estado Democrático de Direito. A Organização das Nações Unidas (ONU)³ caracteriza o voluntário como a pessoa que se propõe a realizar um trabalho ou atividade em prol do bem-estar de outros, de forma gratuita.

² Usa-se a palavra clown sem itálico por considerar que o termo já é comum na língua portuguesa, especialmente neste campo de estudos.

³ Organização intergovernamental criada para promover a cooperação internacional.

Uma vez que o palhaço é a própria representação de nós sem máscaras sociais, é possível encontrá-lo em todos os lugares e épocas, sendo de fácil identificação. Essas características *tricksterianas* impregnadas à alma e à memória dos palhaços nos ajudam, portanto, a levar a vida com mais leveza, tanto quanto o trabalho voluntário, pois percebo que atuam, agem e contribuem com o mundo de forma muito parecida: ambos se portam em prol do bem do outro e se colocam em situações diversas para atingir esse fim.

Essa aproximação de linguagem entre o palhaço e o voluntário também pode ser notada quando Henry Miller descreve o sentimento de liberdade sentido pelo personagem Augusto (palhaço) ao deixar de ser a estrela do show e passar a ser um ajudante nas tarefas corriqueiras do circo. “[...] Ah, como era bom despír-se de seu papel, submergir na rotina da vida, tornar-se como poeira e, no entanto... bem, saber que ainda se fazia parte de tudo, ainda se era útil, talvez mais útil assim” (MILLER, 1979, p. 20). Desnudar-nos das nossas máscaras diárias e nos sujeitar a ser pó ou o que for preciso, desde que se tenha uma utilidade no momento e se faça parte do mundo. Dessa forma, ambos nos amparam a perceber o nosso próprio mundo e o do outro, com todas as nossas idiossincrasias.

Na interação social tanto o palhaço quanto o voluntário, ainda mais estando os dois na mesma pessoa, atuam, agem, se expressam, interagem com o mundo e o modificam, pois nessa *performance* causam reações/sensações na realidade vivida e igualmente são influenciados por ela. Por isso, seguimos a viagem rumo a descobrir o porquê desses voluntários elegerem essa figura.

Creio que ao descobrir o porquê da escolha e conhecerem melhor o campo, os grupos que atuam como palhaço, em locais de vulnerabilidade social, poderão ser beneficiados pela pesquisa, bem como a Universidade, por meio das próximas publicações e por este trabalho dissertativo. Por isso, utilizo uma linguagem mais próxima e leve. Para nós, palhaços/voluntários goianos, é importante entender por que essa figura é tão representativa e, assim, usá-la da melhor forma possível.

O número de pessoas atuantes em hospitais, utilizando-se da figura do palhaço, tem crescido exponencialmente e este trabalho ganha repercussão. Com isso, é a sociedade quem mais ganha em riso e alegria. Entretanto, ainda não encontrei estudos sobre a representatividade dessa figura relacionando-a aos estudos de arte e *performances* culturais, principalmente no contexto goiano. Percebe-se a abrangência do trabalho em questão ao relacioná-lo aos estudos de *performances* culturais e, nessa analogia, se compreende os estudos das Grandes Tradições (culturais), no caso a tradição dos palhaços, e a evolução de seus modos de atuação, através das pequenas tradições/grupos, como analisado por Singer:

[...] Singer localizava elementos da Grande Tradição (hindu) nesta cidade através de distintas metodologias: pelo estudo da geografia sagrada, com suas centenas de templos; no encontro com seus representantes profissionais (intelectuais ou propagandistas); por suas organizações sociais e no entendimento dos vedas sagrados [...] Assim, a análise destas unidades observáveis condensadas poderiam levar ao conhecimento de estruturas abstratas de um sistema cultural abrangente, no ponto de vista de seus intermediários. (CAMARGO, 2013, p. 18-19).

É lógico que para adentrarmos no tema das visitas de palhaços aos hospitais goianos é preciso entender algumas teorias base sobre eles, bem como *performances* e outras coisas. Para isso, percorro os vários mares de conhecimento, nos quais busco sondar os grupos existentes em Goiânia. Refiro-me à metodologia, pois na primeira parte da pesquisa fiz uma sondagem nos grupos para conhecê-los de forma mais superficial e abrangente e escolher entre eles os que iriam participar de forma mais aprofundada.

A partir daí, tento entender essa relação entre *performances* artísticas e culturais, nomenclaturas e assuntos relacionados a esse método de atuação. Além disso, procuro a representatividade social do palhaço; verifico se rir realmente é um remédio e outras tantas divergências encontradas pelo caminho.

A realidade se apresenta como plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética: plano de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos ao representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção (do conhecimento), conexão e redes ou rizomas. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10).

Como metodologia anoro-me na cartografia, direcionando a pesquisa de acordo com as metas que surgem no percurso, pois trata-se de um método “para ser experimentado e assumido com atitude” e “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 21).

Por último, faço a análise e a compreensão dos aspectos tratados neste texto. A ideia, aqui, não é, simples e puramente, acreditar no que se vê ou ouve pelo trajeto da viagem, nem reduzir as experiências e fazê-las coincidir com as minhas, mas explicitá-las tal como elas são vistas, sentidas e observadas, compreendendo-as umas pelas outras, percebendo onde os horizontes se tangenciam e onde os caminhos se bifurcam.

Nesse confronto de pensamentos, agrupo unidades e formo categorias a serem refletidas para uma construção de resultados, como em um mapa, no qual cada grupo compõe uma região com seus pertencentes (voluntários) e realidades distintas. Entretanto, no todo eles formam um conjunto completo e cheio de nuances, que se arranjam em conceitos gerais sobre o território. A intenção é perceber a essência da figura do palhaço que permeia o ideário desses grupos e verificar se esta é o que há em comum e que os estimula na elaboração de seus palhaços e modos de atuação, ou seja, se existe mesmo um imaginário coletivo rondando os grupos de palhaços goianos. Esse imaginário, segundo Durant (2002), é o complexo de símbolos, conceitos, memórias e elementos da imaginação de um grupo de pessoas que pertencem a uma comunidade, no caso, a construída a partir da figura do palhaço e de sua representatividade. Essa sensibilização dessas pessoas em relação a essa figura reforça o sentido de comunidade.

No primeiro capítulo, tento definir um pouco mais essa figura. Para isso, fico com o ponto do meio entre clown ou palhaço; entre Dr. Clown e palhaço visitador, pois creio que sendo uma boa intervenção, e boa no sentido de intenção, não importa o rumo específico da nomenclatura ou da profissão. O que se quer ver mesmo é o ponto grande e vermelho, como um marco no mapa do tesouro, no centro da face estampada na porta, pedindo permissão para entrar. Apesar disso, as diferenciações das duas figuras (Dr. Clown e Palhaço visitador) serão trabalhadas e definidas, já logo de início, e também a forma como os voluntários goianos se utilizam delas. Para isso, apoio-me em autores cujos trabalhos abraçam os conceitos sobre palhaços de forma geral como: Morgana Masetti (1998, 2003), Luís Burnier (2009), Andreia Pantano (2007), Wellington Nogueira (2005) e Ana Elvira Wuo (2011).

No segundo capítulo, adentro nos continentes elaborados e míticos de Jung (2000a) e Campbell e Moyers (1990), com o intuito de entender melhor os conceitos de arquétipo e mito. Essa aproximação visa estabelecer como a figura do *trickster* está inserida no nosso inconsciente, como ela se reflete na sociedade e, principalmente, na figura do palhaço, além de ajudar a compreender como os mitos são importantes para as sociedades e como contribuem para a vida cotidiana. Além disso, verifico, através de uma retrospectiva histórica, como essa ideia da figura do palhaço está implantada no imaginário coletivo, por meio da memória guardada desses cômicos ancestrais.

Como a análise proposta tomo como base as *performances* culturais, no terceiro capítulo trago o leitor para esse ‘porto’ performático, em busca de entender o conceito e verificar a sua aplicabilidade nas *performances* dos palhaços, utilizando autores como Robson Camargo (2013), Richard Schechner (1981), Thiago Teles (2016), Maria Laura Cavalcanti (2013) e Victor Turner (2015).

No Capítulo 4, a luneta se voltará ao lugar de contraponto audacioso e diferente, o hospital, e para como o estigma do lugar e do doente está implantado em nossa memória coletiva. Ademais, verifico como o trabalho da palhaçaria tem contribuído para amenizar essa visão de lugar da dor e do sofrimento.

Nesse momento, contextualizo o lugar de atuação. Apresento a primeira etapa da pesquisa de campo local, feita através do questionário de sondagem, submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em pesquisa da Universidade Federal de Goiás.⁴ Nessa etapa, entrei em contato com os grupos, verifiquei seus lugares de atuação e sua visão sobre quais são os lugares da dor na cidade.

Ainda, volto o olhar às *performances* em Goiânia. Na pesquisa inicial, encontrei 29 grupos atuantes na cidade, dos quais elegi três para aprofundar o estudo, baseando-me nos critérios abaixo:

1º - Resposta ao questionário;

2º - Utiliza somente a linguagem do palhaço nas atuações;

3º - Atuação em hospitais;

4º - Tempo de existência superior a quatro anos;

5º - Formação – grupos que ministram alguma instrução ao participante (qualquer que seja);

6º - Alguma instrução específica em palhaçaria aos participantes;⁵

7º - Nenhum envolvimento particular com o grupo.⁶

Aos grupos escolhidos – Condutores do Riso, Trupcando em Sonhos e Semeadores da Alegria – foram aplicadas entrevistas com os gestores. Singer institui que as *performances* culturais são criadas por especialistas culturais, “[...] ‘mestres’ culturais, pessoas que são especialmente treinadas, pagas, motivadas para constituírem as *performances*. [...] Estes

⁴ O número da inscrição no comitê de ética da Universidade Federal de Goiás (UFG) é 99475518.7.0000.508.

⁵ Visto que alguns grupos oferecem instruções feitas aos participantes pelos colegas mais experientes ou se contrata instrutores de fora dos grupos, profissionais palhaços, enfermeiros, palestrantes, etc.

⁶ Sou participante de um dos grupos goianos, denominado PalhaCia, e ministro aulas para formação de palhaço e para atuação em hospitais. Decidi escolher grupos com os quais eu não tenha nenhum envolvimento na formação, para conhecer outros pontos de vista a respeito da construção da figura.

especialistas também arbitraram os gostos culturais e a construção da política e do objeto cultural” (apud CAMARGO, 2013, p. 24-25).

Posteriormente, verifico, na prática, a atuação dos grupos em uma intervenção, no hospital, ação a depender da autorização da gestão hospitalar para entrada no ambiente e disponibilidade dos grupos.

Sobre a metodologia empregada, é relevante salientar que a cartografia é uma teoria pensada pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1995a, 1995b, 1996, 1997), desenvolvida a partir de algumas indicações de Michel Foucault (1987). Essa metodologia pode se apresentar enquanto prática singular de pesquisa e de análise, um conceito retirado da geografia que auxilia os campos das ciências sociais a mapearem os territórios e/ou as intersecções deles por meio de conceitos sociais, filosóficos, políticos e de processos de produção de subjetividades. Tem por preceito apresentar a realidade através de outros dispositivos, diversos dos tradicionais discursos científicos, destacando aquilo que se passa nos intervalos e interstícios, os entendendo como potenciais criadores de realidades.

Nesse processo o cartógrafo também contribui na constituição das vivências e “[...] ao invés de buscar um resultado ou conclusão, procura acompanhar o processo” (COSTA, 2014, p. 70). Por isso, não se trata de um método que pode ser aplicado, e sim construído ao longo da pesquisa, e são os próprios acontecimentos no processo que vão ditando os caminhos a serem seguidos.

Nesse processo de cartografia social, como descrito por Prado e Teti (2013), é a análise que busca verificar os deslocamentos ideológicos da prática, as relações e os jogos de poder envolvidos, os enfrentamentos, as lutas e as forças dos modos de subjetivação, bem como as praxes de resistência e liberdade, se houver. Analisando os “encontros cartográficos”, abrimos para as reflexões sobre as articulações nos campos de estudo e ultrapassamos a ideia da construção do conhecimento como verdades universais para construções sociais em movimento contínuo.

Optei pela metodologia cartográfica por ser uma pesquisa de campo na qual sou pesquisadora e palhaça atuante, em virtude de o trabalho dissertativo abordar questões de transformação e movimento tanto dos grupos atuantes como dos performers, além de trazer bastante subjetividade nas formas de ver, ouvir, compreender e verificar o território da palhaçaria goiana.

A estratégia cartográfica que decidi abordar nesta pesquisa é uma forma de análise flexível e crítica. Enquanto método, a cartografia trabalhada aqui não acompanha o ponto de vista tradicional, que preconiza seguir um percurso pré-determinado por regras ou protocolos

na procura de uma verdade absoluta. Assim, busco traçar um percurso por meio da prática, mostrando as realidades encontradas nos grupos e constatando as informações a partir delas.

A adoção desse método dá-se em função de pretender-se detectar a paisagem e os caminhos transpostos nesta viagem dissertativa e, por meio da análise, descortinar novas vias de passagem, novos olhares sobre o campo, diferentes formas de se enxergar o palhaço e os grupos atuantes em Goiânia, outros possíveis locais de atuação, dentre outros.

O método cartográfico foi inicialmente traçado a partir da minha própria bagagem, adquirida nestes anos de palhaça-pesquisadora, e de meus questionamentos sobre as efemeridades e fragilidades da atividade e das necessidades e possibilidades de atuação dos grupos goianos. Nesse cenário, os resultados não devem ser entendidos como metas prefixadas, e sim como uma consequência da experiência da pesquisa.

As etapas foram divididas, mas não seguiram uma ordem determinada, tendo acontecido simultaneamente. Dentre as fases dos processos de pesquisa, temos: estudos sobre o referencial teórico e revisão bibliográfica, processo de sondagem e realização de entrevistas, acompanhamento dos grupos em visitas aos hospitais, análise dos dados e escrita.

O desafio maior foi trancar a palhaça que há em mim no quarto e sair ao encontro dos grupos nas visitas aos hospitais, porque a vontade de lustrar o nariz vermelho e ir para a atuação em campo era maior. Entretanto, me pus a trabalhar a atenção sensível e a conhecer novos percursos dos quais não tinha conhecimento apesar de estar ali, inserida nesse meio já há muitos anos. Deixei as antenas ligadas, com atenção cautelosa, em busca de um tipo de alvo em constante movimento, e procurei o que eu ainda não conhecia no processo.

A fase de produção de dados segundo as teorias cartográficas, mais especificamente de Passos, Kastrup e Escóssia (2015), segue quatro movimentos da atenção: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

O rastreio é um tipo de reconhecimento de campo visando uma forma de meta móvel, isto é, em variação contínua. O importante, nesse caso, é a observação do contexto de forma geral, em busca de um alvo que surgirá de modo mais ou menos imprevisto. No caso do meu estudo, a sondagem foi meu rastreio inicial e o objetivo era encontrar grupos que eu pudesse conhecer um pouco mais a fundo.

O toque está no sentido de notar algo. Uma “rápida sensação, um pequeno vislumbre” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 42) do que pode ser relevante para aquele campo. É o momento em que o cartógrafo entra em contato direto com a extensão matéria-forma. Como

pode ser verificado no Capítulo 4 desta dissertação, várias foram as ‘pequenas’⁷ descobertas que abriram a minha visão para uma série de possibilidades de campos de atuação, como, por exemplo, a grande quantidade de mulheres na palhaçaria goiana, os locais da dor, a pequena quantidade de locais mais visitados e sua relação com a vasta quantidade de lugares de atendimento à saúde em Goiânia etc.

O pouso é o instante em que a concentração se firma em um único aspecto e realiza uma parada, assim, um novo território pode ser visto e a atenção se reconfigura “numa espécie de zoom” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 44). No entanto, os demais campos continuam presentes e coexistindo, e, além de tudo, emitem forças geradoras e/ou tensionadoras no objeto de estudo. Meu momento de pouso se dá na escolha dos grupos a serem observados mais a fundo.

No reconhecimento atento, o cartógrafo irá acompanhar um processo de transformação e não somente representar o objeto na forma com que ele se configura, mas observar os elementos e o estado de tensão mútua com todo o sistema. No caso desta pesquisa, o foco do olhar volta-se para os grupos estudados: Trupcando em Sonhos, Semeadores da Alegria e Condutores do Riso. Assim, o tensionamento é acionado ao verificarmos a forma como eles agem, acreditam e acionam a figura do palhaço comparativamente ao que teóricos e estudiosos da palhaçaria (já citados), Jung (2000b) e as teorias do arquétipo do *trickster* e das *performances*, no caso a palhaperformance, de Thiago G. Teles (2016), creem.

Não obstante a PalhaCia, grupo de que faço parte, não participar das entrevistas e do reconhecimento atento, ela fez parte do trabalho em inúmeros momentos. Por indicação da banca de qualificação, me foi solicitado que trouxesse mais da minha experiência e das vivências como palhaça, portanto, diretamente, muito do que aprendi na associação faz parte deste texto dissertativo por meio das minhas bagagens.

Com o foco amplo e disponível são trazidas todas as colocações dos entrevistados para o texto, com o objetivo de verificar se o discurso corresponde à prática e como eles compreendem a palhaçaria. Verifico não somente os tensionamentos do campo, mas o porquê da escolha da figura do palhaço para as atuações em hospitais, já que o conceito está situado em um campo de relação de forças entre as teorias a respeito do palhaço, a importância inconsciente do arquétipo tricksteriano e pela própria forma de atuação na palhaperformance.

⁷ No sentido de que podem ser pontuais dentro de uma matriz de contexto mais abrangente e interconectada, mas se relacionam a um grande campo de pesquisa.

Nessa perspectiva, ao chegar à conclusão, verifico se minhas ideias iniciais sobre os tantos porquês que assolam minha mente palhaça tem mesmo fundamento, ou não. Confio também que meus relatos e pesquisas de bordo aqui apresentados contribuam com outras investigações, quem sabe até tangenciando outras questões, como o porquê dos encontros entre palhaços e público, nas *performances* hospitalares, causam tanto impacto e repercussão, principalmente midiática, nas sociedades contemporâneas.

Enfim, meus cabelos estão soltos ao vento agora. Em virtude disso e de tudo que foi dito, convido-o a juntar-se a mim na proa desta nau e revivermos, nestes escritos, meus percursos nos últimos tempos. Quem sabe eles possam ajudá-lo a desvendar seus próprios porquês.

CAPÍTULO 1 – INICIANDO A VIAGEM

*“Mora em mim um palhaço. E estou em boa companhia.”
Rubem Alves – Crônica: O palhaço (ALVES, 2006)*

1.1 O ponto do meio é vermelho

Em tempos de polêmica, é preciso polemizar. Não sou nem de esquerda, nem de direita. Sou o ponto do meio, um nariz grande e vermelho. Sou palhaço, sim. Tenho uma mala meio gasta que ‘dá pro gasto’ nas viagens que faço, um jaleco sempre amarrotado e abotoado uma casa acima ou abaixo, desde que seja a casa do meio. Sou aquela que não se importa se é chamada de palhaço ou clown, mas admito: tem gente que leva a mal, tanto a nomenclatura quanto o posicionamento no meio.

Como já dizia Juliana Leal Dorneles (2009, p. 29), “[...] é mais fácil fazer qualquer destas proezas circenses do que dizer o que é um palhaço”. Concordando com ela, sigo ‘palhaceando’ e, como não nasci no circo e nem me formei lá, penso ser extremamente difícil me colocar em qualquer uma dessas acrobacias de picadeiro. No entanto, ainda assim prefiro isso a formatar uma opinião fechada em uma ou outra palavra (palhaço *versus* clown) sobre o que é ser esse ser.

Confesso que, em meus estudos, naveguei nas duas derivações de mares. Refiro-me, aqui, aos mares de definições existentes tanto para o clown quanto para o palhaço, distinguindo e diferenciando as duas. Cheguei a pegar algumas tempestades, confusas para minha cabeça de palhaço. O que ocorria, no final das viagens, era que, em minha compreensão, todas as definições aportam no mesmo ponto, como um marco no mapa do tesouro: o lugar onde é tudo a mesma coisa.

Como não gosto de navios presos em garrafas, pois acredito ser necessário velejar e ver seus próprios horizontes, mostro aqui alguns pontos interessantes, que talvez ajudem a montar seu próprio roteiro de viagem.

Segundo Roberto Ruiz (1987, p. 12 apud BURNIER, 2009, p. 205), a palavra clown vem de *clod*, que etimologicamente parte do termo inglês para camponês. Enquanto isso, o nome palhaço vem de *paglia* italiano e designa palha, o material usado no preenchimento de colchões, já que estes usavam roupas feitas do mesmo tecido listrado dos colchões e recheados de palha, o que os protegia das quedas constantes.

Luiz Otávio Burnier (2009, p. 205) também vai estabelecer uma diferença nos números e atuações. Para o palhaço importa o que ele vai fazer, a *gag*;⁸ a seu turno, para o clown, o que importa é como vai realizar, não importando tanto o número em si.

Patrícia Sacchet (2009) discorre, em sua dissertação de mestrado, em inúmeras páginas, sobre esta diferença clown-palhaço, palhaço-clown. Nesse trabalho, ela apresenta diversos e renomados palhaços e seus posicionamentos com relação a essa dicotomia, questionando-nos: “Não há mais raças, muito menos ‘puras’, e, então, por que nos comprometermos com elas?” (SACCHET, 2009, p. 132). Logo, propõe aceitarmos um palhaço sem raça definida (SRD), como um cão resultante do cruzamento de várias raças, um palhaço sem origem única. Ela também defende as numerosas confluências que a arte nos apresenta como forma de escapar da rivalidade semântica:

A arte de clown-palhaçar é mais do que dois nomes ‘clown’ e ‘palhaço’. Ela é um nome completo de combinações, e está repleta de fronteiras permeáveis [...] para alguém que busca ser clown-palhaço é interessante, diria imprescindível, que compreenda a arte clownesca em toda a sua multiplicidade, sua habilidade de sobrevivência por tantas eras, modas, tendências distintas, reinados. As permeabilidades inerentes ao clown-palhaçar garantem uma espécie de religião a toda esta misteriosa sabedoria ancestral latente. Uma sabedoria que mistura clowns, metodologias, gags, mescla tudo que seja necessário para uma construção de uma performance que mobilize e encante. (SACCHET, 2009, p. 132).

Claudio Thebas (2005, p. 67) acresce que todo mundo nasce palhaço e que vamos perdendo essas qualidades (atrapalhadas, sinceras, espontâneas e engraçadas) à medida que crescemos, por medo do ridículo e ‘do que vão pensar de mim?’. Admite, ainda, que quando uma pessoa quer ter essa profissão tem de reaprender a encontrar o palhaço escondido no fundo de sua alma. Assim como ele, Henry Miller (1979, p. 1) explica que o palhaço deve “ser ele próprio ou ser outro, ou ser até uma legião, em certos casos, eis o drama do artista”.

Andreia A. Pantano (2007, p. 18) defende que na criação da figura dramática do palhaço, normalmente, os artistas “[...] seguem uma prática antiga e familiar. Além disso, a personagem⁹ é marcada pela singularidade do artista e, é claro, pela liberdade de criação”.

Falando em liberdade tocamos na definição: “A liberdade é esse movimento por meio do qual somos capazes de transcender, de ultrapassar as condições de fato nas quais nos

⁸ “Gags são pequenas cenas cômicas. Com uma pequena sequência de gags é que o palhaço constrói seus números e espetáculos” (THEBAS, 2005, p. 71).

⁹ Pantano (2007), em seu livro *A personagem palhaço*, se utiliza da palavra personagem, mas para se referir ao palhaço não como uma personagem representada, e sim descoberta.

encontramos e dar a elas um novo sentido, que não tinham sem a nossa ação” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 54).

E, se falamos em liberdade de criação, livremo-nos logo desse entendimento de que mar é só para peixe: quem disse que palhaço não pode navegar? Por isso e pela evolução dos números de palhaço da atualidade, quando hoje me deparo com a afirmação de Tristan Remy, tenho de concordar: “Todo cômico, qualquer que seja o veículo de seus números, saltador, equilibrista, malabarista, por pouco que diverte ou surpreende a plateia, é batizado de clown” (REMY, 2016, p. 14).

Aqui eu apontei norte, sul, leste e oeste porque “[...] é importante apontar diversidades, mas parece também importante dizer que [palhaço e clown] ‘é a mesma coisa’” (SACCHET, 2009, p. 21).

Para os meus textos, por hora, vou adotar a palavra palhaço, entretanto, algumas colocações com a palavra clown ainda serão vistas, pois serão mantidas quando se tratar de formas de expressar a voz de outros autores. Defendo, ainda, não o olhar direcionado de esquerda ou de direita, mas o olhar amplo para o horizonte, lá onde o porto da arte se estabelece.

Ao olhar o palhaço sob a luz das *performances* culturais é ainda mais perceptível suas múltiplas formas em seu processo de constituição, consolidação e ação. Percebe-se o objeto de estudo (palhaço/voluntário) sob diversas perspectivas dentro de seu contexto de atuação, assim como:

[...] podemos concluir que as performances culturais se constituem pela identificação, registro e análise de um determinado fenômeno em suas múltiplas configurações, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com as estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir das formas culturais contemporâneas. [...] são a busca da determinação do que foi, do que é e do que pode se tornar, não apenas um levantamento ou registro particular do ‘essencial’ de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. (CAMARGO, 2013, p. 20).

Por isso, acredito ser interessante mostrar essas vertentes de trabalho. Creio que para o trabalho em hospitais tanto faz clown ou palhaço, pois o *performar*¹⁰ como palhaço, nesse contexto, significa conhecer a si mesmo, viver em honestidade com o que se sente, ver claramente suas fragilidades e finitudes; enfim, viver livre. Respeitar seus limites, suas escolhas e as preferências alheias. Agir sim, sempre e livremente, porém, aceitando o tempo, o mundo,

¹⁰ Entramos em mais detalhes sobre a arte da performance do palhaço mais adiante.

as relações, a diversidade, e jogando com tudo. É por isso que a menor máscara do mundo é a que mais revela e é por isso que tanto faz, porque sendo clown ou palhaço a maioria age de acordo com essa filosofia de vida: a filosofia de rir e de fazer rir, a doutrina do ponto do meio, grande e vermelho.

1.2 De que figura estamos falando?

É preciso coragem para pegar a bagagem e seguir mar ‘adentro’ sem rumo (certo). A viagem em busca do palhaço pode ser comprida e solitária, rápida e cheia de visitas, pode ser longa e bem acompanhada ou até mesmo curta e rápida, como uma volta em seu próprio eixo. Desse modo, o que vai definir a viagem, sob meu ponto de vista, é a disponibilidade para se jogar pelos caminhos e desafios. Tudo vai depender do desprendimento e da capacidade de relacionar-se consigo e com o outro.

O fato é que encontrar um palhaço está muito além do horizonte da loja de fantasias. “Hoje o palhaço é conhecido por suas roupas coloridas e por seu jeito desengonçado, e seu nariz é considerado a menor máscara do mundo” (VERNIER, 2017, p. 23), mas a roupagem é capa, casca, é superficial. Ser palhaço vai muito além da aparência.

Para entendermos isso, trago, primeiramente, a discussão sobre palhaço e personagem e, como primeiro porto de visita, uma fala de Thebas (2005, p. 67) na qual ele coloca “uma grande diferença entre ser ator e ser palhaço”. Segundo ele, o ator é capaz de interpretar um personagem que não tem nada a ver com ele. Burnier (2009, p. 21) acrescenta a ideia de atuar como “estar no lugar de”, assim, quando o ator interpreta, “[...] ele está realizando uma tradução de uma linguagem literária para a cênica, quando representa está encontrando um equivalente”.

Já o palhaço se doa e dá vida àquilo que já existe dentro de si, ele vai expor suas ridicularidades, seu lado instintivo e natural. Portanto, o palhaço está muito além da proa do navio; é mais provável que o encontremos nas profundezas do mar de cada um. Ser palhaço é buscar em si as representações cômicas do seu universo particular em confronto com o mundo.

Entretanto, quando me refiro aos mergulhos profundos em si não os atribuo às vertentes psicológicas e aos estudos do Psicodrama desenvolvidos por J. L. Moreno (1889-1974), que trabalha a terapia através de jogos e brincadeiras lúdicas. Sei que muitos profissionais (psicólogos e terapeutas) adotam esse método e lidam com a figura do palhaço com o intuito de extrair de seus pacientes suas questões mais profundas, como o enfrentamento direto de suas debilidades, seus ridículos, aceitação própria, entre outros pontos. Moreno desenvolveu a metodologia por ter

[...] plena consciência da força da brincadeira, da alegria e do jogo no trabalho terapêutico, submetendo-o como via de acesso ao diálogo em seu aspecto restaurador. [...] um método que visava também despertar o espírito cômico, em seu caráter transformador e transgressor, para que o sujeito com ele pudesse rir do seu drama, ver além da sua tragédia, além do seu *modus operandi*, submerso e submetido às conservas culturais, e atitudes e padrões estereotipados. (RAMALHO, 2009, p. 31).

A versão de imersão na figura do palhaço abordada na dissertação, apesar de em alguns momentos parecer similar ao psicodrama, não se trata de um trabalho terapêutico, e sim de um aprofundamento em uma linguagem cômica inerente a todos os seres, pois é nas sutilezas de cada um que se podem encontrar as características duais e engraçadas, ou não convencionais. E isso é o que trará o cômico à vista.

Não nego que tanto para aquele que faz uso da máscara vermelha quanto para o expectador a função terapêutica possa ser atingida em algum aspecto, entretanto, esse não é o foco da nossa viagem, já que isso nos demandaria tanto tempo aportados nesse porto que correríamos o risco de perder o foco e o restante da viagem.

Assim, a figura “[...] começa a nascer no momento em que o palhaço depara com o espelho [consigo mesmo]” (PANTANO, 2007, p. 57). Sair de si mesmo e olhar-se, este é o momento em que o palhaço e a pessoa se encontram. Nesse instante, nós (re)conhecemos um mundo novo, repleto de novas possibilidades, no qual representar é pouco, vivenciar é mais atraente. Dessa forma, o palhaço não representa; ele vai atuar, acionar, agir, operar, trabalhar, exercer, praticar, fazer, intervir, proceder, isto é, performar. Ele age no presente, com o que se tem, da forma com que se apresenta no agora.

É através do corpo que o palhaço faz com que sua atuação seja obra de arte. Esse termo é aqui interpretado como qualquer representação por meio das diversas linguagens artísticas que possam nos fazer vivenciar situações e emoções pelo poder de sugestão da linguagem e/ou do uso que fazemos dela, como representado pela pesquisadora Cristina Costa (2004, p. 9).

Nesse sentido, a expressividade artística corpórea traz para a realidade questões profundas do ser humano ao lidar com o *feedback* imediato da plateia, que precisa responder ‘à altura’ de forma instantânea, ou seja, não há tempo para se conscientizar das respostas. Claro que, inicialmente, trabalha-se o corpo pelo corpo, as estruturas ósseas e musculares, para que o artista tenha a consciência e a maleabilidade corpórea para expor-se a todas as necessidades, formando o corpo cômico. Contudo, este “[...] é um corpo incapaz de formar um conjunto

harmônico entre pensamento e ação, um corpo que possa trazer em si a contradição, a dualidade que precipita no público a vontade de rir” (GÓMEZ, 2017, p. 55).

Por meio desse trabalho corporal intenso o palhaço se torna apto a expressar-se, inclusive suas emoções. Morgana Masetti (2003), psicóloga e pesquisadora que trabalha e estuda as atuações junto aos Doutores da Alegria, está sempre buscando compreender a qualidade das relações estabelecidas no ambiente hospitalar e fala sobre os sentimentos experimentados pelo artista, relacionados à figura do palhaço, que, segundo ela (2003, p. 54), aflige “[...] alguma coisa muito além de um invólucro físico preenchido de órgãos [...] É nele que pulsam os medos, ansiedades e necessidades em face da situação vivida no presente”. Esse tangenciar físico e emocional traz o artista para o momento do agora, no qual só existe uma opção: a vida indissociável.

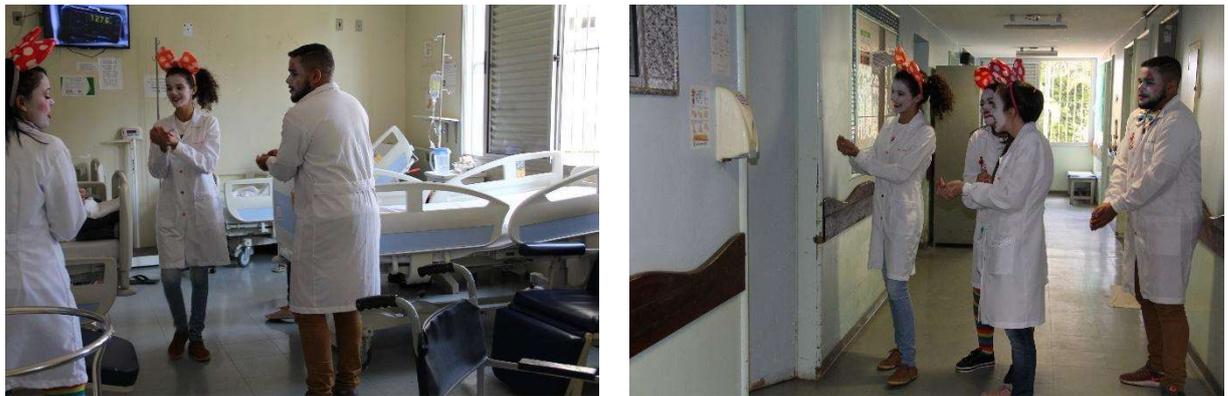
Não é possível ser somente profissional, ou palhaço, ou médico, ou paciente; somos todos seres e sempre tudo ao mesmo tempo. Ernest Cassirer (1977, p. 119) nos relembra que uma “filosofia do homem” é aquela que nos dá uma visão da estrutura fundamental de todas as atividades humanas e, simultaneamente, nos permite compreendê-lo como um todo orgânico. Isto é ser palhaço, aceitar-se em sua totalidade, defeitos e qualidades, todas as faces e funções de si mesmo, sendo tudo que se é e tudo ao mesmo tempo. Ainda, é retirar dessas características o melhor, entregando-as ao outro como vier, instantaneamente, independente de se isso está ou não relacionado com uma continuidade pré-estabelecida por nós enquanto sociedade dentro do que seria considerado ideal. Em alguns casos, o melhor para o palhaço é o pior socialmente aceito, ou seja, o mais grotesco, grosseiro, travesso e até perverso, desde que seja risível e/ou passível de piada. Tal característica destoa dos padrões sociais comumente aceitos, ato ridículo, animalesco, insensato ou irracional. Por isso, Burnier (2009) também propõe a descoberta do palhaço a partir do corpo. O ser palhaço é o ponto de confluências, o estreito que liga os dois mares, corpo e alma.

O segundo ‘porto’ da viagem é a relação do palhaço com o tempo. Suas ações estão inseridas no momento presente e são cíclicas, elas têm começo, meio e fim. Isto é, após findar uma ação adquire-se uma remontagem de início, meio e fim novamente; aqui opera também a diferença do representar e atuar. No representar existe um *script* a ser seguido; já na atuação o palhaço performa, pois sua relação no momento é imediata. Por mais ensaios que seus números possam ter, sua relação com o público só acontece no momento preciso do ato e dela surgirão milhões de improvisos e situações inesperadas, advindas das ações e reações instantâneas. “A relação é constituída, então, neste lugar do agora” (MASETTI, 2003, p. 58). Jacques Lecoq (2010) descreve, em seu livro, as experiências vividas em sua escola de teatro, na qual os atores

desenvolvem um palhaço através do trabalho corpóreo. Ele estabelece que a questão é “[...] ser um clown – e não interpretar um clown. [...] não se representa um clown, é preciso ser, como quando nossa natureza profunda vê a luz, nos primeiros medos da infância” (LECOQ, 2010, p. 217).

Na observação da visita que realizei junto ao grupo dos Semeadores da Alegria, percebi números musicais ensaiados e coreografados, realizados em todos os quartos, independentemente da forma que fluía a apresentação ou do interesse dos espectadores. Trago uma foto ilustrativa da canção apresentada nos quartos visitados, na qual eles dão um presente (uma benção) aos espectadores, que normalmente era cantada ao final da visita aos quartos (Figura 3).

Figura 3 – Coreografia – Semeadores da Alegria



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Enquanto isso, na visita dos Condutores do Riso, percebi uma diferença no modo de atuação, considerando que se trata também de um grupo muito musical e, então, em todos os quartos há músicas, algumas com coreografia, outras não. No entanto, apesar de haver números ensaiados (ou costumeiramente já apresentados), eles os diversificam ou, por vezes, seguem as apresentações fazendo com que o mesmo número tome outro rumo. Na imagem que segue temos um exemplo de uma canção, cantada e tocada pelos palhaços, na qual Gertrudes (uma pata de plástico) tem uma participação especial: por vezes ela aparece, outras não (ela fica tímida); algumas ela dança na beirada da cama, outras ela aparece e some atrás de algum palhaço.

Figura 4 – Brincadeira com a Pata – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Como pude perceber, são números aparentemente bem simples, mas que guardam diferenciações quanto à forma e a interação com o público em questão. É claro que o palhaço também pode representar e seguir um *script* definido, entretanto, todas as reações da plateia serão levadas em conta, como observado nas interações. Os ruídos externos, as interferências e tudo o mais podem trazer uma nova característica à cena, ou mesmo criar nova cena.

Segundo Sarcey (1999), outra característica está na possibilidade de passar de um assunto para o outro sem interligação aparentemente lógica. A destreza da ação, a agilidade das respostas e o fluir das situações fazem com que o palhaço ressurgja a cada momento, como alma volátil no tempo e espaço.

Existe no palhaço uma grande capacidade de associação de ideias, por isso ele age de forma rápida e associativa. Um exemplo disso é quando o palhaço associa um lugar (Avenida Brigadeiro Farinha Lima, em São Paulo) a outra coisa completamente diferente (uma receita) e, repentinamente, dá prosseguimento na fala, mudando o ponto do olhar. Por isso, Tristan Remy (2016, p. 16) explica que “a linguagem confusa se torna um procedimento cômico quase que obrigatório”.

Todos esses atributos (liberdade, destreza e agilidade) levam o palhaço a perceber a realidade de uma forma diferenciada, na qual tudo passa a ser uma possibilidade de brincar com o público. A astúcia, então, está relacionada aos sentidos, “[...] abandonando uma explicação racional que valide sua existência em favor da permissão para que a própria ação seja o contexto referencial” (MASETTI, 2003, p. 56).

Um bom exemplo dessa lógica aparentemente ilógica deu-se na visita que acompanhei com o grupo Condutores do Riso ao Hospital Materno-Infantil de Goiânia. Em uma *performance* na enfermaria, uma das mães reclamou da chuva incessante, fazendo com que o

palhaço Pancinha se lembrasse da roupa para secar. Então, retirou um varal da mochila e o desenrolou, solicitando a uma mãe que segurasse em uma ponta e ao acompanhante de outra criança que amparasse a outra, começando a estender roupas e pendurando também um lanche, para fazer banana desidratada.

Figura 5 – Varal – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ainda, podemos ressaltar, sobre esse mergulho no palhaço, que ele “[...] nos proporciona uma grande variedade de papéis e situações. Estimula-nos a aceitar diferentes reações e, assim, nos ajuda a expandir nossas identidades, dissolvendo os limites do ego” (ANNE; BERRY, 1977 *apud* MASETTI, 1998, p. 19). Logo, para se achar o palhaço (interno/pessoal) é preciso ir fundo na alma e buscar aceitar as diferentes respostas e reações, tanto subjetivas quanto externas, e deixar fluir-se.

Há outras qualidades que fazem dele um indivíduo tão especial, como a curiosidade e a atenção. “A curiosidade é um fator determinante na qualidade da ação do palhaço. Ela faz com que tudo o que se apresente tenha um interesse particular e único. Isso dá um caráter de novidade a tudo o que surge e a cada situação” (MASETTI, 1998, p. 26).

Recordo-me, carinhosamente, das minhas primeiras experiências nas aulas de palhaçaria, quando meu Mestre/professor e amigo Marlos Pedrosa nos instruiu a olhar o mundo como uma criança de dois anos, com o máximo de curiosidade, como se estivéssemos vendo tudo pela primeira vez. Lembro-me de andar pela escola olhando cada detalhe e de parar e observar as pessoas em suas ações, como se nunca tivesse visto nada igual. Era curioso como a reação do riso do público vinha à tona com esse pequeno ato de olhar. Não sei se a reação vinha

da palhaça ou se deles mesmos se sentindo ridículos e/ou incomodados de serem vistos dessa forma.

A atenção é outro fator importante. Cada jogo, bem como toda a interação, pode ocorrer agora e daqui a um minuto haver mudanças, inclusive de estados de humor, do palhaço e/ou do público. Lecoq (2010, p. 216) revela que os palhaços “[...] têm a liberdade de fazer ‘o que quiserem’, e tal liberdade faz surgir comportamentos pessoais insuspeitados”. Desse modo, “[...] é necessário estar atento para transformar em jogo todas as situações que se apresentem” (MASETTI, 1998, p. 26).

Em ambientes hospitalares a atenção deve ser ainda mais redobrada. Abro, nesse momento, um parêntese para contar um caso pessoal. Quando iniciei minhas atuações como palhaça em hospitais não tinha uma atenção tão treinada como hoje – não que isso não possa ocorrer novamente, é claro que sim, pois, além de palhaça, sou humana! Estávamos em uma enfermaria grande e entramos em quatro palhaças, então nos dividimos e fomos uma para cada canto. Fiquei ao fundo e de costas para as demais palhaças e comecei um papo astuto com uma bebê de uns cinco meses, em bebenês.¹¹ A conversa rendeu tanto que me entretive por um bom tempo, esquecendo de verificar como estavam as demais. De repente, alguém me tira do quarto. Saio sendo puxada pelas costas do jaleco, ainda me despedindo, em bebenês mesmo, dos demais. Isso por si só já daria um número cômico, mas a situação não era para rir. Havia uma criança em um dos leitos passando mal e sofrendo uma reanimação pela equipe médica. Depois desse susto procuro não dar as costas para nada, a não ser pouco tempo, e manter meus olhos e a atenção sempre alertas.

“O palhaço se relaciona com a realidade de acordo com uma lógica complexa de pensamento e um sistema específico de crenças e valores” (MASETTI, 1998, p. 52). A comunicação é efetiva em relação ao seu público, como no caso do bebenês, mas não necessariamente linear. Uma viagem, por exemplo, pode levar às Cataratas do Iguaçu e a Nova Iguaçu, e para ele ambas podem ser vizinhas, irmãs ou comadres.

Outra característica interessante a respeito da linguagem falada dos palhaços é o *gramelot*. Por meio dele é possível improvisar inúmeras formas e trejeitos comunicativos e estabelecer uma comunicação eficaz com o interlocutor (plateia). Dario Fo (1997, p. 97) conceitua e explica o termo como

¹¹ A linguagem usual dos bebês, onde se fala balbuciando monossílabos e interjeições. Os adultos costumam achar mais graça, mas os bebês ficam vidrados.

[...] uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'art* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.

É por essas e tantas que ‘viajar-se’ ao mundo secreto dos palhaços faz o artista ser um ponto no meio, não certo ou errado, apenas sendo, existindo, vivendo e agindo. É como ser Alice no País das Maravilhas e seguir por qualquer estrada, desde que se consiga passar pela porta.

“Bons em tudo e bons em nada (é assim que são considerados pelos acrobatas), os clowns servem, na verdade, para preencher os buracos do programa e manter o estado de tensão dos espectadores” (REMY, 2016, p. 16). O autor, aqui, se refere à tensão causada pelas acrobacias circenses, já que, sem os momentos de respiro proporcionados pelos palhaços, o espetáculo seria extremamente dramático e angustiante. Os cômicos, portanto, quebram o tensionamento da apresentação, proporcionando momentos de respiro e diversão, para que os momentos de tensão se mantivessem. Faço, aqui, um paralelo com a atuação dentro de espaço onde também existe um alto nível de tensão, como nos hospitais e até mesmo em zonas de guerra. No meu ver, essa também é a função do palhaço no hospital.

Ser palhaço é muito mais que um mergulho profundo; é banhar-se com gosto em si mesmo e extrair de tudo e de todos as melhores energias criativas. Qualquer acontecimento é um estímulo para o trabalho, a piada, a interação. Por isso, Pantano (2007), em seus estudos, retrata que a principal qualidade de um palhaço é a observação. É preciso saber a hora certa de entrar e sair de cena, de agir sem lacunas, e observar é a melhor saída, ou melhor, ‘entrada’.¹²

É possível ao artista, a partir de todas essas características citadas ao longo do texto até agora (o vivenciar, o agir, a atitude no agora, o corpo, as emoções, o tempo, a lógica /ilógica, a liberdade, a agilidade, a fluência, a atenção, a curiosidade, a observação e a comunicação fluida), compor em sua singularidade e presença. Assim, possibilita-se colocar “[...] a exteriorização não apenas da realidade percebida pelo indivíduo, mas também das potencialidades das quais os indivíduos são portadores” (PANTANO, 2007, p. 18).

Nos capítulos seguintes, ao adentrar no mundo secreto dos grupos de voluntários, será possível perceber, na prática, se essa imagem delineada até aqui foi encontrada nos palhaços

¹² Nome dado ao momento preciso de início de interação palhaço *versus* público, momento no qual o palhaço circense entra no picadeiro para fazer seu número.

que visitam os hospitais em Goiânia. Com isso, poderemos identificar se eles se apropriam da figura apenas esteticamente ou se vão mais a fundo em suas características.

O que exponho, até então, é um entendimento dessas duas vertentes: personagem (representação) *versus* palhaço (performer), para que se possa compreender como essa figura se apresenta em nosso cotidiano e identificá-la.

Para achar o palhaço em si, é preciso mergulhar em mares profundos, permear o imaginário, tocar arquétipos longínquos no tempo e no espaço. Perceber-se (onde seus mares pessoais se estreitam) e entender o outro (onde seus horizontes, vários pontos de vista, convergem). Isso é relacionar, e a relação só acontece no momento do ato.

Nos estudos de *performances* culturais, Camargo (2013) nos expõe que para entender determinada questão é preciso sobrepor vários tipos de recortes (vivências, *performances* e linguagens), porque nas comunidades contemporâneas coexistem várias formas representativas de uma mesma questão. Para esta pesquisadora, foi essencial identificar o que é um palhaço para, posteriormente, buscar entender melhor o que esses grupos, atuantes em Goiânia, estão procurando ao agirem como ou se transformarem em palhaços, além de, depois, identificar como, ou se, essas *performances* se encaixam nas culturais. Todos esses conceitos são essenciais para o desenrolar deste trabalho dissertativo, visto que muitos dos voluntários não têm um conhecimento teórico sobre palhaçaria, *performance* e/ou *performances* culturais. Sendo assim, vamos navegar por esses mares e perceber melhor como essa figura se caracteriza, porque a sua forma de atuação é tão importante e qual a sua representatividade social, para percebermos por que os grupos a elegem.

1.3 Palhaço Visitador ou Dr. Clown: quem atua em hospital?

Vernier (2017, p. 27) nos diz que há registros de palhaços que visitam hospitais desde 1920, mas foi desde 1986, quando Michael Christensen e Paul Binder – fundadores e atuantes do *Big Apple Circus* de Nova York – criaram também o *Clown Care Unit*, que as intervenções se tornaram uma constante. Após uma visita ao *Columbia Presbyterian Babies' Hospital*, atuando como Dr. Clown, Michael descobriu um novo público e decidiu continuar o trabalho.

No Brasil, o pioneiro com os palhaços no ambiente hospitalar é o grupo Doutores da Alegria, fundado em 1991 por Wellington Nogueira, que participou do trabalho do *Clown Care Unit* (NOGUEIRA, 2005, p. 13). Hoje como uma organização não governamental (ONG), os Doutores da Alegria atendem vários hospitais em São Paulo e Recife e também oferecem formação em palhaçaria para jovens de comunidades carentes e para palhaços que atuam em

hospitais por todo o País, através do programa “Palhaços em Rede”¹³ (2018), pois muitos grupos usavam e ainda usam o nome e, sem nenhuma formação, prejudicam o trabalho deles.

Outro famoso interventor em hospitais é Hunter Adams. Mais conhecido como Patch Adams, pelo filme baseado em sua história: “Patch Adams – O amor é contagioso” (1998), protagonizado por Robin Williams, sob a direção de Tom Shadyac. Uma comédia dramática, que retrata um pouco da atuação de Hunter, mas, como ele próprio diz, “[...] o filme não mostra nem 10% de seu trabalho” (VERNIER, 2017, p. 33).

A diferença entre sua atuação e a dos Dr. Clown é que Hunter é médico e se utiliza da comicidade para se aproximar de seus pacientes. Após a produção filmica, o trabalho do palhaço no ambiente hospitalar tomou bastante repercussão. Não posso afirmar que cada vez mais grupos têm surgido em todo o País, influenciados pelo filme ou pela atuação dos Doutores da Alegria, mas de fato os trabalhos de Hunter e Wellington são inspirações.

Algumas escolas de medicina brasileiras ou áreas relacionadas à saúde no país possuem grupos com atuações similares, nos quais os participantes podem experimentar essa forma de performar nas alas pediátricas dos hospitais vinculados às faculdades. A própria Universidade Federal de Goiás possui um grupo chamado Pronto Sorriso,¹⁴ composto por estudantes de medicina, enfermagem, psicologia e nutrição.

Apesar das áreas da saúde serem pioneiras nessa forma de performar, utilizando a figura do palhaço nesse ambiente, a Faculdade de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia é pioneira no programa e seus estudantes de artes visitam os hospitais como palhaços.¹⁵

Em Goiânia, o grupo Condutores do Riso surgiu influenciado pelo filme inspirado na história de Patch Adams. A Gestora Tatiana P. Barbosa, quando questionada sobre o porquê do uso do palhaço ao invés de outras figuras representativas, respondeu:

Desde o início a gente não tem, assim, um porquê certo. A gente assistiu ao filme do Patch Adams, eu e minha amiga, e gostamos daquele tipo de trabalho. E logo após, conhecemos o pessoal dos Doutores da Alegria, então decidimos seguir por esta linha. Mas não temos, assim, um porque o palhaço ou porque

¹³ Para conhecer mais sobre esse trabalho, visite DOUTORES DA ALEGRIA. **Palhaços em rede**. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/tags/palhacos-em-rede/>. Acesso em: 17 set. 2018.

¹⁴ Conheça um pouco mais do trabalho em: UFG – Universidade Federal de Goiás. **Pronto Sorriso**. Disponível em: <https://pediatria.medicina.ufg.br/p/17878-pronto-sorriso>.

¹⁵ Projeto de 1998, denominado Pediatras do Riso. Conheça mais sobre o trabalho nas redes sociais do grupo: PALHAÇOS VISITADORES. **Perfil**. Facebook: [visitadorespalhacos](https://www.facebook.com/visitadorespalhacos/). Disponível em: <https://www.facebook.com/visitadorespalhacos/>. Acesso em: 10 jun. 2021; PALHACOSVISITADORES. **Perfil**. Instagram: [palhacosvisitadores](https://www.instagram.com/palhacosvisitadores/). Disponível em: <https://www.instagram.com/palhacosvisitadores/?hl=pt-br>. Acesso em: abr. 2021.

outro tipo de figura. No início a gente não pensou nisso... a gente só seguiu por esta linha e estamos até hoje. (informação verbal).¹⁶

Figura 6 – Dra. Dó Ré Mi – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Em ambos os casos (Doutores da Alegria e de Patch Adams), as figuras dos palhaços aparecem como médicos, o Dr. Clown. Os médicos são a autoridade mais importante no ambiente hospitalar, talvez por isso sejam tão cômicas as absurdas receitas e os procedimentos médicos: transfusões de *milk-shake*, retiradas de minhocas da cabeça e borboletas do estômago etc.

No desenrolar do tempo, outros personagens foram se aproximando do ambiente hospitalar: algumas vertentes de grupos se utilizam da imagem do palhaço para levar orações e músicas gospel, corais, contadores de histórias... E até mais diferenciados ainda: super-heróis palhaços. No Hospital da Criança de Goiânia, onde realizo visitas regulares como Palhaça Betinha, também atuam no Programa denominado “Super-visitas” diferentes personagens: super-heróis, contadores de história, músicos, palhaços e até cães.

É preciso um grande nariz vermelho para voltarmos ao foco, e ele está no trabalho de Ana Wuo, palhaça Dolarria, pioneira no Brasil, a primeira palhaça a atuar num hospital com

¹⁶ BARBOSA, Tatiana P. Entrevista II [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_831 (37:39 minutos).

perfil de pesquisadora acadêmica. Em sua atuação no Centro Infantil Boldrini (Campinas, São Paulo), ela não o visita como médica ou Dra. Clown, mas como Dolarria, uma palhaça em busca de um *partner*.¹⁷ O objetivo do seu estudo, que depois virou livro, era modificar o espaço através da arte do palhaço e do lúdico, por meio do desenvolvimento do ser humano, no caso as crianças, como pequenos palhacinhos que seriam seus parceiros, a exemplo da dupla de Branco e Augusto. Há também uma outra intencionalidade no trabalho, por meio da transformação ocorrida nas crianças, de meros pacientes a palhaços; acontece uma transposição, uma passagem de estados. “O Branco é a encarnação do patrão, o intelectual a pessoa cerebral. [...] Augusto é o bobo e o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé; seria o bobo da corte, o emocional, e está sempre sujeito ao domínio do branco” (WUO, 2011, p. 21).

A autora se denomina “Clown visitador” em virtude de Dolarria se colocar nesse lugar de visitação, com o intuito de ‘visita-ação’, isto é, não se trata da visita pela visita, mas pela intenção e ação de transformar o ambiente, através da ação/atuação da criança junto à palhaça. A psicóloga Elisa Perina, do Hospital Boldrini, relata que a interação da palhaça foi muito além de transformar as crianças em “pequenos atores”, acrescentando-lhes uma forma diferente de existir e viver; assim a criança, sendo autoridade (o Branco da dupla), “[...] exerce o domínio social interno e externo” (WUO, 2011, p. 129).

Nos casos descritos, o Dr. Clown atua como uma paródia do médico, sendo a figura mais importante no ambiente hospitalar e subvertendo a ordem imposta pela figura de contraponto: um médico dono de toda a sabedoria e astúcia, mas capaz de fazer os prontuários mais absurdos e recheados de receitas de bom humor. A seu turno, o palhaço visitador é apenas mais um visitante à procura do que fazer, de criar trapalhadas ‘inocentes’, visitar amigavelmente, estabelecer novas relações, criar contextos e novos afetos. Aí está a maior diferença entre as duas *performances*.

Alguns hospitais da atualidade, além da cura, estão preocupados em tornar os ambientes mais agradáveis e acolhedores, sem que o lugar perca suas características tecnológicas e de eficiência no tratamento das doenças, mas abrangendo muito mais que o físico, mas também o humano, e as diversas formas de humanização têm sido abarcadas nessa viagem. Portanto, para o lugar é indiferente se estamos tratando de Dr. Clown ou do palhaço visitador; importa a ação, o riso e a transformação.

[...] é preciso ver que existe a enfermidade além do enfermo, o doente além da doença, ao mesmo tempo em que se critica o cartesianismo e se esforça para

¹⁷ Parceiro de cena.

integrar o homem, manifesta-se a cisão repudiada. Doença é doente, doente é doença, tudo faz parte de um único ser. Esse raciocínio é que avaliza o uso da palavra humanização. (MASETTI, 2003, p. 29).

Para o artista/palhaço (voluntário ou não) que se propõe a visitar hospitais, o que importa é se a porta está aberta. Infelizmente, alguns hospitais goianos têm uma visão fechada sobre esse tipo de integração da arte com o ambiente tecnicista e asséptico. Por vezes, estabelecem muitas burocracias para que haja visitas, exigem cursos específicos e, ocasionalmente, simplesmente não aceitam as visitas. Isso talvez ocorra devido às inúmeras precauções contra a contaminação, necessárias para manter o ambiente sadio, e agora, em tempos de pandemia,¹⁸ a importância dos cuidados com contaminação fica mais nítida. Quem sabe por que alguns palhaços fazem muita bagunça e barulho; quiçá por não confiarem plenamente na ‘formação’ e no ‘doutoramento’¹⁹ dos ‘Doutores palhaços’. Não me refiro à formação acadêmica ou à técnica, e sim a toda e qualquer preparação para atuação em ambientes hospitalares, ou seja, tanto a formação cômica quanto em quesitos de biossegurança. Acredito que sem elas as ações com segurança são realmente complexas, tanto para o ambiente quanto para os performers.

Acredito no trabalho do palhaço voluntário e em seu propósito. Creio e vivencio, como palhaça, a possibilidade de transformação proposta pela atuação, mas também entendo ser preciso saber o que se está fazendo. Conhecer o que é ser palhaço, saber lidar com o ambiente de atuação, qualquer que seja ele, é fundamental, mas isso é um ‘causo comprido’, que vamos deixar para outro relato de viagem.

Na busca do palhaço atuante em hospital não devemos parar na procura da quebra da solenidade do ambiente, na caça à alegria oculta ou ao riso. Precisamos ir além e nos adequar ao palco²⁰ (qualquer que seja ele), ao trabalho e às regras, para nossa segurança e para salvaguardar a quem queremos tanto agradar, nosso público. Ademais, nem sempre os cursos, laboratórios de treinamentos técnicos de palhaçaria e biossegurança, e todos os diplomas e títulos que acumulamos são suficientes. Em alguns casos, precisa-se mesmo é de doses homeopáticas diárias de bom senso.

E para a plateia hospitalar, o que importa? Seriam somente alguns minutos de riso? Sendo assim, a visita é válida, e a consulta também. Doutor Clown, o palhaço que parodia a imagem do médico, ou o palhaço visitador da proposta da Ana Wuo (2011), ambos sendo

¹⁸ Esta dissertação foi finalizada em meio à pandemia da Covid-19, causada pelo vírus SARS_COV2.

¹⁹ Refere-se à forma como comumente os grupos se autodenominam, por serem Doutores Palhaços ou besteirologistas, nome inicialmente usado pelos Doutores da Alegria e hoje popularizado.

²⁰ Trato como palco, aqui, qualquer espaço possível de atuação dos palhaços, lona do circo, ambiente hospitalar, teatro, rua etc.

palhaços, esperam que o riso seja certo. Percebe-se, entretanto, que em alguns casos a interação, o encontro e a alegria (sentimento, não o êxtase eufórico) têm mais efeito que o próprio riso.

Afinal, é difícil encontrar o riso em crianças com paralisia ou queimaduras faciais. Não se pode achá-lo em pacientes com cirurgias cardíacas ou abdominais, por ser perigoso e correr-se o risco de uma nova intervenção cirúrgica. Pessoas com alto nível de dor não sorriem facilmente, mas, nesses casos, uma boa ‘entrada’ e a interação pura já valem. Não que o palhaço vá deixar de ser bobo e fazer trapalhadas, só que, para o caso, o aceitar, o distrair, o encontro, o aconchego, a presença e a relação em si são mais admiráveis que o riso:

É interessante notar como a atuação no hospital desloca o riso que o palhaço produz para além do espectro da reação. No foco do jogo que ele propõe, está o estabelecimento da relação com o outro que nem sempre ri, mas está lá: aqui, agora, de verdade e na urgência da vida que está em risco. (ACHCAR, 2016, p. 18).

Perina, a profissional do hospital que supervisionou o trabalho de Dolarria, ressalta que a palhaça não conseguia tirar a dor dos pacientes, mas mudava o foco “[...] ‘dentro dos processos de sublimação²¹ e deslocamento’.²² Enfatiza, ainda, que o clown possibilita isto: ‘Você esquece, por algum momento, o trágico e vivencia outras coisas que fazem parte da vida da criança’ (WUO, 2011, p. 133).

Aí a alegria no sentido de aprazimento e de entretenimento se faz lugar. Por isso, sendo palhaço, pode ser o Dr. Clown ou visitador, o efeito ‘colateral’ é o mesmo. “O clown espanta o medo, esta é a sua função” (BURNIER, 2009, p. 206).

1.4 A barca do riso

A viagem é longa e chego aqui em meus devaneios de viagem, acreditando ser o palhaço/cômico que vem nos guiando por diversas gerações através do riso, nos ajudando a transpassar pelo mar da vida com mais leveza e nos ensinando a rir do mundo e de nós mesmos. Ademais, ele nos inspira a criar, a reconhecer, a encontrar, a ser palhaços e a embarcar no riso solto e desenfreado. Entretanto,

²¹ Segundo a psicologia, trata-se de uma ação inconsciente que modifica ou altera as pulsões primitivas, como a libido sexual, por exemplo, transformando-o em ações socialmente aceitas.

²² É um termo desenvolvido por Sigmund Freud, na psicanálise, que diz respeito a um mecanismo de defesa do inconsciente, no qual a mente transfere (desloca) uma reação emocional a um objeto ou pessoa para outro objeto ou pessoa. Resumo da pesquisadora, feito a partir de: DESLOCAMENTO (psicologia). In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Deslocamento_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Deslocamento_(psicologia)). Acesso em: 10 jul. 2020.

O riso é sempre o resultado de complexas associações e conexões cerebrais, mesmo quando rimos de uma simples careta. Na verdade, a careta capaz de provocar o riso nunca é uma simples careta. Se rimos de alguém com a cara propositalmente deformada é porque nosso cérebro é capaz de compará-la a um rosto harmonioso e podemos compreender e imaginar os movimentos necessários para chegar àquela deformação. Ela pode nos lembrar um animal, ou alguém que conhecemos, ou podemos ainda estar nos deliciando com a capacidade de transformação facial do outro. É interessante que nem toda careta leva ao riso. Algumas são óbvias demais, outras estão sendo feitas em momento não apropriado. É preciso uma grande conjunção de fatores para que possamos rir de uma simples careta. (CASTRO, 2005, p. 17).

Diante do paradoxo da vida com seus pares de opostos, Ramalho (2009, p. 33) assinala a ambivalência do riso, estabelecendo que ele pode vir de uma dor, uma defesa, um temor e, ao mesmo tempo, de uma sabedoria. De fato, ainda é difícil definir o senso de humor. Por outro lado, sabemos que o ser é lúdico e completamente humano quando está brincando, além disso, um de seus mais importantes anseios é o de brincar.

Ele acresce, ademais, que existem inúmeros tipos de riso, que podem

[...] ocultar uma rejeição destrutiva ou o desprezo, e quando nos rendemos a isto perdemos o senso de humor, que sempre fortalece a compaixão, onde todas as nossas dores e alegrias se tornam inteiras. Ressentimentos, humilhações, culpas, etc. podem ser aceitos com dor e conhecidos também como ocasiões para o riso que cura. (RAMALHO, 2009, p. 33).

Entretanto, os estudiosos que dedicam seus trabalhos a entender o riso, como Henri Bergson, relatam que o riso, mesmo não advindo da estética pura, tem por finalidade um aprimoramento humano. O momento do riso é uma

[...] zona neutra onde o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso. (BERGSON, 1924).

Masetti (2003, p. 50), ao analisar o riso nas atuações dos Doutores da Alegria, afirma que “no contexto hospitalar o sorriso resultante do encontro com o palhaço revela que de alguma forma, o paciente percorreu seu sofrimento e suas dificuldades e pode transformá-las”. O palhaço pode ressignificar o lugar, o ato e a condição trabalhando com a comparação ideal que temos do que é o ambiente hospitalar e transformá-lo por meio do imaginário em um lugar completamente diferente. Faz isso, por exemplo, quando, ao encontrar um leão de pelúcia no

quarto, performa com o absurdo e o transforma em um jogo de luta pela sobrevivência, como se estivesse em uma arena de luta romana.

Masetti (2003) quer dizer que esse encontro através do riso pode fazer com que o paciente desperte para uma “nova atitude com relação à vida” e as experiências diárias vividas dentro do hospital. A atuação do palhaço é construída através da ação e por meio dela tem-se um micro espetáculo momentâneo performático, cujo sorriso é o ponto de encontro a transformar a ação em uma conduta ativa, é o aumento de potência.

A expectativa relacionada a uma nova visita

[...] está ligada à chance de vivenciar uma nova potência, descrita por alguns autores (Dilts, 1993; Simontn, 1987) como a possibilidade de viver um objetivo durante a situação de doença. Eles observaram que pacientes que mantêm um objetivo de vida apresentam melhores índices de recuperação física. Fundamentalmente, porque isso transforma atitudes passivas em ativas e gera a expectativa de realização que serve de fio condutor para a saúde. (MASETTI, 2003, p. 51).

Esse contexto também é defendido por François Rabelais (apud BAKHTIN, 1987) quando fala de uma função de libertação do homem das necessidades inumanas nas quais se baseiam as ideias dominantes do mundo. O riso destrói a seriedade e as significações enrijecidas e liberta a consciência, a imaginação e o pensamento.

“No riso estão presentes condições sob as quais certa quantidade de energia psíquica obtém descarga, liberando o investimento antes feito, na tentativa de elaborar alguma dificuldade” (MASETTI, 1998, p. 30). Esta é com certeza a importância encontrada, nas condições mais críticas, por esse palhaço, no riso, e é por isso que nesses momentos é possível brincar com as questões da vida e da morte, pois para o palhaço “a morte não aparece como uma oposição à vida, mas como uma fase necessária para a renovação” (MASETTI, 1998, p. 23).

O sorriso é uma ação, um aspecto importante da recuperação física do paciente, uma energia dispendida para lidar emocionalmente com a doença e com a hospitalização. Essas situações de crise, vividas no contexto hospitalar, demandam muita elaboração psíquica e emocional. Além disso, o fato de estarem no hospital gera ansiedade e medo em relação ao desenvolvimento dos fatos. Há um medo do abandono, da dor e da morte, heranças memoriais dos estigmas e aspectos relacionados ao espaço hospitalar, como vemos mais adiante.

Nesse sentido, o humor aparece como um recurso importante, capaz de permitir ao indivíduo explorar fatos que, por obstáculos pessoais, não poderiam se revelar de forma aberta

e consciente. Tal acesso permite a liberação da energia investida no problema que, então, pode ser utilizada em outros pontos importantes da recuperação física.

Ainda segundo a psicóloga Masetti (1998, p. 27), a possibilidade dessa liberação ocorre “pela estrutura de funcionamento dos processos humorísticos, que é descrita como análoga aos mecanismos presentes nos sonhos, e que serve de instrumento importante para lidar com os conflitos e para a manutenção do equilíbrio físico e mental”. Dessa forma, o ato de sorrir é a consequência observável de todo esse processo, mas, como já dissemos anteriormente, não é o fator essencial da atuação o palhaço no hospital, por vezes a sensação de tranquilidade, bem-estar, melhor absorção dos problemas ou desfoque deles já causa um efeito de agradabilidade semelhante ao sorrir.

No caso da atuação dos Doutores da Alegria, para Morgana Masetti (1998, p. 58) os sistemas de crenças, que movem os pacientes em sua compreensão da realidade, têm resultados específicos no contexto hospitalar: “melhoria da comunicação, diminuição da ansiedade, maior colaboração com o tratamento médico e melhoria da imagem da hospitalização”.

Achcar (2016, p. 18-19) acrescenta mais a essa ideia e relata que a atuação no hospital “desloca o riso que o palhaço produz para além do espectro da reação”. Por meio da *performance*, o paciente prestará atenção ao jogo e à criação da relação. A cumplicidade do ato (segunda qualidade estabelecida por Langdon)²³ não estará no riso, e sim no momento, no relacionamento, na vida e na urgência dela.

O palhaço vive o presente e, por isso, a sua vida é um acontecimento eternamente renovável. Nunca é tarde demais para ele. Como palhaço, temos a possibilidade de viver o presente em ato. Num mundo que nos obriga à felicidade e nos incita ao perfeccionismo, o palhaço nos diz, com toda a sua inadequação, que sofrer também pode ser uma potência; significa que não estamos anestesiados, que nos expomos a nos arriscarmos, e que de alguma forma recuperamos a força essencial e transformadora da alegria, quando cessamos a todo custo, literalmente de evitar a dor. (ACHCAR, 2016, p. 19).

Quando Miller (1979) conta a história de Augusto,²⁴ ele relata que, ao sair de seu papel de palhaço, o personagem se sentiu muito senhor de si ao ser útil à vida do circo. Augusto, segundo o escritor, estava a serviço e se sentia dotado de uma “sensação de inexaurível bondade, estava sempre ávido a fazer mais do que lhe era pedido” (MILLER, 1979, p. 20). Nessa situação, não recebia gargalhadas nem aplausos, mas sorrisos de gratidão, e não de

²³ A qualidade da performance cultural será mais bem exemplificada no Capítulo 3.

²⁴ Este Augusto não é o da dupla Branco e Augusto, mas sim o nome dado ao personagem do livro de Miller (1979) que faz papel de palhaço em um pequeno circo.

aceitação. Esse mesmo sentido pode ser visto no rir do hospital, pois nem sempre, como já falado, verificamos um riso largo. Há certas situações em que o riso simplesmente não vem, ou está impossibilitado pelas condições do paciente, chegando a nós somente um esboço sorridente de gratidão, meio amarelo e gasto. Outras horas nem este vem, apenas recebemos um olhar curioso e afetivo. E há ainda os momentos em que o palhaço deve saber recolher-se e receber somente o aceno de ‘agora não’.

E mesmo que o riso não aconteça, o rir do hospital é performativo, pois transforma tanto o espectador quanto o performer. Alguns performers que deram depoimento no documentário sobre os Doutores da Alegria (MOURÃO, 2005), e eu também partilho dessa opinião, explicaram que nem sempre o riso faz-se necessário para que a interação seja boa. A aceitação do paciente, o carinho no olhar atento, um balançar de pés e um aperto de mãos já são grandes indícios, afinal, não é fácil rir quando se está em uma situação de dor, sofrimento, desespero, angústia ou similares. Juan, do grupo Trupcando em Sonhos, mostra bem isso:

[...] eu transmito aquilo que acredito e acho que a trajetória ao longo desse tempo acaba fazendo as pessoas se inspirarem e se espelharem. Não estou falando isso porque descobri isso ontem. Se eu não tivesse descoberto isso lá no início provavelmente não faria isso há dez anos, porque ia se tornar comum e ia achar que a função do palhaço lá é alegrar. E se for isso é muito pequeno, pois pode ter alguém que não pode dar risada. Imagina: você vai a uma maternidade, a mulher acabou de fazer uma cesariana e está com a barriga toda costurada; se ela rir, provavelmente ela pode abrir os pontos. Se ela der várias risadas ao mesmo tempo, como você vai lidar com isso? Se a minha função é alegrar, como isso vai acontecer sem ela rir? Se eu tenho um propósito, que é gerar graça nela e fazer com que ela se sinta bem, posso, simplesmente, chegar lá e falar a coisa que ela mais quer ouvir. E ela ficará sorrindo para as paredes... e a fará ganhar o dia. E não teve um jogo de cena ou uma preparação gigante. A gente só falou de algo que ela ama, o filho. Fim. A saúde pode transparecer na simplicidade. O palhaço lida com a simplicidade, com o que a gente tem. [...] Essa é a arte de transformar o simples em algo extraordinário, é a arte que o palhaço sempre vai ter para oferecer. (Informação verbal).²⁵

Costumo, inclusive, afirmar que o riso e o divertimento alheios são um efeito colateral, tamanha a minha satisfação em estar ali. A *performance* no hospital é de igual forma prazerosa para a pessoa por trás da máscara vermelha, aquela que dá todo o sentido ao ato, considerando-se que a retribuição e a transformação é também intensa para nós, artistas, e, conseqüentemente, para nossos palhaços.

²⁵ ROCHA, Juan. Entrevista I. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

1.5 Da ‘lona’ de conforto para a ‘lona’ de confronto

Se, em minhas andanças pelo mundo, alguém me perguntar onde é possível encontrar um palhaço, a resposta imediata é o circo. Segundo os estudos de Burnier (2009), o palhaço sempre foi associado ao circo. Mesmo essa sendo uma afirmativa reducionista, quando nos perguntamos onde está o palhaço a primeira imagem que nos vem à mente é realmente o picadeiro, sendo essa a nossa zona/lona de conforto. Sabe-se que o palhaço é anterior ao circo e foi incorporado ao picadeiro juntamente com outros artistas, como malabaristas e contorcionistas, e isso será visto adiante, no Capítulo 2, na subseção 2.4, intitulada “Pausa no Circo”.

Também me refiro à ‘lona’ de conforto do palhaço simplesmente por esta ser a casa mãe do palhaço, e não analisando o fato de que este é o lugar onde sempre ocorre tudo certo ou o espaço no qual é tudo muito bom, sem nenhuma dificuldade. Como toda ideia que temos de casa nos remete ao aconchego do lar, local onde nos sentimos mais à vontade para sermos quem somos e atuarmos como quisermos, me aproprio do termo e me refiro a esse local de conforto. No entanto, isso não implica em ausência de dificuldades na vida do circo, muito menos que eu não as reconheça.

Nesse cenário, o intuito de abrir essa lona agora não é necessariamente destrinchar a história do circo do início ao fim, como assistir a um espetáculo. Não terei tempo para isso, a viagem aqui será breve. A intenção é entender um pouco mais desse trajeto feito pelo palhaço até hoje e, para isso, preciso, com certeza, passar pelo circo.

O circo, como se conhece, nasceu em 1769 com Philip Astley, um ex-sargento de cavalaria que abriu uma escola de montaria na Inglaterra (THEBAS, 2005, p. 35-36), como se verá em “Pausa no circo”, na segunda parte deste trabalho dissertativo. Ele descobriu que a forma circular permitia que os acrobatas se equilibrassem melhor e ainda dispôs a plateia ao redor, para melhor visualizar os números. Aos poucos foi incrementando as apresentações e incorporando outras figuras, como palhaços e malabaristas, entre os números de equilíbrio. Estes primeiros artistas, ainda não denominados palhaços, reproduziam os números equestres “às avessas”.

“Tal como o circo, a arte clownesca deve sua expansão às iniciativas britânicas e francesas dos séculos XVIII e XIX” (BOLOGNESI, 2003). Por meio da aproximação com outras artes do palco, incluindo, entre outras coisas, a pantomima e números de artistas saltimbancos, a arte do palhaço veio acumulando influências e transformações, compondo a figura que se tem hoje.

O circo foi tomando o mundo e o palhaço foi expandindo sua lona. “Por conta do liberalismo e da nova legislação,²⁶ os circos se multiplicam, cada diretor de trupe nômade deseja fundar a sua própria” (REMY, 2016, p. 17).

Essa abrangência total também foi sentida na ‘educação’ do palhaço. Antes não existiam escolas de circo e praticamente todas as habilidades, inclusive as cômicas, eram aprendidas de pai para filho, como uma tradição oral. Essa transferência interfamiliar de conhecimento era tão forte que alguns circos carregavam o nome de suas famílias, e o fazem até hoje. Atualmente, não só existem escolas de circo como também de palhaçaria,²⁷ mesmo não sendo formações formais, pois não apresentam registro em órgãos competentes do governo ou qualquer programa pedagógico e com carga horária estendida, sendo já um pequeno avanço na promoção da arte do palhaço.

Além disso, essa é uma posição controversa, já que alguns palhaços a defendem e outros a criticam. Dentre os críticos, o Palhaço PicoLy (Benedito Sbrano) alega que “[...] o palhaço não se faz, ele nasce feito. É verdade. As pessoas têm que ter o dom. Quando pediam para eu ensinar palhaço em algum lugar, eu dizia que não dava, porque palhaço já nasce com aquilo” (ACHCAR, 2016, p. 93).

O palhaço, porém, não se contém só em habitar a lona...

Em suas andanças através do tempo, o clown ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, o picadeiro e o palco. Com o advento do cinema, no início do século XX, ele encontrou um novo lugar para continuar revelando à humanidade seu lado ridículo e patético. (BURNIER, 2009, p. 208).

Essas idas e saídas do circo para a rua, para as comunidades, praças, televisão, chegando aos hospitais e a tantos outros espaços, nos fazem pensar que nem só de circo vive o palhaço. Wellington Nogueira, do Doutores da Alegria, acrescenta: “onde for preciso transformação o palhaço vai estar lá!” (NOGUEIRA, 2005, p. 139). Entretanto, sair da lona se relaciona também

²⁶ Referência ao final do século XIX, principalmente na Europa, onde ocorre a queda da lei que rege a liberdade dos espetáculos (REMY, 2016).

²⁷ Referência à Escola de Palhaço (ESCOLA DE PALHAÇO. **Conheça.** Disponível em: www.escoladepalhaço.com.br. Acesso em: abr. 2020) e à Escola de Palhaças (ESCOLA DE PALHAÇAS. **Perfil.** Facebook: @escoladepalhasas. Disponível em: <https://www.facebook.com/escoladepalhasas/>. Acesso em: abr. 2020), Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria (DOUTORES DA ALEGRIA. **Sobre a escola.** Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/escola/sobre-a-escola/>. Acesso em: abr. 2020), ESLIPA (INSTITUTO ESLIPA. **Portal.** Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/institutoeslipa/albums?fbclid=IwAR0gTO7x8qVnCVx-Jisv2NMy5xBcPhVzxHf04pXUnSMhivQK85xN2hoUDtE>. Acesso em: abr. 2020) e Escola do Ator Cômico (ESPAÇO EXCÊNTRICO. **Saiba mais.** Disponível em: <https://espacoexcetrico.com.br/>. Acesso em: abr. 2020).

às questões financeiras e à necessidade de sobrevivência dos artistas nos diversos tempos de sua existência. Assim, percebemos que essa herança do sangue saltimbanco/andante está presente ainda hoje.

Recentemente, com essa questão da pandemia de Covid-19,²⁸ as visitas a hospitais, casas de repouso, eventos abertos e grandes aglomerações foram suspensas e tivemos – e ainda temos – de ficar isolados em casa, sem poder ter contato com outras pessoas. Alguns grupos de palhaços estabeleceram uma nova forma de performar, virtualmente. Tenho, inclusive, visto algumas visitas a hospitais pelo *Whatsapp*.

O grupo goiano Missão Sorriso foi um dos que invadiu o mundo tecnológico. Em conversa informal, Felipe (coordenador do grupo) me explicou como funciona. A equipe de enfermagem repassa os cartões da trupe e as visitas são marcadas pelo próprio *Whatsapp*. No dia e na hora marcados eles fazem uma ligação de vídeo e lá está o Doutor palhaço. Acompanhei também muitas *lives* pelo *Instagram*, de palhaços propondo brincadeiras para a criançada ou só falando desses assuntos seríssimos que estavam em voga no momento, mas de uma forma ainda mais interessante do que comumente era falado nos telejornais.

Hugo Possolo (2007, p. 22) questionou, no evento internacional de maior repercussão sobre a arte da palhaçaria, Anjos do Picadeiro, sobre “A serviço de que está nossa palhaçada?”. Há algumas considerações a respeito dessa atuação do palhaço e de seu serviço perante a comunidade como um todo.

Telles (2016, p. 14), por exemplo, admite que

Há tempos existem discussões sobre qual o lugar e a função da figura do Palhaço em determinada sociedade. As explicações são diversas e variadas, pois a construção da Arte do Palhaço passa, também, pelas organizações sociais, éticas e morais de diferentes épocas da história da civilização humana. Dessa forma, toda vez que a humanidade modifica sua organização social e suas crenças, o Palhaço modifica-se também. Assim, os deslocamentos comportamentais humanos validam, novamente, todos os questionamentos sobre o Palhaço que, de tempos em tempos, muda seu lugar e sua função diante da sociedade e do próprio fazer artístico.

Talvez por essas e por outras questões cada vez mais os palhaços saem da lona do circo e de lugares comumente conhecidos e consagrados para a ‘lona’ de confronto, lugar além dos

²⁸ A Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2. É uma família de vírus encontrada em muitas espécies de diferentes animais, como camelos, morcegos, gado e gatos. Em 2019, o vírus foi disseminado de pessoa a pessoa, causando uma pandemia. O espectro clínico varia desde infecções assintomáticas a quadros graves, apresentando, principalmente, insuficiência respiratória aguda. Informações recolhidas no site do Ministério da Saúde (2021), com resumo da autora.

limites do picadeiro. Locais muitas vezes incomuns, como, por exemplo, os locais de conflito e confronto, as zonas de guerra... Isso pode ser observado nos Palhaços sem Fronteiras,²⁹ uma organização social sem fins lucrativos cuja principal ação é a realização de espetáculos de palhaçaria e artes circenses em campos de refugiados, abrigos, ocupações, alojamentos, transcendendo barreiras culturais, de idioma, políticas, sociais e religiosas.

Nesse contexto de guerra, seria o único receio do palhaço o medo de perder a graça, como relata Possolo (2007, p. 21): “[...] Medo de palhaço é ser sem graça”?

O fato é que é necessário muito estudo e, principalmente, dedicação para que os narizes vermelhos se consagrem nessa profissão. A disciplina e a inclinação por trás da máscara devem estar sempre presentes. Sem medo de estar à mostra com suas melhores, como também com suas piores características, ele segue, mostrando a verdade de si e de seu olhar pessoal do mundo.

Talvez por isso haja a identificação de quem assiste e de quem interpreta a linguagem; porque quando se está atrás do nariz não existe mascaramento de si – você pode ser o que quiser, até você mesmo, e “[...] nem tudo o que você vê é o que você vê, mas pode ser o que você quiser que seja” (NOGUEIRA, 2005, p. 75). Essa é a magia da capacidade do palhaço de transformar os lugares e de nos fazer pensar.

“Os verdadeiros sábios não têm outra missão que aquela de nos fazer rir por meio de seus pensamentos e de nos fazer pensar por meio de seus chistes” (PAZ apud ALVES, 2006). Questionar nossa realidade e talvez, quem sabe, pensar em possibilidades reais de modificá-la, ou não, somente brincar de novos fatos, ontem, hoje e sempre, esta pode ser nossa função enquanto palhaço em todas as sociedades.

Permeando todo o contexto do ser palhaço e de todos seus campos de atuação na contemporaneidade, o medo do palhaço pode não necessariamente ser o de perder a graça, mas o de não poder a levar onde quiser. Há, contudo, a consciência de que sempre se pode continuar a campeá-la. Talvez por isso gastemos, eu e meus colegas palhaços, tanta sola de sapato por aí. Procuramos a tal “Dona Graça”! Buscamos as formas pelas quais possamos transformar a realidade! Ou só estamos à nossa procura em outros olhares.

1.6 Hospital – Lugar da dor?

²⁹ Conheça mais do trabalho em PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS – Brasil. **Portal**. Disponível em: <http://palhacossemfronteiras.org.br/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Desembarco no hospital. A intenção, agora, é conhecer o lugar, suas particularidades e especificidades. O hospital como lugar terapêutico é uma invenção relativamente nova, do final do século XVIII, mais especificamente. Segundo o Departamento Nacional de Saúde (BRASIL, 1965), a consciência de que ele pode e deve ser um instrumento destinado a curar aparece claramente em torno de 1780. Alguns estudiosos e filantropos dessa época, como o inglês John Howard (1726-1790), conhecido como o reformador das prisões, e o médico francês Jacques-René Tenon (1724-1816), que em 1788, publicou o “*Mémoire sur les Hôpitaux de Paris*”,³⁰ foram quem realizaram as “visitas inquéritas” e fizeram comparações que determinaram as reformas nos ambientes de saúde antigos, bem como as construções dos hospitais desde então, segundo as normas de segurança e saúde estabelecidas naquele período.

Para entender melhor esse local tão controverso descrevo, brevemente, a origem do hospital que conhecemos ou a reconstrução sociológica de sua história. Meu intuito, entretanto, é única e simplesmente elucidar a construção desse imaginário, e não realizar um aprofundamento histórico. Para isso, recorro a Claudine M. Badalotti e Ailson O. Barbisan (2015) em sua curta, mas não superficial, história do edifício hospitalar. Por meio de seus estudos é possível perceber a memória guardada pelo edifício e os estigmas de dor e sofrimento que ele carrega até a atualidade.

Isso me permite definir os lugares da dor e sofrimento goianos, locais de exclusão e reclusão, cura, salvação, acolhimento... segundo nossa memória. Hospitalização e hospitalidade, palavras muito parecidas, mas extremamente distantes quando tratamos dos hospitais, uma visão que tem mudado nos últimos anos.

Figura 7 – Atendimento aos enfermos de um hospital. Gravura alemã de 1682



Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hospital>.

³⁰ Tradução livre: Memórias dos hospitais de Paris.

Segundo os pesquisadores Badalotti e Barbisan (2015), na Antiguidade e na Idade Média as curas eram serviços prestados por sacerdotes e por conhecedores da medicina popular, que dispensavam seus serviços (amputações, extrações de dente etc.) em feiras e locais onde pudessem aglomerar o maior número de curiosos; eram trabalhos executados como espetáculos. Quanto mais repercussão e fama adquiriam, mais clientes e, conseqüentemente, maiores seriam os ganhos materiais.

Ainda segundo os autores, na Antiguidade³¹ a assistência aos doentes, idosos e peregrinos era feita mais com vistas a curar a alma, por isso as edificações que os acolhiam eram templos religiosos. Esses locais denominados “*Xenodochium*”, mais afastados dos centros, eram também destinados ao acolhimento de peregrinos, enfermos e pobres. Alguns médicos também abrigavam seus pacientes em suas próprias casas, chamadas, por isso, de *Iatreia*. Já os templos famosos, em honra aos deuses, como o de *ASCLEPIUS*, referiam-se aos locais onde os sacerdotes faziam suas curas e, nesses casos específicos, “o tratamento era basicamente por purificação através da água e do jejum” (BARBISAN; BADALOTTI, 2015, p. 348). Esses espaços abrigavam as honras ao Deus, portanto, também abrigavam o culto à arte, ao corpo e aos exercícios físicos, mas o que garantia realmente as curas eram as participações em cerimônias que punham à prova a fé dos interditos.

No Império Romano surgiram as Valetudinárias e as Termas, edificações que abrigavam os banhos e as terapias com ervas; nelas também se cuidava da alma dos indivíduos. Havia espaços para meditações, preces e consulta aos oráculos. “As piscinas eram aquecidas através de fornos subterrâneos, que aproveitavam esse calor para aquecer o piso das salas, entre as paredes duplas e forros, aquecendo a estrutura e não o ar” (MIQUELIN, 1992, p. 31). A seu turno, as Valetudinárias auxiliavam os legionários e escravos das terras de produção agrícola.

Na Idade Média, “a imagem do hospital era usualmente associada à morte, seu objetivo maior era, além do abrigo aos viajantes, o confinamento das pessoas doentes, geralmente quem ia para o hospital era para morrer” (BARBISAN; BADALOTTI, 2015, p. 350). As edificações tinham a mesma estrutura empregada nas Basílicas, com a ideia de acolhimento, banhos e conforto espiritual. Também foram construídas colônias, afastadas dos centros urbanos e completamente isoladas, devido ao avanço da lepra.³²

³¹ Período entre 4000 a.C. a 475 d.C.

³² Hanseníase, doença de alto contágio, principalmente por meio do contato físico com as lesões.

No período compreendido entre o final do século XV até o século XVIII, na Idade moderna, alguns construtores começaram a atentar-se para o alto número de mortes nos hospitais e iniciaram uma busca por melhorar as condições de saneamento destes. Badalotti e Barbisan (2015, p. 351-353) relacionam a importância do trabalho de Louis Pasteur e da enfermeira Florence Nightingale. O primeiro, em 1860, descobriu “o papel das bactérias como agentes de enfermidades”; a enfermeira em questão, mesmo sem nenhum contato com a pesquisa de Pasteur, descobriu, a partir da aplicação prática, que o isolamento dos pacientes em alas, leitos paralelos e afastados, bem como a higienização constante destes, dificultava a transmissão das doenças.

O hospital que chega aos tempos modernos, portanto, é o asséptico e tecnicista, com estrutura formal mais voltada aos modelos tecnológicos e ao desenvolvimento de formas e normativas que garantam a cura, não o contágio de mais pacientes, novas tecnologias e técnicas que ajudem nos tratamentos.

Mesmo que, de certa forma, continuemos a carregar esse imaginário de dor, sofrimento e isolamento dos tempos antigos, o hospital moderno é feito para curar. Muitas dessas memórias antecessoras ainda carregam a figura do médico associada à de um sacerdote, ou mesmo daquele que sabe a cura para todos os males. O hospital tenta ser um local o mais asséptico possível, tanto no sentido da higienização como no da purificação. Contudo, continua sendo um local com mais probabilidade de contágio, e isso ficou muito mais claro agora, no período de pandemia da Covid-19. Nesse momento, cirurgias que não demandam urgência foram suspensas, alguns exames e atendimentos também, tudo para não contaminar as pessoas que buscam o hospital por motivos diversos. Isso sem mencionar o número de casos de profissionais da saúde infectados e que, lamentavelmente, vieram a óbito.

Esse hospital tecnicista, entretanto, tem tentado melhorar essa visão de isolamento e frieza que carrega. Para isso, tem aliado “alta tecnologia, ambientes modernos com a preocupação constante no ser humano, o tornar o ambiente mais acolhedor, mais humano, ajudando no processo de cura” (BARBISAN; BADALOTTI, 2015, p. 354).

A proposta do palhaço, nesse contexto, entra na tentativa de tornar os ambientes mais acolhedores para que o paciente se sinta melhor. Com isso pode, quem sabe, diminuir o tempo de internação e recuperação, além de proporcionar ao enfermo uma melhor aceitação do tratamento.

A surpresa da presença de um palhaço, como conceito aparentemente tão oposto à realidade hospitalar, tem a capacidade de breçar, ou suspender

momentaneamente a lógica dos pensamentos e a dinâmica dos sentimentos vividos por pacientes, familiares e profissionais. Isso abre espaço para que estas pessoas percebam novos processos que acontecerão a partir da visão de mundo do palhaço. (MASETTI, 1998, p. 18).

Uma das mais interessantes histórias que ouvi em meus percursos de viagem foi no livro da Masetti (1998), no qual ela relata um ambiente hospitalar com seus ruídos, cores e sensações, nos levando a imaginar um ambiente branco, limpo, com os mesmos uniformes, fisionomias mais ou menos aflitas, andares e andares de corredores compridos, um labirinto com portas enumeradas. Os sons de bipes e passos ora apressados, ora arrastados e as conversas, “[...] as perguntas que se fazem tem ordem e sequência específicas” (MASETTI, 1998). A vida acontece assim todos os dias – igual – com os mesmos sons e cores, com os questionamentos idênticos, independentemente de quem pergunta ou de quem responde:

Desse lugar conta-se uma história sobre seu passado e futuro. Conta-se que a partir do sonho de aprisionar a morte os homens ergueram as paredes daquele edifício. Deram-lhe cores claras: azuis, rosas e brancos, para afugentar aquela que os atormentava. Construíram corredores, passagens e salas de observação e puseram-se à sua espera. Outros homens souberam da novidade e contaram a quem sabiam estar doente. E assim os corredores ganharam movimento e as salas, no interior das paredes claras, ganharam olhos que observam e são observados. (MASETTI, 1998, p. 48).

Por que a necessidade de o palhaço, personagens fictícios e imaginários e/ou outros invadirem esse espaço? Quem sabe por que a medicina e a capitalização das formas de trabalho estejam nos afastando do sentimento e das sensações e privilegiando os sentidos econômicos, possibilidade plausível, segundo Masetti (2003). Acrescento não só essa necessidade econômica, mas também uma vontade inerente de sentir, pois cada dia mais fazemos do nosso tempo mais curto e do nosso cotidiano mais mimético. Há mais pressa, uma necessidade enlouquecida de se fazer mais e melhor em um menor espaço de tempo e, portanto, vamos nos perdendo de nós e de nossa capacidade de viver o lúdico, o sonho, o imaginário e o criativo.

E porque é possível que a atuação do palhaço ajude-nos a constatar o absurdo que a apropriação desse imaginário pode significar [...] Esse é um tempo no qual parte do mal-estar da civilização moderna está relacionado ao desaparecimento de espaços que incentivem e deem valor à vida. (MASETTI, 2003, p. 12).

E por tanta pressa, acúmulo de funções e tarefas ou talvez pela valoração errônea do que é realmente importante estamos sendo acometidos pelas doenças do século 21, como depressão,

ansiedade, obesidade, insônia, trombose, além de síndromes causadas pelo estresse, como prisão de ventre, envelhecimento precoce, doenças de pele, problemas de coração, transtornos alimentares... Há, ainda, as síndromes psíquicas, como Burnout,³³ por exemplo.

É nesse contexto que a presença do palhaço pode auxiliar a medicina e o ser humano. A arte pode, assim, ajudar a criar caminhos de indagação, novos mundos e liberar a mente das formas estabelecidas, compondo novas possibilidades. Além do mais, com sua arte

[...] o palhaço ajuda a refletir sobre alguns fatores cruciais das relações que se desenvolvem nos hospitais e a possibilidade de enxergarmos essas questões é proporcional à nossa capacidade de perceber o quanto participamos da construção da realidade do nosso dia-a-dia. (MASETTI, 2003, p. 18).

Elias relata a estranheza dos participantes ao se depararem com bufões e personagens cômicos nas festividades sagradas e nos púlpitos, em realizações como a festa dos Asnos, na qual os bufões estavam à frente, realizando as missas. Essa estranheza era justamente o motivo do riso e do engraçado da situação; da mesma forma existe essa excentricidade quando nos deparamos com a figura do palhaço no hospital, ainda mais quando ele está representado na figura de maior autoridade, o médico, ou até mesmo quando propõe um lugar de picadeiro e zombaria. É claro que para isso deve haver uma adaptação:

O hospital está ordenado espacialmente numa estratégia separatista, seletiva e impeditiva com salas inacessíveis (CTI, UTI, Centro cirúrgico), pequenos ambientes compartimentados e especialmente separados uns dos outros (boxes de isolamento, boxes ambulatoriais e boxes de enfermaria) e impedimentos de circulação, mesmo que temporários. Algumas vezes, dependendo da situação da criança (ou adulto) internada (pré-operatório, como leve ou profundo, isolamento de contato ou óbito) e das condições emocionais daqueles que o acompanham (equipe de saúde e familiares), o campo de ação espacial e relacional do palhaço se torna muito reduzido. A primeira consequência dessa limitação podemos sentir no seu corpo que cede a uma certa naturalidade na atuação, substituindo gradativamente a qualidade grotesca de seus movimentos e a inadequação da sua presença por uma intervenção mais verbal apoiada na conservação e exploração do *nonsense* na fala. (ACHCAR, 2016, p. 15).

Masetti (1998, p. 25) acrescenta que o palhaço trabalha com o lugar, compondo novas perspectivas de realidades, como quando multa o elevador por excesso de velocidade. Isso

³³ Síndrome de Burnout é uma desordem psíquica, depressiva, precedido de esgotamento físico e mental intenso, estabelecida por Herbert J. Freudenberger como um cansaço físico e mental relacionado intimamente à vida profissional.

oferece à nossa consciência uma oportunidade de ver e viver a realidade por uma nova compreensão, e “esse é o grande desafio para a superação da doença”.

Ela ainda acrescenta, mais adiante, que é por meio de atuações regulares e repetidas como esta que a memória dará significado aos eventos e, conseqüentemente, guardará a ideia de como representar os lugares, constituindo uma realidade vivida. Por isso, as realidades são diferentes para todos os viventes de um mesmo evento, estando a diferença em sua forma representacional interna. “Para facilitar a memorização e a constância dos fatos, muitas vezes ela (a memória) os aprisiona em um único significado, deixando-os imóveis” (MASETTI, 1998, p. 54).

E, quando nos damos conta, o hospital se habituou ao palhaço, absorveu sua estranheza, e ele não é mais incômodo, ao contrário, quase não se nota sua presença [...]. É justamente pela qualidade da relação que o corpo do palhaço estabelece com o espaço, que sua atuação pode ressignificá-lo, minimizando sua estrutura fragmentada e restritiva. (ACHCAR, 2016, p. 15).

Concluindo a primeira parte dessa viagem, chegamos ao porquê de o palhaço ter caminhado para o hospital. Não é só porque a porta estava aberta e o porteiro foi ao banheiro que ele conseguiu entrar, mas acredito que por essa dualidade de significados que ambos carregam, palhaço e ambiente hospitalar.

O hospital carrega um simbolismo antagônico da cura, da dor e do sofrimento, como vimos ao falarmos do lugar. “A experiência de uma internação afasta o paciente de seus papéis sociais, colocando-o numa experiência limitada com relação ao lugar e a rotina” (TAKAHAGUI *et al.*, 2014, p. 120). A concepção primeira dos profissionais de saúde prioriza o modelo biomédico, e não a relação profissional *versus* paciente. Esse modelo foi usado por médicos no diagnóstico de doenças desde o século XIX, mas não leva em conta os papéis de fatores sociais e/ou a subjetividade individual; foca nos processos físicos, patológicos e bioquímicos e nas fisiologias das doenças (BARROS, 2002, p. 73).

O palhaço prioriza o encontro, seja entre o médico Dr. Clown ou Palhaço Visitador *versus* público. Antepõe a subversão de ser e se ver despojado de leis, julgamentos e discernimento. Ele é bobo como seu ‘parente’ distante, o bobo da corte. Utiliza-se das condições ambientes para exercer com mais eficácia seu trabalho, além de usar de seu aspecto tolo para tocar em todo o tipo de assunto e fazer riso.

Além disso, ele vive no mundo ideal, pois “viver no mundo ideal, segundo Goethe, é tratar o impossível como se fosse possível” (CASSIRER, 1977, p. 104). O palhaço performa olhando o mundo e os desafios como se fosse a primeira vez e acreditando que pode lidar com

o inexequível como possibilidade de ação, porque para ele não existem impossibilidades; ele simplesmente faz. O palhaço sabe viver, aceita e aproveita a vida como ela se apresenta. Busca a resolução do problema, mesmo que seja uma resposta tola e ineficaz para os demais. A procura do mundo perfeito (ideal para ele) seria uma forma de auxiliar aos demais, pois a vida, para ele, é o que é, e todas as situações são vividas por meio da sua lógica natural. Logo, por si só já são fantásticas no sentido de maravilhosas e imaginativamente realizáveis, já que performam com o que se tem, no momento que se é. A perfeição seria para o resto da humanidade, que vive em busca da utopia da excelência.

Uma utopia não é o retrato de um mundo real, nem da ordem política ou social reais. Não existe em momento algum do tempo e em nenhum ponto do espaço [...]. Na história da humanidade, as utopias sempre cumpriram este papel de construção simbólica destinada a retratar um novo futuro para a humanidade. (CASSIRER, 1977, p. 104-105).

E se essa é a busca constante do ser humano, talvez devêssemos dar ouvidos aos gritos do palhaço, “[...] tão antigos quanto a própria história da humanidade” (THEBAS, 2005, p. 16). Eles vêm nos dizendo que ser feliz, sorrir, viver e estar aqui nessa viagem de tempo e espaço é viver em presença, e na presença da arte, que “[...] assumiria seu caráter revolucionário ao sensibilizar o homem para uma mudança real das atuais condições de existência, liberando-o da retificação que acaba por absorver sua própria subjetividade” (PANTANO, 2007, p. 18).

Por isso, onde for preciso transformação nós, palhaços, estaremos lá, na ‘lona’ de confronto, porque uma vez que enfrentamos a nós mesmos e nos expusemos ao mundo como imperfeitos nenhuma outra batalha nos dá medo – já que a crença do palhaço é ser sempre possível nos reinventarmos –, nem mesmo a da falta de graça. Isso porque sempre haverá outro instante para novamente tentarmos que, de uma ação tola, nasça o riso, e “[...] nada desarma tanto quanto o riso” (BERGSON, 2004).

CAPÍTULO 2 – DEVANEIOS DE VIAGEM

*“Oscilando entre a fantasia e a realidade vou buscando o que me convém...
Me perdendo em devaneios tolos, acredito naquilo que me faz bem.”
Fernanda Souza Watzko – A Poesia me encontrou.*

2.1 Em terras de *trickster*³⁴

Para passar do Oceano Pacífico ao Atlântico segue-se uma grande e longa viagem. Em extensas transposições, deve-se apertar o salva-vidas e segurar firme ao leme. Assim, atravessei minha pacífica zona de recifes e adentrei nos mares diversos de teorias, principalmente as do psicólogo e médico suíço Carl Gustav Jung, para quem possuímos uma herança psicológica coletiva que não é determinada por vivência pessoal, e sim por um inconsciente coletivo. Esse inconsciente surge espontaneamente e de forma semelhante em culturas e épocas distintas:

Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da *psique*³⁵ consciente, existe em segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única *psique* passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se consistentes, conferindo uma forma definitiva aos comentários da consciência. (JUNG, 2000b, p. 52).

Os arquétipos são definidos por Jung como formas básicas que apareceram nas culturas diversas e organizam ou canalizam o material psicológico, portanto, está no campo do inconsciente coletivo e tende a ser compartilhado por toda a humanidade. Normalmente, correspondem a temas mitológicos (lendas, contos populares, contos de fadas etc.) das diferentes culturas.

Para Neto, Xavier e Santos (2020, p. 4), há a ideia de que o arquétipo é “uma marca primordial do humano, dentro do humano”, uma estruturação para a produção de uma “narrativa mítica”. Neste aspecto, mesmo sendo considerado uma imagem fantasiosa ou uma figura completamente destoante da realidade vai representar um sentimento ou mesmo instinto básico que direcionará um momento da vida dos seres humanos e poderá revelar seus dramas, isso para as diversas culturas, independentemente do lugar e ou do tempo.

³⁴ Palavra de língua inglesa que significa trapaceiro, embusteiro, pilantra, impostor, patife, malandro ou velhaco.

³⁵ Totalidade de todos os processos psíquicos, tanto conscientes quanto inconscientes.

Joaquim Elias (2018, p. 34)³⁶ afirma que, como modelos inatos, os arquétipos

[...] servem como matriz para o desenvolvimento da *psique* e estão na origem tanto das fantasias individuais quanto das mitologias de um povo. Conforme sua teoria, o arquétipo não pode ser acessado inteiramente, mas por meio de suas manifestações, as quais ele chama ‘imagens arquetípicas’ ou ‘representações arquetípicas’. (ELIAS, 2018, p. 34).

Entender o arquétipo e o inconsciente coletivo foi essencial à minha viagem, pois através desses conceitos transpassei pelo caminho ainda mais longínquo no tempo e adentrei nas terras de *trickster*. Segundo Jung (2000b), há um ‘espírito’ especial pairando nos contos picarescos, na alegria carnavalesca, nas angústias e iluminações religiosas, nos ritos e mitos de cura e magia antigos, que ainda não deixou o nível animal – ele seria o *trickster*. Este

[...] fantasma do ‘*trickster*’ se imiscuir em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um ‘psicologema’, isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. Esta, em sua manifestação mais visível, é um reflexo fiel de uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos, corresponde a uma psique, que por assim dizer, ainda não deixou o mundo animal. (JUNG, 2000b, p. 256).

Este arquétipo *tricksteriano* na *psique* coletiva serve de ‘fôrma base’ para a criação da figura representativa deste em cada povo, de acordo com sua cultura específica, sua época e seu contexto social. Renato da S. Queiroz (1991, p. 94), professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP),³⁷ conclui que o *trickster* “[...] designa hoje, na literatura antropológica, uma pluralidade de personagens semelhantes de que se tem notícia em diferentes culturas”.

Segundo Joaquim Elias (2018, p. 35), o termo *trickster* foi inicialmente utilizado para descrever um personagem das narrativas orais dos grupos indígenas nativos da América do Norte. Essa figura representa animais (coiote, coelho, lebre, gralha, castor, corvo e texugo) e “[...] nos remete a um estado primitivo, no qual as diferenças e os contrastes ainda se encontram indistintos e confusos”. Está presente nas culturas como uma divindade caótica a atuar como mediadora entre o divino e o humano. Referenciada ao passado da humanidade é marcada como

³⁶ Ator, bailarino, professor, diretor, preparador corporal e estudioso de psicologia e da arte da palhaçaria, principalmente na linguagem do bufão. Aperfeiçoou-se em artes na *École Philippe Gaulier* (Paris 2002/2003). Formado em Psicologia pela Fundação Mineira de Educação e Cultura – Fumec (Belo Horizonte, Minas Gerais), com pós-graduação em Gestalt terapia, pelo Instituto de Gestalt de Vanguarda Claudio Naranjo (Minas Gerais) e em Biopsicologia pelo Instituto Visão Futuro 5 (São Paulo).

³⁷ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

“[...] um mensageiro errante, amoral que ignora os limites do bem e do mal” (ELIAS, 2018, p. 36).

Ramificado em épocas e culturas diversas, o *trickster* viaja pelo tempo e espaço, originando uma infinidade de criaturas. Mesmo que o tempo passe, segundo Jung, o *trickster* segue como uma fonte de divertimento às civilizações e pode ser encontrado desde as figuras carnavalescas até os palhaços contemporâneos. Continua, portanto, a manter a sua função, mesmo não solidificado em uma única figura mítica ou em um ciclo de lendas, uma vez que recebe energias/influências externas: “[...] neste caso, diretamente da consciência mais elevada ou da fonte inconsciente que ainda não se tivesse esgotado” (JUNG, 2000b, p. 260), de acordo com cada época e suas necessidades específicas.

Elias (2018, p. 36) descreve bem essas características, que podem ser encontradas nessas representações arquetípicas:

Suas proezas vão do mais completo escárnio à nobreza absoluta, em atitudes frequentemente contraditórias. Em alguns momentos pode se mostrar destruidor, logo a seguir, criador; em uma passagem se mostra generoso e, noutra, mesquinho, agindo de maneira impulsiva, sem qualquer referência moral. Morrer, nascer, renascer, viajar para lugares desconhecidos e narrar suas vivências são alguns de seus atributos. São realmente perturbadores, e ao mesmo tempo risíveis, os relatos de suas aventuras.

Cybelle Ramalho (2009, p. 29-30) estabelece que o palhaço é uma figura arquetípica do herói trapaceiro, ambíguo e contraditório, que zomba e transgride normas, sendo uma exteriorização de algo pessoal, primitivo e ingênuo presente entre o simplório do riso e o exagero, sempre no jogo de opostos. Da mesma forma é o palhaço, quando rompe com os conservadorismos culturais, pois, de forma sutil (ou não), expõe novas e diferentes possibilidades para aquilo que se encontra na cultura e no cotidiano. Por isso o paralelo com a figura do *trickster*.

Em algumas formas de manifestação esse arquétipo aparece como uma espécie de segunda personalidade de caráter infantil e inferior, ou “sombra”, como estabelecido por Jung (2000b). Essa figura persiste em nosso imaginário na forma de resíduos, nas fantasias carnavalescas, lendas, folclores, festas populares e outras, baseando-se em uma inspiração que transcende o humano (animalesco ou divino).

Elias esclarece um pouco mais sobre essa figura da sombra, comparando-a com o bufão, relatando ser ela composta por elementos “renegados ou ignorados de nossa personalidade que carecem ser assimilados”. Esses nossos impulsos mais profundos e remotos são percebidos pela

personalidade consciente como uma falha ou deficiência, por isso sua rejeição, mas continuarão existindo, “já que é no inconsciente que as coisas jamais se modificam” (ELIAS, 2018, p. 39).

Quem pertencer a um círculo cultural que busca o estado perfeito em algum lugar do passado, deverá sentir-se estranhamente tocado pela figura do *trickster*, que é um precursor do salvador e, como este, é Deus, homem e animal. [...] cuja característica permanentemente mais impressionante é a inconsciência. Por este motivo é abandonado por seus companheiros (evidentemente humanos), o que parece indicar que abdicou de seu estado de consciência humana. Ele é tão inconsciente de si mesmo que não representa uma unidade, a ponto de suas duas mãos poderem brigar uma com a outra. [...] Até mesmo seu sexo é facultativo, apesar de suas qualidades fálicas [...] esta circunstância é uma referência a sua natureza criadora originária: é do corpo de Deus que se cria o mundo. [...] Sob outros aspectos ele é mais estúpido que os outros animais, caindo de um ridículo desajeitamento a outro. Embora não seja propriamente mau, comete, devido a sua inconsciência e falta de relacionamento, as maiores atrocidades. (JUNG, 2000b, p. 259).

Da forma como Jung a descreve é difícil conceber uma criatura tomada por essa força que seja tão astuta e ao mesmo tempo tão pueril. Refiro-me à esperteza, à astúcia, e não à crueldade nas ações, simultaneamente, a uma mentalidade quase infantil no sentido da inocência dos pensamentos e dos comportamentos, sem atribuição de valores. Essa dualidade de condutas na mesma figura é independente, no caso do *trickster*, até de se tratar do palhaço ou não. Diz respeito, portanto, à ausência de valores de bem ou mal. Essa força presente nas figuras que representa apenas age em prol de si mesma e de seus interesses íntimos, sem se importar com valores sociais e comportamentais sociais.

Navegar por esse mar tem sido um árduo desafio. Mais inconstante que tal figura é, no entanto, pensar no porquê de sua vasta existência e permanência sem cair em decadência. Rimou! Pego, então, o remo e rumo à função social dessa figura, mas sem perder o foco no palhaço.

Afinal, para este texto importa o arquétipo do *trickster*, representado no conteúdo inconsciente coletivo, modificado e percebido pela conscientização individual na qual se manifesta. Para essa nossa compreensão ele assume o matiz do palhaço, por isso, a partir desse porto da viagem, quando me refiro ao *trickster* estou levando em conta essa representatividade no palhaço.

2.2 A fotografia: função psicossocial do *trickster* palhaço

Em todas as viagens que faço levo de lembrança ao menos uma foto, mas não se engane, sem poses forjadas ou *selfs* sem pretexto. Gosto da foto do lugar, aquela que remete à subjetividade do tempo e ao espaço ali vistos, injetados em meu inconsciente individual. É como alimento, essencial para a sobrevivência da alma. Tento pensar no que é realmente importante no lugar, no que fará aquele lugar viver para sempre, pelo menos para mim.

Em todas as terras viajadas, perante todas as culturas e em todos os tempos, algo só sobrevive se é importante para a civilização da qual faz parte e, para o palhaço, acredito ser relevante sua função psicossocial. Para entendê-la olho, primeiramente, sob a ótica do trabalho. Márcio Egídio Schäfer (2012) analisa, em sua dissertação, conceitos de trabalho, conforme explicitados no livro *Fenomenologia do espírito*, de Hegel (2008).

[...] o trabalho propriamente dito pode ser visto sob dois momentos: como o trabalho concreto-sensível individual, com o qual o indivíduo se produz a si mesmo, e com um momento específico do Espírito Objetivo, em que o trabalho assume uma forma econômica, de satisfação dos carecimentos. (SHÄFER, 2012, p. 21).

O ser humano trabalha porque a atividade o situa na realidade e se transforma em subjetividade, isto é, em algo maior, mais relevante, que o ajuda a modificar o mundo e a dominar as forças da natureza. Esse trabalho deve ser fonte de criação, construção e, conseqüentemente, de satisfação e realização. Vai, portanto, muito além de provimento econômico (bens de consumo e condições de subsistência).

Através dessa função psicossocial do trabalho ele constrói sua consciência e desenvolve sua identidade particular por meio do resultado de suas ações. Seguindo a mesma lógica, qual seria a função psicossocial de uma figura como o *trickster*?

O *trickster* tem o papel de evocar as insuficiências das sociedades primordiais, bem como os aspectos ‘inferiores’ do caráter individual dos componentes do grupo [...] Ele parece configurar-se como mediador entre pulsões do instinto e da ordem social, propiciando o movimento que permite a ambos sobreviverem sem o colapso inevitável da preponderância de um sobre o outro. (ELIAS, 2018, p. 36).

Por isso, o palhaço que segue a linha da criação pessoal, e não a de representação de uma personagem criada, atua por sua própria opinião sobre tudo que o tange, transmite seu ponto de vista sobre o funcionamento das coisas, através da perspectiva da curiosidade, do olhar

crítico do mundo e da subversão da ‘ordem social’ estabelecida. Ele performa no erro, no desajuste, no fracasso, e percebe que para ele não há um ridículo instituído; atua, logo, no contexto de tentativa e erro ou acerto. Ele, o grotesco, é resultado da inadequação entre o que se deseja ser e o que se é. Assim, não haverá um personagem inventado, mas uma espécie de projeção pessoal de algo que está invisível e é revelado no exercício cômico. Seu trabalho, então, ao mesmo tempo denuncia, revela, relata, declara, manifesta... e ele se coloca como a voz do mundo. Dessa forma, “o palhaço é transgressor e transformador por princípio” (GOMES, 2007, p. 51).

O *trickster* colocaria em jogo, assim, o inesperado, o indefinido, desrespeitando, no nível do imaginário, a própria ordem social. [...] o seu papel seria, sob muitos aspectos, semelhante ao de outros personagens – bufões, mascarados, bobos da corte – aos quais se concede licença para que possam zombar da ordem estabelecida, ‘quebrando aparências e desfazendo ilusões’. Muito embora as transgressões cometidas por tais figuras sejam autorizadas pela sociedade, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo catártico, e ainda com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver. (QUEIROZ, 1991, p. 98).

Queiroz (1991) afirma que o próprio ato transgressor pode reafirmá-lo e Ramalho (2009), por sua vez, acrescenta que o significado psicossocial e cultural do palhaço é que ele se entrega e joga com o acaso e o desconhecido. Assim representa uma energia viva e sincera, pois assume ser limitado dentro de suas capacidades; mesmo assim, tenta resolver seus problemas/desafios de toda forma possível e imaginável, sendo capaz de rir da própria desgraça com o objetivo de transpô-la ou de não lhe dar importância. Logo, é a história engraçada por trás das desventuras da vida que nos auxilia a passar por ela com mais leveza.

O palhaço ajuda o paciente, no contexto hospitalar, a despertar seu entendimento para brincar com o acaso frente às dificuldades impostas pelas doenças e pelo próprio lugar. Ao tentar resolver os problemas apresentados em sua atuação dentro da sua lógica, aparentemente ilógica, o palhaço cria possibilidades de ação e de entendimento da realidade. Isso pode despertar, nos pacientes internados, uma nova forma de relacionar-se consigo, com o ambiente, com a condição de saúde. O desenvolvimento dessa habilidade de rir de si e da própria situação pode auxiliar os pacientes hospitalizados na forma como encaram e lidam com seus problemas de saúde.

Jung (2000b) defende, ainda, que os *tricksters* auxiliam no desenvolvimento psicológico, principalmente das crianças, pois as ensina a lidar com os erros e acertos, vitórias e fracassos dos ritos de passagem, que as levarão ao encontro da vida adulta.

Os ritos de passagem são descritos por Gennep (2011) como aqueles que têm uma forma processual de passagem na qual se veem três fases: separação, transição e reagregação. Resumidamente, na primeira etapa o indivíduo se modifica (move ou se situa em outro grupo) no tempo e no espaço ritualístico, ou seja, dentro de um comportamento simbólico, deixa de ser o que é para transpor-se a uma nova categoria social e/ou cultural. Um exemplo típico desse caso é o de uma criança em estágio de pré-adolescência, em que não é nem adolescente, nem criança, referindo-se a um momento de preparação e foco da mente-corpo-sentimento para o estágio seguinte. Ao transpassar pelo estágio de transição, momento conhecido como uma condição limiar,³⁸ um estado de ambiguidade, limbo social e/ou cultural, de completo ou quase total afastamento coletivo ou no qual o indivíduo mantém poucos atributos dos *status* sociais antecedentes e subsequentes, se tem um segundo estágio. O último deles é o momento ou fase de reagregação, quando ele toma um novo posto, relativamente estável e bem definido na sociedade, que geralmente representa um avanço de *status*, e dá-se uma etapa do caminho cultural concluída.

Nas sociedades das mais diversas culturas e tempos é possível verificar a presença de figuras muito próximas aos palhaços, pois nelas também se encontra impregnado o arquétipo *tricksteriano*. Essa, portanto, pode refletir a luta do ser humano contra si mesmo e com o mundo no qual está inserido. Há, então, uma tentativa de solucionar seus problemas interiores e exteriores por meio da dualidade de suas ações, do enfrentamento de seus erros e da assunção da sua própria humanidade.

Outro ponto importante é a relativização de tabus. Queiroz (1991, p. 98-99) relata que essa transgressão constitui um poderoso mecanismo de integração e produz fortes energias emocionais, desde que se trate de tabus de forte significância no contexto sociocultural da sociedade em questão, como normalmente ocorre com os sexuais, religiosos etc. Eles não podem ser quebrados pelo conjunto do grupo, pois ocasionaria a destruição da ordem social e sua negação os tornaria inoperantes. A sociedade que deseja quebrar suas próprias leis assim fará, por meio de um indivíduo mediador considerado herói às avessas.

Elias trata dos bufões, mas há semelhanças com o trabalho dos palhaços. Ele relata que essas figuras abordam as normas

[...] como agentes da subversão dos valores instituídos, atuando como uma espécie de contraponto da norma predominante. Eles podem provocar a transgressão da ordem e dos tabus, seja através do riso, da zombaria ou do jogo da inversão. (ELIAS, 2018, p. 38).

³⁸ Estado a margem ou *Limen* (limiar em latim), que não está dentro.

Queiroz diz que, quando relacionado às figuras míticas, o *trickster* poderia se apresentar como o ser solitário que atua em benefício do grupo e age, na comunicação entre o céu e a terra, como mediador, um domínio aparentemente sagrado. Em outras situações, atuam como seres que se abstém de si em prol do bem comum, acionando a vida social real e mediando o trato entre os próprios humanos (relações de classe, etnia, *status* social etc.). Logo, atuam da mesma forma que os heróis, “[...] os nossos *trickster*, mais matreiros, nos obrigam a refletir sobre o processo que nos conduziu da diferença à desigualdade” (QUEIROZ, 1991, p. 105).

O herói tem um papel civilizador mesmo que nem sempre apareçam como figuras éticas e/ou beneficentes; o termo “[...] não deve merecer rígidas formulações, pois se aplica a personagens míticos bastante diversos quanto à forma e ao papel que assumem nas diferentes sociedades” (QUEIROZ, 1991, p. 102).

Entretanto, Jung estabelece que o arquétipo do *trickster* tem uma relação com o herói negativo, como ocorre também em figuras folclóricas (Dunga, o João Bobo e o palhaço), “[...] conseguindo por estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade” (JUNG, 2000b, p. 251).

Jung expõe possibilidades de sobrevivência desse mitologema ao longo das eras. Primeiro, o coloca como uma existência tão antipática à consciência do Eu que é guardado no baú do inconsciente, ou, ainda, retrata que “[...] o recalque impediria sua extinção” (JUNG, 2000b, p. 260). Pode-se, portanto, concluir que o que é reprimido tem mais chances de sobreviver por teimosia do inconsciente coletivo e/ou individual, onde nada é corrigido. Posteriormente, dá ao prazer da apreciação positiva o crédito e a responsabilidade de conservar o *trickster*, considerando-a a melhor e mais bem-sucedida forma de mantê-lo no inconsciente.

Este processo de tornar os costumes³⁹ inofensivos [...] leva muito tempo, de tal forma que mesmo em níveis elevados de civilizações ainda encontramos seus vestígios. Esta longevidade poderia ser explicada pela força e vitalidade do estado de consciência relatados no mito, e ainda presentes, e que produzem uma participação e fascínios secretos da consciência. (JUNG, 2000b, p. 261).

Campbell, em entrevista à Moyers, fala sobre o poder dos mitos e sua relevância na modernidade, defendendo que “[...] quando a história [mito] está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo” (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 15). Desse jeito, os temas mitológicos

³⁹ Refere-se ao *Trickster*.

trabalham dando sustentação aos aspectos da vida, ajudando-nos nos problemas internos e profundos e nos mistérios que não sabemos resolver. Quando se perde, portanto, o contato com essas referências mitológicas arquetípicas, é preciso resolver as difíceis questões da vida sozinho. Conclui-se, então, que o ato de ser conhecedor de histórias mitológicas, lendárias e fantasiosas ajuda a entrar em acordo com o mundo e harmonizar as vidas (interiores) à realidade.

Neto, Xavier e Santos (2020) reforçam a ideia da importância dos mitos nas sociedades relacionando-os à arte na contemporaneidade. Segundo os autores, na atualidade o mito pode aparentemente ter perdido sua função “explicativa e orientadora”, entretanto, quando os associamos às imagens simbólicas dos arquétipos, os percebemos cristalizados em nós de forma a conduzir a psique humana. Desse modo, a arte atua como possibilidade de romper as concretudes e nos conectar com nosso instinto humano profundo. O fazer artístico e o conectar-nos com ele permite compreender as situações e a própria existência sem a necessidade de um pensamento estruturado e racional.

Assim, “[...] o que vai ficar na fotografia são os laços invisíveis que havia. As cores figuras, figuras, motivos”⁴⁰ da minha viagem ao mundo do *trickster*. Ao se pensar dessa forma, não haverá morte aos ‘palhaços’, pois o *trickster* flanará, mesmo que o futuro lhe reserve outro nome, em outra época e diferente cultura ou ainda que, preso a uma figura específica, seja o espírito livre e trapaceiro e esteja sempre pronto, aqui e acolá, para lhe pregar uma peça. Ele será o fantasma pirata a derrubar tambores pelo convés, beliscar a bunda dos marinheiros, fazer tropeçar o Comandante. Estará a traquinar durante o percurso de toda a viagem.

2.3 Passeio pelo tempo

Aportar e explorar, na viagem que descrevo, foram as minhas maiores aventuras. Quando a nau atraca e meus pés estão em solo firme novamente, a vontade de averiguar o território é inerente. Nesse momento de exploração, é primordial observar o palhaço/performer⁴¹ através da luneta do tempo para que se possa verificar seus antepassados transgressores que desde as épocas mais remotas davam voz crítica ao povo.

⁴⁰ Referência à Música Fotografia, de Leoni.

⁴¹ Refiro-me aqui a esse termo para englobar tanto o *performer*, que desde a Antiguidade se utiliza dos elementos cômicos em seus trabalhos, quanto o palhaço, nome adquirido muito posteriormente, devido à roupa acolchoada de palha.

Neste estudo não há a intenção de aprofundar-nos na história e conhecer todos os becos escuros de conhecimento sobre a trajetória dos palhaços/*performers* em suas épocas longínquas no tempo e espaço. O intuito, aqui, é um ‘passeio’ por alguns personagens representativos que auxiliarão a ilustrar essa figura *tricksteriana* que percorreu os tempos e deu origem ao palhaço contemporâneo, ou pelo menos à imagem que guardamos dele. O alvo é pensar como essa constituição imagética se delinea para entendermos se, talvez, ela possa influenciar a construção dos palhaços nos grupos de voluntários que visitam os hospitais goianos, afinal, de acordo com Jung (2000b, p. 256),

[e]m contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas o fantasma do *trickster* [vai] se imiscuir em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares[,] obviamente [tornando-se] um psicogema.

Além disso, esse breve passeio pode nos ajudar a entender essa relação do palhaço como elemento cultural e representativo de um povo e, portanto, a enquadrá-lo melhor nas *performances* culturais. Conforme Roque Laraia (2004), para se interpretar a maneira que um determinado traço cultural ou um conjunto sociocultural se estabelece é relevante verificar suas origens ou seu andamento histórico-temporal. Acresce, ainda, que independentemente do sistema cultural a que pertença, o que diferencia essas culturas será a forma de satisfação das funções vitais humanas e através dessa capacidade de adquirir cultura perde-se a “[...] propriedade animal, geneticamente determinada, de repetir os atos dos antepassados sem necessidade de copiá-los” (LARAIA, 2004, p. 42), ou seja, acaba-se adaptando-os.

Então vamos lá, sigo os marcos, as pistas, os relatos e as raras histórias deixadas pelos meus antepassados e crio um percurso como um mapa, não necessariamente seguindo um panorama cronológico. Nas paradas que fiz em meu ‘passeio’ pelo tempo não pude deixar de visitar o Egito Antigo e lá encontrei os

[...] Dansas, pigmeus africanos que entretinham os faraós. Vestidos com uma pele de leopardo, eles imitavam *Bes*, um Deus anão protetor da família, e também dançavam de um jeito tão divertido que faziam ‘a corte rir e o rei regozijar’. (THEBAS, 2005, p. 23).

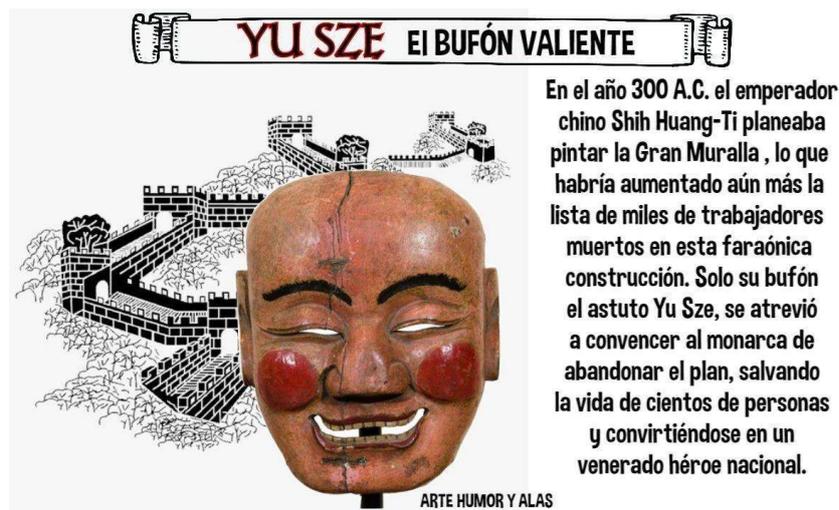
Ademais, descobri o registro de um anão na corte do Faraó Papi I que fazia papel de bobo, segundo Wellington Nogueira (2005, p. 29). Elias (2018, p. 49) explicou que “[...] nas catacumbas egípcias foram encontrados registros de faraós, sacerdotes e cidadãos da elite

acompanhados por seres grotescos”,⁴² que poderiam ser antecessores dos bufões, ‘primos’ distantes de nós, palhaços.

Não se sabe, exatamente, onde ou quando o termo bufão surgiu, mas presume-se ser um termo europeu. Elias (2018, p. 25) estabelece que a versão mais aceita é a de que sinaliza a origem etimológica da palavra vinda da onomatopeia ‘buff’ – imita o ato de inflar as bochechas e soltar o ar pela boca semicerrada. Também imita o som de quedas ao chão. Remete, então, ao personagem crítico, politizado e cômico, encontrado nas cortes e nas ruas medievais.

Quando meu percurso de estudos passou pela China antiga, verifiquei que “[...] além dos bufões andarilhos, que divertiam as pessoas nas ruas e nos centros comerciais, também existiam bufões na corte. O mais famoso deles, Yu Sze, trabalhava para o imperador que construiu as muralhas da China” (THEBAS, 2005, p. 24).

Figura 8 – Yu Sze - El Bufón Valiente



Fonte: Pinterest⁴³

Percebemos, no trecho da Figura 8, a capacidade dos bufões que viviam nas cortes de opinar, de maneira bem-humorada, nas importantes decisões dos monarcas. Essa é uma forte característica tricksteriana.

Ainda, segundo Thebas (2005), no teatro chinês as peças duravam horas e, nos momentos de quebra, se podia ver dois palhaços que entravam em cena durante o intervalo e faziam trapalhadas e coisas avessas. Eram chamados T’Seng, o mais esperto e malicioso; e

⁴² Remete às pessoas com deficiências físicas e ou mentais, que atuavam como um animal de estimação desses senhores abastados. Antecedentes dos bufões e bobos da corte.

⁴³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/755056693750220433/?lp=true>. Acesso em: 7 abr. 2019.

T'Cheou, o tonto e rude. Quem sabe esses dois possam ter inspirado a *performance* tão conhecida da dupla Branco e Augusto, muitos anos mais tarde, como veremos adiante.

Na Grécia antiga, a minha estadia demorou mais. Encontrei personagens curiosamente próximos aos palhaços atuais nas farsas, comédias e sátiras. A pausa, no primeiro momento, foi ao encontro do trabalho dos bufões andarilhos gregos e romanos que, conforme Thebas (2005, p. 24), eram chamados de “parasitas”. A palavra não tem a conotação de hoje e, em sua etimologia,⁴⁴ designa simplesmente os convidados para um banquete que não podiam pagar, mas possuíam habilidades que os tornavam especiais, aceitos, bem-vindos e/ou admiráveis. Eles participavam das festividades da nobreza e trocavam piadas, gracejos e bobagens por comida, daí, quem sabe, a alusão ao nome. Ainda segundo o autor, o mais conhecido deles, na época, foi Philip.

Posteriormente, Elias (2018, p. 51) apresentou a farsa dórica, “[...] um tipo de teatro em que os *mimos* atuavam em cenas cômicas de forma improvisada, imitando pessoas e situações”. Esses *mimos* eram *performers* cômicos, pois utilizavam seus recursos corporais e formas de representação e atração do público para provocar o riso. Imitavam as pessoas de forma grosseira, se passavam por idiotas, tolos, mas trapaceiros, como uma boa figura tricksteriana. Apropriavam-se do humor vulgar em suas cenas curtas, que reproduziam o cotidiano e os costumes ou parodiavam as passagens mitológicas gregas. O objetivo era sempre ridicularizar as pessoas, os fatos, tudo. Castro (2005, p. 28) acrescenta que tanto suas peças como seus *performers* eram chamados *mimos*.

Nas comédias Atelanas,⁴⁵ segundo Elias (2018, p. 53), foi possível encontrar outro personagem: *Kikirrus*, um ser com forma de galo, assim como o *Pulcinella* da *Commedia dell'arte*, séculos mais tarde. Outra similaridade entre as comédias de Atela e a *Commedia dell'arte* dá-se ao fato de essas farsas curtas se basearem em um *canovaccio*.⁴⁶ Tratava-se de um roteiro básico, conhecido por todos com os personagens e as situações descritas, essencialmente caricato e muitas vezes obsceno, porém, sempre inspirado por situações reais e cotidianas e com temas sociais e políticos. Esse roteiro básico permitia a improvisação da maior parte da trama, entretanto, deveria esta ser clara e objetiva, além de engraçada, tendo aberto muitas possibilidades de inovação e modificações. Geralmente, os atores combinavam as falas

⁴⁴ O termo parasita descende do latim *parasitus* que, por sua vez, deriva do grego *παράσιτος* (*parásitos*), ou seja, “aquele que come na mesa de outrem” (PARASITA, 2021).

⁴⁵ Categoria de comédia do Teatro do século IV a.C., surgida em Atela, na região de Campânia, e posteriormente levadas à Roma por volta do ano de 391 a.C.

⁴⁶ Possuíam diálogos inteiros, muitos deles impressos, para serem usados nos lugares convenientes de cada comédia. Tais eram as *prime uscite* (primeiras saídas), os *concelli* (conceitos), *saluti* (as saudações) e as *maledizioni* (as maldições) (CANOVACCIO, 2007).

para cada ocasião em torno de um tema preestabelecido e muitos dos cômicos mantinham seus *zibaldonis* (cadernetas onde anotavam tudo aquilo que agradava a plateia). Acredito que essa característica de manter um diário de bordo ainda é muito utilizada por artistas e palhaços na atualidade, inclusive eu, pois auxilia muito no processo criativo e na montagem de novas cenas e espetáculos. Essa característica de sempre anotar as piadas também é vista nos comediantes da atualidade, nos números de *stand-up*.

Figura 9 – Máscara usada pelo personagem Dossenus na comédia Atelana (corcunda, malicioso e astuto)



Fonte: Vacca et al. (2021).

Figura 10 – Máscara usada pelo personagem Pappus, da Comédia Atelana (o velho, avarento e bonachão)



Fonte: Vacca et al. (2021).

Figura 11 – Máscara usada pelo personagem Marccus da comédia Atelana (o louco, grandalhão e imbecil)



Fonte: Vacca et al. (2021).

Figura 12 – Máscara usada pelo personagem Kikirrus, da comédia Atelana (máscara do galo)



Fonte: Vacca et al. (2021).

A sátira Menipeia surge depois (séc. III a.C.), escrita em prosa, como uma novela, sendo fragmentada e apresentada com movimentos rápidos:

A sátira Menipeia é considerada o primeiro gênero literário que inclui a representação de tipos marginais ou excêntricos, geralmente considerados ameaçadores à sociedade. Através da Menipeia entram em cena os loucos, os esquizofrênicos, os ignorantes, os desajustados, que neste caso são apresentados com uma personalidade cindida ou uma dupla consciência. Donde podemos identificar a relação desse tipo de literatura com os bufões. (ELIAS, 2018, p. 54).

Bakhtin (1987, p. 130) relata que a Menipeia se caracteriza por criar situações extraordinárias e por meio delas provocar o pensamento filosófico, tentando esclarecer a verdade dos fatos.

Passando pelo Império Romano, me deparo, antes do cristianismo, com as festas religiosas ditas pagãs, as Saturnais Romanas. Elias (2018, p. 61) relata que elas eram

festividades realizadas em honra a Saturno, deus da agricultura, aquele que traz boas colheitas e prosperidade à humanidade: “Durante as Saturnais, as distinções sociais não eram levadas em consideração. [...] interrompiam-se todas as hostilidades”. Nesse período, os servos podiam se vestir como senhores, se sentavam à mesa e eram servidos por eles. Diziam as maiores atrocidades sem poderem ser repreendidos, numa completa inversão. Esses costumes rituais me fizeram pensar o quanto essas subversões dos valores sociais são antigas e como fazem parte de nossa memória bufônica mais inconsciente.

Encontrei ainda, nos escritos de Thebas (2005, p. 24), relatos sobre as antigas peças do teatro romano, no qual um personagem utilizava chapéu pontiagudo e roupa de retalhos coloridos. De acordo com o autor, sua função era imitar e zombar dos outros atores, para isso, bulia nas falas dos personagens, tropeçava nas coisas e pessoas, dizia bobagens e repetia os textos, errando-os. Era chamado de *Stupidus*.

Após a queda do império romano, no séc. V, os bufões se espalham pela Europa em todas as direções, perambulando em busca de qualquer local e situação em que fosse possível chamar a atenção para si e ganhar seu sustento. [...] com o passar do tempo, no decorrer da Idade Média, foram conquistando cada vez mais lugares públicos, as ruas, as praças, as igrejas, os conventos e abadias e, finalmente os palácios, onde foram reverenciados e ganharam um título de ofício. Tornaram-se figuras importantes na corte da Europa, principalmente na França, Espanha, Inglaterra e Alemanha, entre os séculos X e XVI. (ELIAS, 2018, p. 70).

Avançando em minha viagem dissertativa e chegando à Idade Média, o meu passeio ganha mais uma intensidade de elementos construtivos e relevantes para a figura do palhaço. No tempo dos grandes reinos e castelos, feudos, nobres, príncipes e princesas, bufões e bobos..., os reinos estavam cheios de disputas por terras e poder. A vida dos agricultores era dura, com a alta cobrança de impostos pelos senhores feudais. É nesse conflituoso contexto que se encontra a figura de cômicos muito representativos, que trazem a alegria das festas carnavalescas e a volatilidade das questões da vida explícitas em suas *performances*.

De acordo com Jung (2000b, p. 255), o *trickster* na Idade Média, quando desaparece do âmbito da igreja, reaparece nas comédias italianas profanas sob a forma de tipos cômicos caracterizados como figuras itifálicas,⁴⁷ que divertiam o público com seus chistes.

⁴⁷ Relativo aos personagens que carregavam um falo durante os festivais antigamente celebrados em honra de Baco (Deus do Vinho). Essas figuras simbolizavam o poder gerador da natureza. Ver: MICHAELIS, Dicionário. **Itifálico**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/itif%C3%A1lico/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Os bobos e bufões selecionados pelos grandes reis para viver na corte e fazer se divertir viviam nos castelos e parodiava a vida dos grandes, diziam verdades, riam e faziam rir das atrocidades cometidas pelos seus senhores. Os bobos da corte, a seu turno,

[...] eram pessoas que nasciam com deformidades físicas e/ou mentais, que eram vestidas de maneira grotesca e expostas ao escárnio de todos. Paradoxalmente, as pessoas que os submetiam a tal humilhação eram as mesmas que os mantinham vivos, alimentados e com uma função definida. (NOGUEIRA, 2005, p. 28).

Eram considerados empregados da realeza e algumas famílias chegavam a mutilar seus próprios filhos para que eles tivessem uma vida melhor na corte, segundo Thebas (2005, p. 29). Elias (2018, p. 70) acrescenta que, “[...] atraídos pelos benefícios materiais que acompanhavam o ofício de bobos da corte, vários trapaceiros fingiam uma anomalia natural a fim de obter o título”.

Os bufões domésticos que haviam divertido toda a antiguidade grega e romana sobreviveram à ruína do império. Voltamos a encontrá-los na Idade Média nos castelos, nos conventos, na Igreja, próximos à figura dos senhores feudais, dos abades ou dos bispos, resistindo às interdições e as penas e/ou maldições ordenadas dos reis e dos cânones eclesiásticos.⁴⁸ (GAZEAU, 1885, p. 25).

Thebas (2005, p. 28) estabelece ainda que suas vestimentas faziam alusão à roupa do rei, seu chapéu remetia a uma coroa disforme de cabeça para baixo, alguns tinham orelhas de burro e guizos. As cores de suas vestimentas eram, normalmente, verdes e amarelas: a primeira cor era utilizada no gorro dos comerciantes falidos e devedores; a segunda era a que os carrascos pintavam a cara dos condenados e a roupa dos judeus (na altura do estômago) para identificá-los como não cristãos. Portavam uma espada de madeira à cintura, pintada de dourado, para ostentar a riqueza frágil, e sapatos pontudos, também com guizos, o que fazia com que fossem notados com mais facilidade devido ao ruído. Tudo era pensado para colocá-los em uma posição inferior à do rei, afinal, mesmo sendo muito espertos e ativos, ninguém poderia ser mais que o seu senhor. A Figura 13 é somente ilustrativa e nela podemos verificar algumas características físicas e de vestimenta desse bufão. Apesar de ela não seguir as cores das descrições das bibliografias pesquisadas, foi a única imagem que achei de uso livre.

⁴⁸ Tradução livre. Trecho original: *Los bufones domésticos que habían divertido a toda la antigüedad griega y romana sobrevivieron a la ruina del imperio. Volvemos a encontrarlos en la Edad Media en los castillos, en los conventos, en la Iglesia, afectos a la persona del señor, del abad o del obispo, resistiendo a las interdicciones e los anatemas con que los herian muchas veces las ordenanzas de los reyes e los cánones eclesiásticos* (GAZEAU, 1885, p. 25).

Figura 13 – Pintura de Willian Merrite Chase



Fonte: Marotte (2021).

Alguns bobos possuíam, ademais, uma *marotte*⁴⁹ que parodiava o cetro real. Nele podia haver, na extremidade superior, uma pequena escultura, com a cabeça do bobo ou uma bexiga de porco com sementes imitando um chocalho. Eles conversavam com esses objetos inertes como se estivessem vivos, o que afirmava sua loucura e desatino. “Assim como o bufão é o duplo ridículo do rei, a *marotte* é o duplo do bufão, sua imagem em miniatura” (ELIAS, 2018, p. 76). Além disso, possuíam um espírito livre e rebelde, ainda que fossem propriedade de seus senhores. Tinham autoridade e audácia para dizer-lhes tudo o que queriam, todas as verdades:

Essa coragem de falarem o que no fundo todas as pessoas sentiam (como se estivessem “lendo” os sentimentos) foi confundida com poderes sobrenaturais e acabou por espalhar a crença que eles podiam adivinhar o futuro. “Se o sábio não sabe a resposta”, costumava-se dizer, “Consulte então o louco”. (THEBAS, 2005, p. 30).

⁴⁹ É um bastão ou cetro com uma cabeça esculpida. Palhaços normalmente usam um *marotte*. É uma palavra derivada do francês e significa bobo, louco ou maníaco. Tipicamente carregada pelos palhaços ou arlequins, a miniatura normalmente reflete a mesma vestimenta do bobo que a carrega (tradução livre de MAROTTE, 2021).

Elias (2018, p. 71) diz que alguns artistas se desenvolveram muito ao longo de suas trajetórias como bobos e foram se tornando cada vez mais habilidosos na arte de fazer rir, principalmente através da imitação e da engenhosidade da linguagem.

Esse personagem grotesco e desenvolto foi além e chegou a ocupar igrejas, conventos e abadias. Chamados de bufões eclesiásticos (ELIAS, 2018, p. 77-80), promoviam algumas distrações que aliviaram a severidade das escrituras e dos costumes sagrados. A igreja possuía, à época, várias festividades, heranças das festas pagãs, nas quais eram permitidas a liberação de motivos insanos. Uma delas era a “Festa dos Loucos”, que acontecia dentro das igrejas e dela podiam participar todos os membros de todas as categorias hierárquicas do clero. Era escolhido o “arcebispo dos loucos” e algumas igrejas elegiam o “Papa dos loucos”, que, após vestido com as vestes oficiais,

[...] distribuía de maneira burlesca as bênçãos públicas e oficiava solenemente com grande derrisão, sendo auxiliado por um séquito igualmente devasso de diáconos e subdiáconos, compondo uma extraordinária mistura de insanidades. [...] Pouco a pouco o costume estendeu-se dos membros da igreja para o povo em geral. Algumas pessoas que não pertenciam à igreja aproveitavam a ocasião para participar da folia [...] o bufão passou a figurar como personagem principal dessas festas, tornando-se mesmo o símbolo máximo destas celebrações profanas. (ELIAS, 2018, p. 80-81).

Jung (2000b, p. 263) fala um pouco sobre a festa dos Loucos do fim do século VII e sobre como a “[...] selvageria, euforia, irresponsabilidade pagã e bárbara podia afinal extravasar-se”, já que nesses momentos a psique tricksteriana estava à solta. Ademais, nos coloca outras tantas representatividades das loucas festas medievais, como a missa do Asno e o próprio carnaval. Conclui:

Assim sendo, uma consciência primitiva e bárbara tem uma autoimagem em um nível anterior de desenvolvimento; continua essa atividade psíquica através de séculos ou milênios, permitindo que as propriedades essenciais dessa atividade se misturem com os produtos mentais diferenciados e até extremamente elevados. Isso pode ser explicado causalmente pelo fato geral de as qualidades arcaicas se comportarem de forma tanto mais conservadora e obstinada quanto mais antigas forem. Simplesmente não podemos livrar-nos da imagem mnemônica daquilo que era, carregando-a, portanto, como um apêndice absurdo. (JUNG, 2000b, p. 256).

O romance histórico de Vitor Hugo de 1831 retrata bem uma figura grotesca, portadora de uma enorme corcunda e com a face deformada, que, acolhido na Igreja de Notre Dame, em Paris, no domingo de quasímodo (domingo seguinte ao feriado da Páscoa), foi criado como um

serviçal. Sofre durante toda a história por ter uma aparência horrível, tão desmerecedor que nem possui um nome próprio, sendo chamado de Quasímodo.

Outra figura comum, na Idade Média, são os *Jongleurs*,⁵⁰ antecedentes do teatro cômico popular, que eram bufões independentes e zombeteiros, principalmente dos comportamentos sociais e dos temas tabus, *tricksters* natos. Vagavam pelas cidades atuando em áreas livres, feiras e praças e, por vezes, andavam em bandos de menestréis:

Podemos identificá-los nas ruas e praças públicas desde a Grécia antiga, em dias de festa, sob variadas formas e vários nomes: ventríloquos, mímicos, brincantes, imitadores de variados tipos, saltimbancos, malabaristas, acrobatas, contadores de histórias, marionetistas, contorcionistas, poetas cômicos. Mas tarde também vamos encontrá-los nas ruas da Europa Medieval com atores itinerantes menestréis, trovadores, goliardos, prestidigitadores. (ELIAS, 2018, p. 94).

Outro exemplo da atuação tricksteriana é a farsa medieval ou *Sottie*, conforme Elias (2018, p. 98) nos explica. Apesar de uma imprecisão no uso do termo farsa – utilizado aqui para caracterizar textos que possuem traços comuns com ela, no sentido do objetivo primeiro, que é de fazer rir, mesmo que de forma rude e grosseira –, a ideia era “farsear” o texto das encenações religiosas ou mistérios através das improvisações. Só posteriormente foram inseridos os ‘personagens cômicos’: deficientes, corcundas, anões etc.

Em meados dos séculos XIV e XV, a farsa cai em desuso e a prosa ganha força devido a maior facilidade de adaptação dos textos ao improviso, até chegarmos à *Commedia dell’arte*, surgida na Itália no fim do século XVI (THEBAS, 2005, p. 33). Nesse caso, é relevante ressaltar que arte aqui significa, ao mesmo tempo, habilidade e técnica do lado profissional dos atuantes. É a primeira manifestação de um teatro profissional, como acresce Cláudia Sachs (2017). Há também relatos de que era um tipo de teatro apresentado por artesãos, por isso a denominação de arte, advinda dos artistas que a produziam.

Já Dario Fo (1997) relata minuciosamente sobre a *Commedia dell’arte* e sua história, seus personagens, vertentes, usos da máscara, preparação artística e roteiros. Além do mais, dispõe sobre o que quer dizer uma representação encenada por artistas profissionais, “[...] associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se” (FO, 1997, p. 20).

⁵⁰ Tradução do francês – malabarista. Aqui, segue uma abrangência maior, pois os atores eram uma espécie de ser multifuncional, com várias habilidades artísticas, que variavam entre: música, malabarismo, contorcionismo, dança, poesia (com rimas de cunho político e transgressor) etc.

Nesse gênero, a maioria dos atores usavam máscaras e representavam os mesmos personagens, em todas as histórias e em todos os bandos, isto é, o mesmo ator atuava como o Arlequim durante toda sua trajetória artística. Ademais, todas as prosas tinham os mesmos personagens: um *Arlequim*, um *Pantaleão*, um *Briguella*, e assim por diante, independentemente se eram apresentadas na França, na Inglaterra ou na Espanha. As máscaras fixas simulavam não a individualidade de cada personagem, mas toda uma classe de pessoas ou grupo. “Por exemplo, o Pantaleão é um mercador e representa a classe dos mercadores, dos comerciantes, dos empreendedores daquela época. Arlequim é um servo e representa os empregados em geral, os operários, o povo e assim por diante” (ELIAS, 2018, p. 99).

Os mais conhecidos desse tipo de representação eram divididos em

[...] dois partidos: as do partido sério, que compreendiam os dois casais de namorados, e as do partido ridículo, que abrangiam os velhos cômicos (*Pantaleão* e *Dottore*) o Capitão e os criados, chamados *Zanni*. Esses se dividem em primeiro *Zanni* (criado esperto e espirituoso, condutor da intriga, o *Briguella*) e segundo *Zanni* (personagem ingênuo e estúpido, o *Arlequino*). Havia também as criadas ou amas que surgiam como o lado feminino dos *Zanni*, as *Zagnas*: *Smeraldina*, *Colombina*. (SACHS, 2017, p. 59).

Conforme Burnier (2009, p.207) relata, eram representações de grande popularidade na época, pois os atores tratavam do universo cotidiano do público, faziam descrições “vivas de tipos característicos” e costumes da ocasião, ao redor da trama amorosa, baseada no roteiro (*canovaccio*), que servia como sustentáculo, para as improvisações e colocações cômicas.

Nos espetáculos da *Commedia dell'arte* utilizam-se igualmente recursos do teatro, da dança, da música, do canto, da pantomima, da esgrima e da acrobacia, o que os tornava um divertimento completo. Outra característica importante é que se trata de um tipo de encenação em que a reação do público é muito importante e interfere diretamente no desenrolar da trama, bem como no seu ritmo e no tempo de duração. (ELIAS, 2018, p. 100).

No final do século XVII e início do século XVIII as feiras europeias tornam-se o principal ponto de comércio de troca de mercadorias. Por isso, surgiram vários comediantes de rua que faziam um tipo de teatro farsesco nas feiras populares, principalmente na França, com o famoso *Théâtre de foire*⁵¹ parisiense, conhecido por todas as regiões. Há ainda outros tipos de palhaços que aparecem por toda a Europa e o mais interessante é que as diversas formas vão adquirindo características próprias de cada cultura, que influenciarão em suas *performances*.

⁵¹ Tradução do francês: teatro de feira.

O clown falador nasceu se distinguindo pelas insolências de suas alusões aos problemas cotidianos e da atualidade. De tirada em tirada, nasce na França, o clown humorístico, na Rússia, o clown político, na Espanha, o Chistoso, cujos trocadilhos o tornam popular. Esses tipos de um cômico puramente nacional, não exportável, rompe com a universalidade do espetáculo mudo. (REMY, 2016, p. 18).

O espetáculo mudo cresce por uma diversidade de motivos. Remy (2016, p. 18-23) relata que algumas leis monárquicas censuravam os artistas cênicos em apresentações nos teatros e nas casas de espetáculos por toda a Europa por quase dois séculos. Mesmo aqueles que constituíam as trupes ambulantes eram barrados por questões de língua nativa e diferenças culturais, preferindo, assim, constituírem cenas mudas, que atingiriam a todos. Outras apresentações – feitas em arenas maiores, hipódromos ou feiras muito movimentadas – eram impossíveis de serem ouvidas, logo, o artista optava por espetáculos de agilidade.⁵²

Antes de adentrarmos ao mundo mágico do circo, abro um parêntese para falar do passeio pelas culturas ocidentais, que me renderam duas histórias de povos primitivos e suas representações cômicas performativas. Alice Viveiros de Castro (2005, p. 18) relata que o palhaço vive em todas as culturas e sua expressão mais antiga está presente nos rituais sagrados, quando o utilizavam para espantar o temor, “especialmente o medo da morte”. Um escape para as crises e conflitos pessoais e gerais. Essas figuras mascaradas ritualísticas expressam-se exageradamente, através de gritos e movimentos amplos, provocando espanto e medo, um contato intenso com o inesperado e provocativo, por isso o riso.

Nogueira (2005) me apresentou a um ritual sagrado de evolução espiritual dos índios Hopi, da América do Norte, no qual se encena uma dança guiada pelos chefes rituais da tribo,⁵³ que invocam movimentos difíceis e precisos e, conseqüentemente, necessitam de muita concentração. Nesse momento, um grupo de índios de cara pintada de branco entra e imita os participantes, mas com movimentos os mais jocosos possíveis, erram passos e caem... até que todos, mesmo o cacique, comecem a rir, mais precisamente a gargalhar; até exorcizar todos os males. É somente após esse ato heroico, de expurgo de todos os males, que a cerimônia continua e “[...] as pessoas já não estão mais interessadas em fazer o movimento certo ou errado, em

⁵² Segundo Remy (2016), são cenas nas quais os clowns misturavam números acrobáticos com cenas curtas de pantomima.

⁵³ Não encontrei exatamente o nome dado aos dirigentes rituais da tribo Hopi, pois a fonte citada no texto não indica nomenclatura específica aos indígenas norte-americanos. Nogueira (2005) os trata como pajé e cacique, da mesma forma brasileira. No *site* da tribo, The Hopi Tribe (2021), existe uma classificação mais ampla para ramos executivo, legislativo e judiciário, assim como em uma democracia são eleitos a cada quatro anos novos representantes.

ascender ou não, mas em viver plenamente cada momento daquela experiência única” (NOGUEIRA, 2005, p. 14-15).

Já na tradição dos índios *Pueblos*, nativos norte-americanos (viveram a sudoeste dos Estados Unidos), “[...] os palhaços foram criados no início dos tempos, para entreter as pessoas e curá-las através do riso” (NOGUEIRA, 2005, p. 25). Esses seres cômicos não consideravam nada sagrado e podiam fazer o que quisessem, pois tinham a permissão dos deuses. Esta pode ser uma função correlata que nós palhaços achamos para a nossa atuação em hospitais, onde o riso pode funcionar como um expurgador do mal e das energias negativas encontradas nesses ambientes. Inúmeros estudos, dentre eles o de Benedito *et al.* (2008), revelam o poder do riso nos aspectos físicos do corpo humano, como a liberação de endorfina e serotonina, substâncias que trazem a sensação de bem-estar, prazer e alegria e podem amenizar o estresse e a ansiedade do ambiente hospitalar. Ademais, o processo do riso no corpo ativa a musculatura cardíaca, a capacidade pulmonar e a absorção de oxigênio, fortalecendo o sistema imunológico.

Além do riso, no próprio contexto do ritual podemos relacionar os ritos de passagem de Genep (2011), já mencionados, tanto com a relação do doente hospitalizado em sua primeira fase de segregação, no qual ele está em um estado liminar à espera da passagem ao estado são, quanto ao fato de o palhaço entrar como um ‘expurgador da tristeza’. Em muitas relações o palhaço performa com o paciente e o espaço como um elemento de esperança, uma vez que pode transpor esse paciente para um estado mais disposto e, talvez, para uma nova possibilidade de ação. Depois há um momento de relaxamento, causado ou não pelo riso, tratando-se de um instante no qual o espectador pode esquecer dos procedimentos tensos do ambiente hospitalar; o paciente poderá voltar à realidade, após ‘o espetáculo’, um pouco menos ansioso, tenso e preocupado. Isso não só ajuda no tratamento como auxilia a criar uma ambiência menos austera para os profissionais de saúde lidarem com os pacientes.

Fechando parênteses – e também este passeio pelas figuras cômicas esparramadas pela história –, antes de adentrarmos a lona concluímos que

Em inúmeras épocas e culturas encontramos a prática de rituais que imitam coxos, cegos e leprosos, provocando a hilaridade dos participantes. Crueldade? Falta de respeito? Não, apenas uma maneira das sociedades primitivas se protegerem do medo do mal. (CASTRO, 2005, p. 18).

2.4 Pausa no circo

Nessa parada da minha viagem, assim como fiz anteriormente, exploro as conformações e raízes históricas do circo de uma maneira rápida.⁵⁴ Como disse na introdução deste trabalho, muitos mares foram navegados e milhares de belezas foram vistas, mas tive de manter firme o leme, explorando somente o que me deu sustento para chegar ao meu porto principal. A pequena pausa no circo me fez perceber como o palhaço chegou lá, se apropriou do picadeiro e das heranças que trouxe das andanças do circo e do *trickster*. Posteriormente, entendi como tem adentrado na contemporaneidade, abrindo rodas e passando o chapéu, isto é, dando início ao ato de fazer espetáculos ao ar livre em praça e/ou espaços públicos. Para isso, abre-se a roda na multidão e forma-se uma arena para a apresentação. Ao final, o artista discursa brevemente sobre seu trabalho e pede ao público uma paga como reconhecimento, por isso passa-se o chapéu para que todos possam contribuir, sendo essa a forma de ‘pagamento’ pelos shows. Desse modo, além de estarem gradativamente abrangendo suas áreas de atuação, estão acumulando sempre novas possibilidades performáticas aos seus trabalhos.

Castro (2005, p. 36) revela que, depois do abandono dos circos romanos, a Europa não viu nada próximo ao espetáculo circense, ou a nenhum outro, nem de circo, teatro ou dança. É relevante salientar que o espetáculo do circo romano tem um objetivo muito diferente do contemporâneo, considerando-se que os tempos são outros e a sociedade também.

Ao se compreender o contexto sociocultural da época romana pode-se verificar que os jogos dos circos romanos eram atos religiosos, cuja origem deu-se nas festas públicas de corridas de carros e exibições atléticas, como acresce Bolognesi (2003, p. 25-26). Os espetáculos dos gladiadores representavam a coragem e a honra da batalha, não apenas a necessidade sádica de sentir prazer através do sofrimento de outrem.

A intenção era o divertimento do povo como política pública do Estado Romano e daí advém o “uso da força guerreira para subjugar os povos” (BOLOGNESI, 2003, p. 27), ligada às ideias militaristas. Trata-se de uma celebração das vitórias, mas também uma forma de cultuar os Deuses. Portanto, o circo era um dos principais eventos sociais e o espaço era o lugar de relação do soberano e de seus súditos, guardando muitos significados e, inclusive, reproduzindo, no imaginário popular, os motivos ritualísticos referenciais de sacralidade, diferentemente do circo atual, cuja essência permeia a vida da humanidade. Entretanto, no

⁵⁴ A quem interessar aprofundar o assunto do circo, indico Bolognesi (2003), Castro (2005), Remy (2016), e Barreto (2017).

Império Romano também existiam apresentações artísticas muito semelhantes às hoje encontradas no espaço circense atual, conforme relato abaixo:

[...] 70 a.C., em Pompéia, já existia um enorme anfiteatro destinado às exibições de habilidades que posteriormente seriam caracterizadas como circenses [...] na China, já por volta de 200 a. c. as artes acrobáticas se encontravam em desenvolvimento. Números até hoje tradicionais, como o equilíbrio sobre a corda bamba, magia, engolir espadas e fogo, já eram conhecidos e praticados. (BURNIER, 2009, p. 208).

Mas foi Philip Astley, em 1768, na Inglaterra, quem oficialmente inaugurou a arte do circo como a entendemos hoje (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005), como já dito anteriormente:

[...] O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece nada tinha de popular. A aristocracia encontrou, com o circo, um molde de tornar espetacular o seu mais caro símbolo social, o cavalo. (BOLOGNESI, 2003, p. 34).

Os espetáculos causavam muita tensão pelo perigo das acrobacias e pela disciplina militar. O palhaço apareceria como uma quebra, preparando o espectador para as aventuras que viriam nas próximas apresentações. O encantamento por trás da ação do palhaço pode ser algo que permeia o inconsciente coletivo e aproxima a ideia do *trickster*.

As comichadas no espetáculo circense estavam divididas em duas figuras: o palhaço a cavalo e o de cena. O primeiro, “[o] cômico a cavalo é uma tradição antiga nas escolas de equitação e nos treinamentos militares. Um exímio cavaleiro divertia as tropas e os amigos mostrando as inúmeras possibilidades de se montar errado em um cavalo” (CASTRO, 2005, p. 57). Por sua vez, o segundo surgiu de uma infinidade de referências:

O palhaço de circo foi considerado um personagem cômico novo porque a ele foi permitido mesclar o palhaço de tablado da feira; os diferentes tipos de criados da *commedia dell’arte*; as cenas tradicionais do clown inglês; o clown da pantomima e o *Jester* shakespeariano.⁵⁵ O circo moderno nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar. (CASTRO, 2005, p. 60).

⁵⁵ Tradução do inglês: bobo da corte, termo que define os personagens tontos, bobos, ingênuos e/ou atrapalhados e astutos de Shakespeare.

Esses palhaços de espetáculos eram artistas que mesclavam de tudo um pouco, das apresentações acrobáticas às *gags* clássicas dos artistas das feiras. Nesse estilo, várias evoluções foram surgindo até dar lugar aos tradicionais números do circo contemporâneo. O palhaço era aquele que sabia fazer as elaboradas atividades e números acrobáticos do picadeiro, para que pudesse criar obras às avessas, errando-as sem se machucar.

Outro enriquecimento para os números foi o ato dos palhaços dialogarem com o mestre de pista, ou serem o próprio, como se percebe na figura do *Monsieur Loyal*. Esse palhaço, em alguns circos, era o próprio apresentador ou o dono do circo.

É o personagem fundamental para a estrutura de um espetáculo de variedades, como é o circo atual. [...] ele é o diretor-em-cena, autoridade máxima do picadeiro, figura capaz de improvisar e garantir que o espetáculo siga seu curso mesmo diante dos mais insólitos imprevistos. (CASTRO, 2005, p. 60).

Nesse jogo de cena entre o mestre e o cômico nasce também o Augusto, “[...] palhaço de nariz vermelho, paletó folgado e imensos sapatos” (CASTRO, 2005, p. 66). Formam, com o tempo, o trabalho que conhecemos hoje da dupla Branco e Augusto: o primeiro, autoritário e cruel, elegante e portador dos trajes majestosos e cheios de paetês e bordados; o segundo, maltrapilho, tolo, ingênuo e atrapalhado.

No século XIX, os circos franceses e ingleses sofreram limitações impostas pelas rígidas legislações, que consideravam as apresentações dos teatros dramáticos as únicas dignas de textos e falas (REMY, 2016, p. 15-17). Os palhaços, portanto, passam a só poder dizer pequenas falas e interjeições ou sons.

É preciso considerar que Remy remete muito à cena europeia, principalmente a francesa, em seus estudos, mesmo assim é uma leitura interessante, pois nos permite verificar o crescimento e o desenrolar das posturas dos palhaços, dos números e dos circos diante das dificuldades históricas e políticas. O autor faz um relato dos trabalhos dos artistas que circulavam na Europa em busca de melhores remunerações e mais visibilidade. Nesse percurso, precisavam se adaptar às diversas culturas encontradas (costumes, língua, formas de atuar etc.), o que ajudou na evolução das formas de atuar dos palhaços.

A supressão da fala inspirada na pantomima, na mímica e nas acrobacias vai estimular os artistas a se desenvolverem, a criarem seus espetáculos se utilizando de um trabalho corpóreo ainda mais elaborado e de uma linguagem única através de sons e gestos.

Além disso, a música também ficou, por muito tempo, sendo de direito da ópera. Da mesma forma, os artistas procuraram outras formas de criar composições, sons e ritmos para

suas apresentações. Assim, surge uma infinidade de possibilidades de ‘soltar o som’ com o corpo ou objetos inesperados. Um exemplo dessa herança relacionada ao contexto hospitalar é o espetáculo *Numvaiduê*,⁵⁶ dos Doutores da Alegria, no qual os artistas elaboram várias sinfonias com objetos do contexto hospitalar, como seringas, luvas cirúrgicas, estetoscópios, dentre outros, aliados a instrumentos musicais.

[...] essas limitações foram responsáveis pelo desenvolvimento de um imenso repertório de cenas mudas e números cômicos, realizados por brilhantes palhaços que, além de mestres na comicidade, eram mestres em acrobacias, equilíbrios e mímica. A maioria apresentava-se solo, mas durante o espetáculo, dependendo do número, podia-se ter cenas montadas em duos ou em grupos. (CASTRO, 2005, p. 67).

Nesse aspecto, fugindo das limitações, o circo vai trabalhar a exposição e as sutilezas da anatomia humana, como visto por Bolognesi (2003, p. 44), “[...] quer seja pelo sublime como pelo grotesco”. Os espetáculos iriam da dualidade do risível *versus* sério, cômico *versus* trágico, desde que manifestassem o risco e o impossível.

No hospital essa dualidade entre o trágico e o cômico é muito bem retratada pela atriz e palhaça Enne Max (2014). Ela relata que, em visita ao hospital, no dia 8 de dezembro de 2005, encontrou um garotinho de 10 anos e o questionou: “o que você vai fazer hoje à noite?”, tentando estabelecer uma conexão com seu pretendente. Ele, em resposta, disse: “morrer”. Criou-se um clima de tensão e silêncio e ela, em dualismo com o trágico do momento, pergunta-lhe se também poderia morrer com ele porque, então, poderiam fazer Romeu e Julieta. Retirando uma calçola do bolso, ela acrescenta: “Então, pegaremos o lenço e diremos – adeus, mundo cruel! Adeus!” E o garoto caiu na cama, gargalhando.

Os palhaços sempre souberam como trabalhar com a habilidade física e provocar o riso. Seus tombos, tropeços, tapas, pontapés, saltos, rolamentos e quedas são usados inteligentemente com a finalidade de criar possibilidades de riso.

É importante salientar que, apesar de ter começado de forma mais fixa, como um anfiteatro, o circo não é um espetáculo estático, nem no picadeiro, nem fora dele, mas sim itinerante,⁵⁷ uma parte pela necessidade de novos espectadores, em outra pela dificuldade de se criar uma multiplicidade de apresentações variáveis a serem apresentadas no mesmo local. Sendo assim, é lógico pensar que, quando se elaborava um bom número, corria-se a estrada

⁵⁶ Espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=leerxiS5oFc>, acessado em 26 de janeiro de 2021.

⁵⁷ Inspirados nos navios a vela e seus mastros, criaram uma engenharia com sistemas de roldanas que lhes permitiu ter uma estrutura que poderia ser montada em qualquer lugar.

com ele. Esse sentido viajante é que vai permear a alma do palhaço até a atualidade e talvez seja isso o que ainda o estimula a sempre buscar outras frentes de confronto.

Aportando agora em terras brasileiras, ainda que se utilizando de uma linguagem próxima à do mundo europeu, a conformação do circo, no Brasil, foi diferente. As apresentações artísticas eram comuns desde o século XVIII, feitas por ambulantes que viajavam em jumentos de cidade em cidade, vendendo mercadorias e se apresentando como podiam. “[...] esses ambulantes não se configuraram como companhia de espetáculos, mas sim em pequenos grupos, muitas vezes com relações de parentesco, que se exibiam nos diversos lugares” (BOLOGNESI, 2003, p. 46).

Já no século XIX, alguns circos internacionais visitaram o País, atraídos pela economia, principalmente do café e da borracha, por vezes incorporando artistas locais. Ainda segundo o autor, toda essa relação solidificou a organização dos circos brasileiros como companhias familiares, locais de saberes e escolas para os artistas.

O nomadismo, as trocas internas entre novos artistas abraçados pelas companhias e as famílias, a pluralidade de sujeitos, as dificuldades e os aprendizados da estrada criaram um circo diverso e muito distante dos valores aristocráticos consolidados pelos circos europeus. Os espetáculos no Brasil são populares e estão mais aliados à pluralidade dos saltimbancos, com atividades artísticas mais corporais (mímica, pantomima, saltos, quedas etc.) por conta da dificuldade da língua e de influências culturais. Existe também uma incorporação maior de uma linguagem musical próxima à dos palhaços trovadores e o uso de onomatopeias e *gramelot*.

Só a partir do século XX o circo congrega “[...] animais e feras amestradas como elementos prioritários de seus espetáculos” (BOLOGNESI, 2003, p. 49). Nesse mesmo século, contudo, essas atividades vinculadas aos animais começaram a ser condenadas devido aos maus-tratos sofridos por eles na vida em cativeiro, bem como as privações de habitat e liberdade.⁵⁸

⁵⁸ No Brasil, em 1934, foi editado o Decreto nº 24.645, que estabelece medidas de proteção aos animais e, em seu artigo 3º, elenca (de forma não taxativa) o que se considera maus-tratos aos animais. Dentre as atividades colocadas está a realização de acrobacias em espetáculos, como ocorre em números que utilizam animais em espetáculos circenses. A Constituição Federal brasileira também passou a albergar a tutela animal em seu artigo 225, tratando do meio ambiente, no § 1º, inciso VII, trazendo como incumbência do Poder Público proteger a fauna e a flora, vedadas, na forma de lei, as práticas que coloquem em risco a sua função ecológica, que provoquem a extinção de espécie ou submetam os animais à crueldade. Finalmente, em 1998, foi promulgada a Lei Federal n. 9.605, Lei dos Crimes Ambientais, estabelecendo sanções penais e administrativas contra as violações ao meio ambiente. No artigo 32, *caput*, da citada lei, que prevê pena de detenção de três meses a um ano e multa para aquele que praticar ato de abuso, maus-tratos, ferir ou mutilar animais silvestres, domésticos ou domesticados, nativos ou exóticos. Além da legislação federal citada, muitos estados e municípios atentam para a questão, especialmente pelo crescente pleito da sociedade pelo fim da crueldade que a subsunção dos animais não humanos aos animais humanos em circo significa. Resumo livre, feito de Martins (2021).

Devido ao intenso processo de modernização e capitalização da era moderna, o circo vai passando por transformações no contexto socioeconômico. Inicia-se um processo de ‘comercialização’ dos números circenses e, a partir de então, há a preocupação dos donos dos maiores circos em contratar artistas e esmiuçar as funções e atividades circenses. Desde a montagem, manutenção, segurança... tudo passa a ser estruturado como uma organização. Com isso, o lugar do artista passa a ser exclusivamente na apresentação e nos ensaios de seus números e cuidado de seus aparelhos artísticos. Nesse mesmo contexto surgem as escolas de circo, locais de treinamento e aperfeiçoamento dos artistas, como as citadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Toda essa mudança tem um lado bom e ruim, é claro. Por um lado, os artistas têm mais condições de se especializar em seus números e trabalhar novos pontos e possibilidades, se diversificando ou ficando ainda mais *experts*. Por outro, todos passam por uma crise, uma vez que se aumenta a concorrência com a existência de um número maior de artistas qualificados. Do mesmo jeito, as empresas contratantes podem estabelecer as formas de contratação, o que é bom para a corporação, mas algumas não tão honestas propõem contratos que não contemplam as exigências e garantias trabalhistas, ou são somente verbais, e tiram proveito como podem.

Isso traz consequências e o número de artistas procurando outros meios de sobrevivência aumenta. Surgem modalidades como o circo-teatro,⁵⁹ apresentações em escolas, teatros, centros de atividades culturais; pequenas trupes itinerantes sem lona, escolas de circo, circo social,⁶⁰ centros de atividades culturais, academias de habilidades circenses, além dos circos tradicionais que circulam, ainda, pelo País:

A pluralidade do espetáculo circense brasileiro propiciou ao palhaço o desempenho de papéis e funções que o espetáculo clássico europeu desconhecia. Com efeito, no Brasil, além das entradas e reprises, o palhaço teve e tem lugar significativo na prática teatral que os circos desenvolveram e ainda desenvolvem. Os melodramas abrigaram e até expandiram o vetor cômico das peças dramáticas. Além disso, todo um repertório de comédias foi, aos poucos, sendo formado, de modo que o artista cômico do picadeiro pôde expandir sobremaneira as suas formas de atuação. Desse encontro adveio uma forma cênica aberta, formada e baseada na capacidade de interpretação e de improvisação do palhaço, que teve a liberdade e a audácia de não estar restrito a gêneros fechados. (BOLOGNESI, 2003, p. 53).

⁵⁹ Trata-se de espetáculos de circo adaptados para serem apresentados da mesma forma que os teatros, com números de atrações, peças teatrais e meios de comunicação de massa.

⁶⁰ Circo, normalmente fixo, destinado a ensinar técnicas de arte circense à população de forma gratuita, com o objetivo de inserção à arte da camada marginalizada à sociedade.

Em um contexto geral, contudo, todas essas andanças ajudaram na popularização da figura do palhaço por todo o País.

Concluo este segundo capítulo. Agradeço as bênçãos de “Nossa senhora da Síntese”⁶¹ por ter me guiado a terminar este pequeno texto, porém extenso processo de excursão. “Devaneios de viagem” foi o nome escolhido para esta parte porque aqui tento retratar, de forma simples e audaciosa, a figura enigmática do *trickster*, um arquétipo que permeia nosso inconsciente coletivo e que, apesar de muitas vezes não sabermos descrevê-lo, conseguimos identificá-lo como um devaneio, um fantasma, um espírito... presente nas figuras cômicas de todos os tempos. Encontramo-lo nas características duais, na forma audaciosa e criativa de se virar, entrar e sair comicamente, no desajeitado do trato, no tombo e no levantar de suas ações.

Dos *Dangas* aos palhaços é possível perceber a presença imemorial do *trickster*. Nesse passeio pelo tempo e espaço, pude verificá-lo nas diversas culturas, uma característica aqui, outra acolá, mas sempre passível de reconhecimento.

Nogueira (2005) compara o curso do *trickster* na figura do palhaço como uma pedra jogada na água e que vai formando ondas a partir de um ponto:

Não enxergamos, necessariamente, a trajetória dessas ondas, mas, uma vez deflagradas, elas continuam a se espalhar. Mesmo que não percebamos ou possamos medi-las. Assim é, pra mim, a trajetória do palhaço na vida do homem; desde a primeira pedra no lago, não parou mais de crescer e fazer parte da vida das pessoas, mas, devido a suas características de conduta e lógica tão específicas [...] traçar a sua história dentro de um padrão de linearidade representa um desafio constante, assim como seguir as propagações de um eco. Felizmente, ele deixa rastros; em todas as culturas por onde passa, em todas as etapas da evolução da humanidade, ele vai tomando diferentes formas e aparecendo, como era de se esperar de maneiras inusitadas. (NOGUEIRA, 2005, p. 24).

Esse herói, mesmo que às avessas, percorreu todo esse fluxo, permaneceu e ainda vive em nossa memória coletiva. Nas suas aparições, por vezes inesperadas, entretanto constantes, sempre é importante pensar nas funções sociais que desempenhou nos tempos e nas culturas diversas. Em suas *performances*, fica clara a necessidade de sua existência, principalmente por sua capacidade de nos fazer ver o mundo por outra ótica e questioná-lo. Dessa forma, esses palhaços e cômicos ancestrais nos induzem a pensar nas diversas normas instituídas, a tentar burlá-las ou a perceber a importância delas em nossas vidas. Afinal, *performances* são eventos que subvertem a ordem.

⁶¹ Apropriação do trocadilho feito por Nogueira (2005).

Performances são um faz de conta, um jogo por diversão, ou, como Victor Turner disse, um modo subjetivo, o famoso ‘*as if*’ [como se]. E ainda, como uma estética sânscrita, poderia tê-la descrito como *Lilas* – esportes e jogos – e *Maya* – ilusão, mas as tradições sânscritas enfatizam que toda a vida também é *Lila* e *Maya*. Performance é uma ilusão de uma ilusão e, assim sendo, pode ser considerada mais verdadeira, ‘mais real’ que a experiência comum. Ambas, na opinião de Aristóteles, na poética, onde o teatro não refletiu muito vivendo como essência, apresentam paradigmas a respeito disso. Como *Lilas*, as performances não somente reproduzem os modos, elas jogam com eles, deixando as ações em suspenso e não finalizadas, então os eventos teatrais são fundamentalmente experimentais: provisórios. Muitas semióticas da performance devem começar e sempre ficar instáveis: essa base escorregadia traz mais incertezas e mudanças contínuas às várias audiências, porque as performances são usualmente subjetivas, liminares, perigosas e cheias de duplicidade. Elas são frequentemente cobertas de convenções e quadros: modos de fazer o espaço, os participantes e os eventos um pouco mais seguros. Nesta relatividade de ‘segurança’ (mas também instabilidade) que trabalha o “faz de conta”, os espaços e as ações podem ser carregados de extremos, mesmo por diversão.⁶² (SCHECHNER, 2004, p. XVIII-XIX).

Neste aspecto, historicamente, veremos a figura do palhaço/cômico sempre agindo lado a lado com a necessidade do ser humano de levar a vida com mais leveza, ocupando desde o mais alto escalão ao mais baixo. Elias (2018, p. 21) considera os bufões (analogamente, os palhaços) como um símbolo da cultura cômica popular de todas as épocas. Não importa onde o palhaço vai estar, desde que esteja a serviço do riso, da zoeira e da liberdade de expressão.

Nas pequenas pausas pela história, me foi possível adentrar no mundo fantástico do circo. Lá, através da sua conformação geral e itinerante, percebi como ela contribuiu para a formação das características do palhaço atual. Ao sair da lona e ganhar o mundo, o palhaço, bem como o artista circense, é capaz de trazer o devaneio louco do mundo imagético do circo para a realidade cotidiana.

É necessário que o “material cultural” esteja ao alcance dos indivíduos para que eles possam exercer sua criatividade de forma revolucionária, afinal, o ser humano

⁶² Tradução livre da autora. Texto original: *Performances are make-believe, in play, for fun. Or, as Victor Turner said, in the subjunctive mood, the famous “as if”. Or, as Sanskrit aesthetics should have it, performances are Lilas – sports, play – and Maya, Illusory. But the Sanskrit tradition emphasizes, so is all life Lila and Maya. Performance is on illusion of on illusion and, as such, might be considered more truthful, more real than ordinary experience. This too, was Aristotle’s opinion in his Poetics where theater did not so much reflect living as essentialize it, present paradigms of it. As Lilas, performances not only play out modes, they play with modes, leaving actions hanging and unfinished, so theatrical events are fundamentally experimental: provisional. Any semiotics of performance must start from, and always stand unsteadily on, these unstable slippery bases, made even more uncertain by the continually shifting receptions of various audiences. Because performances are usually subjunctive, liminal, dangerous, and duplicitous they are often hedged in with conventions and frames: ways of making the places, the participants, and the events somewhat safe. In these relatively safe make-believe precincts, actions can be carried to extremes, even for fun.*

[...] é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. [...] Assim, diante de um mesmo material cultural, dois cientistas agindo independentemente chegam a um mesmo resultado. (LARAIA, 2004, p. 45-47).

CAPÍTULO 3 – “PALHAPERFORMANCE”⁶³

3.1 Em terras performáticas

Ao aportar na “palhaperformance” vamos primeiro colocar nossos pés na areia e entender ‘o que é isso companheiro’, em que terra estamos e o que fazemos aqui. Para isso, convido o olhar desconfiado e curioso do palhaço a entender, primeiramente, um pouco mais sobre *performance*.

Thiago G. Teles desenvolve o conceito da “palhaperformance” buscando entender os pontos de contato entre as performances e a arte do palhaço. Dessa forma, afirma que “a *performance* tem sido uma arte acolhedora no sentido de aceitar e absorver as diversas linguagens que dela se aproxima” (TELES, 2016, p. 30). O termo, inicialmente, é muito mais próximo da *Performance Art*, movimento artístico do século XX no qual os artistas buscavam ampliar os limites do teatro e absorver a contracultura, isto é, “estabelecer mudanças pela ruptura com a arte cristalizada”, do que das *Performances Culturais*. No entanto, nos aproxima das *performances* do palhaço observadas até então como atividades e *modus operandi*, a “ação para ser vista”, com foco claro no público, mostrada e sujeita à experiência, aquela que deve manifestar suas capacidades de atuar como proposto ao seu público, provocando-o, em contato direto e reflexivo. Trabalha também o “corpo presente, ou seja, o ato de fazer” e a “preocupação com a forma e com a sensibilização dos sentidos” (TELES, 2016, p. 32). Influencia, com isso, os espectadores diretamente e doa uma nova forma de ver e viver o mundo, através de uma perspectiva diferenciada da realidade. Tal como se pode observar:

O Palhaço pode tornar-se o revelador de possibilidades vetadas pela política e pela ética sociais estabelecidas. Ele pode vir a ser um instigador/revelador do humano e das relações entre humanos, transformando todo mau humor social em bom humor anti social [...]. Para explicar bom e mau humor, neste contexto investigativo, utilizar-se-á, ainda, uma analogia aos pensamentos de Espinosa, debatidos e comentados por Deleuze (2002), no que se refere às paixões alegres e às paixões tristes, respectivamente. Assim sendo, o bom humor faria parte das relações que compõem potências de vida, como as paixões alegres. O mau humor equivaleria às relações que decompõem as potências de vida, como fazem as paixões tristes. (TELES, 2016, p. 24).

Ao relatar essa capacidade de transposição dos estados de humor fica ainda mais clara a ação relacionada à experiência vivida. Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002), a experiência é

⁶³ Termo designado por Teles (2016) em sua dissertação de mestrado.

tudo o que nos passa, nos acontece e nos toca; diz respeito a algo que nos ocorre (sendo a ocorrência o efeito de uma ação e reação) e precisa necessariamente nos tocar para ter sido experienciado, ou seja, ter uma representatividade emocional interna. Então, quando há a transposição de estados de humor, significa que a *performance* nos tocou profundamente a ponto de modificar a nossa condição de ânimo.

Interligo as *performances* aos conceitos junguianos do *trickster*, uma vez que Jung (2000b, p. 259) relata que esse arquétipo pode se apresentar como “[...] precursor do salvador, como este, é Deus, homem e animal”. É como se o arquétipo pudesse ser uma ponte entre o céu e o inferno; em meio às suas travessuras, podemos ser transpostos da glória à lama, com sentimento de regozijo e agonia. Na *performance* do palhaço isso é muito nítido quando, por exemplo, ele sai da angústia de não conseguir realizar uma tarefa para a glória do feito realizado, ainda que da forma mais absurda possível. Ou, olhando pelo aspecto do espectador, quando o palhaço nos leva ao palco para um número qualquer e passamos do momento agonizante e vergonhoso da escolha ao percurso desconfiado da brincadeira, na qual não sabemos o que vai acontecer até o alívio final. Já no hospital esse efeito é ainda mais nítido, pois quando o palhaço entra no quarto o ambiente normalmente tende a entrar em um estado de brincadeira, saindo da seriedade habitual.

O significado da palavra *performance* traz, ainda, relação com o verbo agir, com os modos de comportamento ou execução de atividades, função e desempenho. Etimologicamente, Camargo (2016, p. 16) levanta mais algumas colocações:

O dicionário de língua inglesa *Macmillan* (HALSEY, 1979) anota três significados para *performance*: o de uma apresentação pública; a forma de se apresentar, o da coisa performada, e o de uma ação. O *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* (HORNBY, 1974), por outro lado, anota os seguintes sentidos: 1. A *performance* dos deveres; 2. Uma conquista; 3. A *performance* no Teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. [...] O *Brasilian English – Portuguese Dictionary* de Antônio Houaiss e Catherine B. Avery (HOUAISS e AVERY, 1987), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo.

Apego-me ao sentido etimológico da palavra para estabelecer que *performances* representam a ação, a execução e o cumprimento da tarefa, mas não somente o comportamento por vezes restaurado, revivido, muitas vezes experimentado; é também a evolução da ação, aperfeiçoamento no sentido de desempenho. A apresentação ao público muitas vezes ensaiada e/ou apresentada nunca é exatamente a mesma, até porque o tempo, o espaço e a relação público e *performer* é diferente, ou seja, pode ser aperfeiçoada. Há também desacertos que normalmente

auxiliam na evolução performativa e no aperfeiçoamento das ações. No caso da palhaçaria, de forma geral o erro muitas vezes é um acerto, porque acaba sendo mais engraçado que o próprio ato performático ensaiado.

Recordo-me de uma situação que passei em um quarto no qual o erro direcionou toda a *performance*. Era um garoto de uns nove anos, internado por conta de uma infecção urinária, e ele e o pai ficaram a semana inteira montando um carrinho em Lego (uma Ferrari, como mostra a Figura 14), que estava exposta na estante da televisão como um prêmio, em lugar de destaque. Eu sou apaixonada por Lego, não resisti e pedi para ver “igual goiano”, com as mãos. Eles concordaram, eu fui à prateleira e peguei o carro com tanta emoção que o espatifei em milhões de pecinhas por todo o quarto, ficando com cara de tacho, sem saber o que falar por alguns instantes. Rapidamente, saí catando peças por todo o lado, muito sem graça, e meu parceiro começou a me ajudar, retrucando: “Rápido! Vai que eles não perceberam”. Com certeza, eles deveriam me odiar para sempre, mas foi tão real e constrangedor que eles acharam graça da minha cara e da situação. Entrei no jogo do meu parceiro e, depois de catar tudo, rezando alto para todos os santos que eu sabia o nome para me ajudarem que ninguém houvesse percebido, esterilizei as peças com álcool da entrada (disponível em um *dispenser*) e começamos outra saga para remontá-lo. Aí eu pedia para chamar o mecânico e meu *partner* retrucava que lá só tinha médico no plantão de hoje. Eu pedia cola, ele falava que só tinha cuspe. Enquanto isso, o menino e o pai se acabavam de rir. Ainda muito sem graça eu fui escondendo as peças que iam sobrando do carro debaixo da coberta da cama para que ‘ninguém percebesse’. E coloquei uma espécie de massa de Lego na estante de novo. Despedimo-nos muito sem graça.

Figura 14 – Ilustração da Ferrari em Lego



Fonte: LEGO, Loja certificada (2021).

Esse relato demonstra não somente como a *performance* do palhaço pode ser pautada no total improvisado, mas como o erro pode ser relevante se bem aproveitado. Confesso que eu

não teria saído daquela situação sem meu parceiro de cena, porque depois do ato desastroso de quebrar tudo fiquei tão constrangida que me perdi. No entanto, quando ele me chamou de volta para o ato, me dei conta de que precisava fazer alguma coisa.

Com o objetivo de analisar a arte da *performance*, Renato Cohen (2004), primeiramente, apresenta a forma como de início foi entendida pelo público brasileiro, como “[...] um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentado eventualmente e em locais alternativos”. Entretanto, como o próprio autor estabelece, apesar de realmente ser uma expressão cênica apresentada poucas vezes e com espaço para improvisação, são extremamente preparadas. Acrescenta que “[...] podemos entender a *performance* como uma função do espaço tempo $P=f(s,t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2004, p. 27-29). Ainda sobre a relação espaço-tempo, complementa-se que é ampliada, pois o espaço expande-se para além dos edifícios-teatro, adequando-se a qualquer lugar, e o tempo ganha uma particularidade temporal mais ampla, com espetáculos de 12 a 24 horas de duração. Outros pontos interessantes são discutidos na análise do autor, partindo do princípio de que a expressão cênica é caracterizada pela tríade básica (atuante-texto-público); na *performance*, podemos encontrá-la com um atuante que não necessariamente precisa ser um ser humano, passível de aparecer na forma de um boneco, um objeto e até um animal. O texto pode ser um conjunto de signos simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais (ruídos, fumaça, sombras, luzes, figuras delineadas etc.) e pretende-se que o público esteja/seja e aja não somente como espectador, mas como atuante. Os participantes do grupo Semeadores da Alegria falam um pouco sobre a interação público e palhaço nos locais que eles visitam:

Tem enfermeiros que dançam junto com a gente. Tem uns que as escalas de trabalho dão sempre junto com as nossas escalas de Semeadores e eles já sabem até cantar as músicas, já sabem como são as coreografias [...] tem uns que tocam, aí querem tocar as músicas com a gente [...]. Teve um, o Fabrício, que foi citado aqui [fala bastante empolgado], ele vai ao Instituto de Nefrologia e lá as enfermeiras-chefe sempre ficam na salinha delas, quietinhas, ele conseguiu entrar lá e tirá-las do cantinho delas e foram todos participar da dança com a gente. Algo que a gente ficou surpreso, porque nunca passou isso pela nossa cabeça [...]. (Informação verbal).⁶⁴

Lá na Santa Casa⁶⁵ é um exemplo típico, tem uma enfermeira que sempre chega quando estamos indo embora. Ela faz questão de chegar e começar a cantar sozinha e chamar: “Gente, canta comigo”. E os meninos têm que voltar

⁶⁴ BESSA, Jônatas R. C de. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

⁶⁵ Hospital Santa Casa de Misericórdia. Falaremos mais sobre os locais de atuação no Capítulo 4.

e cantar com ela, porque ela fala que este é o combustível para o resto do plantão [...]. No HUAPA,⁶⁶ os médicos vêm cantar com a gente [...] A gente muda o ambiente; não tem jeito. (Informação verbal).⁶⁷

Entretanto, para este trabalho, é importante ressaltar a diferença entre *performances artísticas* e *performances culturais*, sendo essa última, no sentido proposto por Camargo (2013), as experiências (ações e reações) concretas e contraditórias, passíveis de observação e que podem ser registradas por um estranho, caso detenham determinado fato cultural (no tempo e espaço de sua execução).

Wertem N. Faleiro e Lisandro Nogueira (2018, p. 174) consideram também que as *performances art* estão contidas nas *performances culturais*, uma vez que a primeira, por ser uma expressão artística, também é uma manifestação cultural na qual uma comunidade pode se estruturar. Por isso, utilizo o termo “palhaperformance” para designar essa atuação do palhaço, como procuro demonstrar ao longo do trabalho, mais especificamente no Capítulo 2, no qual trago o palhaço/*performer* cômico impregnado pela ‘poeira tricksteriana da estrada e do tempo’, que está e esteve presente, performando nas várias culturas espalhadas nas diferentes épocas e portos pelo mundo afora.

Para conceituar mais claramente a “palhaperformance” como colocada por Teles (2016), ele próprio nos apresenta, primeiramente, uma definição de arte contemporânea como “a negação da ideia normatizada pelo artista”, que abandona o posicionamento firme e preciso às regras das escolas de arte e cria outra possibilidade de fazer artístico. Nesse cenário, estipula a arte contemporânea como “arte da pluralidade”.

Essa arte plural absorve a linguagem performática do palhaço contemporâneo, que percorre todas as formas representativas que o constituíram, como pudemos verificar no nosso passeio pela história do capítulo anterior, e se reconstrói a partir dessas teorias. Ao se refazer se transforma, dia após dia, em uma nova forma artística e por isso a *performance* foi eleita por Teles (2016, p. 21-23) como prática de atuação do palhaço contemporâneo, porque é uma forma de ação que não nega seu passado (usa de toda a sua experiência e desempenho anterior), mas se constrói no seu ato presente, se reedifica a cada novo ato performativo, evolui e é dinâmica.

A palhaperformance abraça dois pontos fortes e aparentemente contraditórios. O primeiro ponto é uma forma de perpetuação da tradição e da memória coletiva da figura tricksteriana. O palhaço/*performer*-cômico revela “conhecimentos referentes ao costume de

⁶⁶ Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia.

⁶⁷ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

cada povo” (TELES, 2016) e mesmo que sempre se utilize dessa figura jocosa e transgressora está performando no aqui e agora, sua ação é sempre no presente. O segundo ponto é o fato de o palhaço propor o movimento ativo de reconstrução da *performance* no momento do ato. Isso fica muito claro quando Lecoq (2010, p. 2017) afirma que o palhaço performa em um contato “direto e imediato com o público. Só pode viver com e sob o olhar dos outros”. Assim que o palhaço entra em cena, não atua diante do público, mas performa junto, brinca com, e a *performance* acontece à medida que o público reage a cada ação do palhaço.

Essa construção performática no presente provoca um desenvolvimento humano no qual há a “ampliação da esfera de presença do ser”. Para isso,

[f]az-se necessário que indivíduos pertencentes a uma cultura com seus devidos hábitos culturais, proponham e experimentem práticas diferentes da sua cultura, desestabilizando-a, em alguns momentos, a fim de que haja questionamento, autoavaliação e renovação. São as novas experiências que permitem abertura para outros pontos de vista sobre os próprios hábitos culturais, ampliando, assim, os conhecimentos e as possibilidades das práticas culturais de um povo. (TELES, 2016, p. 23).

Estes são, segundo o autor, os prováveis caminhos revitalizadores dessa arte conceitual, a “palhaperformance”, e por isso ela se aplica tão bem ao palhaço contemporâneo e, principalmente, ao palhaço que passa, então, a atuar nos hospitais, porque essa é uma nova forma de atuação, reformulada a um novo espaço, a uma diferente percepção de necessidade.

Para Teles (2016, p. 39), o palhaço é aquele que se situa entre os eventos do mundo e dos sentidos, “[...] uma figura que transita entre suas próprias verdades e éticas culturais [...] é um ser do e no mundo, uma figura substancial”.⁶⁸ Ainda segundo o autor, o palhaço atinge outro nível quando em relação com as coisas e com o mundo, pois age e reage aos acontecimentos sem ajuizamento de valor (certo ou errado):

O palhaço que se busca nessa poética performática pertence à dimensão das coisas e encontra-se no mesmo movimento de ir e vir entre sua presença e as esferas culturais a que pertence. Assim, nesta investigação, ele pode situar-se como um ser ora desconectado, ora desobrigado ou até mesmo, desatrelado dos sentidos dados às coisas do mundo. Seria como se ele percebesse as coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de um complexo de significados e sentidos tal qual em uma cultura, por exemplo. Quando o palhaço se aproxima das regras estabelecidas por uma cultura específica e, ao mesmo tempo, resiste a elas, ele pode estabelecer outras relações com o mundo. (TELES, 2016, p. 40).

⁶⁸ Segundo os estudos de Telles (2016, p. 39), o Ser refere-se às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura.

Assim sendo, é um indivíduo capaz de transitar entre a sociedade cheia de leis e, ao mesmo tempo, se desvincular delas. Reafirmá-las, reestruturá-las e restabelecê-las, sem perder seu contato com sua base cultural de existência, pois está preso ao arquétipo tricksteriano, sua base central.

Como estabelece Masetti (1998, p. 52), o palhaço vai criar, por meio de sua *performance*, as lógicas de previsibilidade através de suas ações inusitadas. Quando, por exemplo, para em um balcão da recepção do hospital e pede uma dúzia de pães ou se senta nos bancos dos corredores à espera do ônibus, esses fatos abrem a possibilidade de “perceber os acontecimentos por novos ângulos”, aumentam a percepção da realidade constituída momentaneamente e afetam o espectador de forma diferente de sua expectativa habitual.

Em suas *performances*, o palhaço é livre e pode transgredir, questionar e subverter o real. Mostra-se e se esconde conforme suas próprias leis, sem se preocupar com os sistemas culturais impostos, mesmo que os conheça bem. Com isso também os reafirma e, nesse contexto, tem sim uma abertura para performar e satirizar tudo. Acredito que não há cercas para o humor, contudo, como já dito, é essencial que o palhaço desenvolva bem sua observação para aliá-la à sua criatividade e ao bom senso e não cair no senso comum da piada. Ademais, os “limites do humor” dizem respeito a cada palhaço e ao seu estilo próprio de atuação.

Abrindo um parêntese exemplificativo para um caso de atuação de minha palhaça Betinha, costumo perguntar, tanto para mães de crianças gordinhas quanto para adultos acima do peso, se eles estão engordando para o Natal. Faço essa sátira com o fato de se engordar animais para as ceias natalinas e atuo intensificando um preconceito – como artista tenho consciência disso, mas para a palhaça isso não importa, porque Betinha faz uma relação com a lógica própria dela.

Isso pode ser mal interpretado? Claro que sim. Geralmente, porém, o que acontece é o riso. Particularmente, nunca me deparei com reação contrária. Acredito que isso se dá pela liberdade que vou adquirindo durante o ato performativo e creio que essa ação relativiza uma questão delicada, socialmente estabelecida, e modifica a forma como as pessoas a encaram. Além do mais, palhaços, como já relatei aqui e repito, agem no presente e atuam com os fatos situacionais; sua intenção não é estabelecer um julgamento preconceituoso, e sim um sinal de alerta, um direcionador do olhar, um “preste atenção aqui”. A intenção performativa é trazer o olhar para a situação e fazer com que o outro estabeleça uma linha de pensamento crítico sobre o fato em si.

Dentro de todas as questões tratadas até aqui também creio que todos os palhaços, profissionais ou não, que se aventuram a navegar pelas águas frias dos hospitais, são *performers* culturais, porque promovem uma ação criativa e artística (das mais diversas formas) e, por meio dela, provocam e/ou instigam os espectadores a pensarem fora do contexto no qual estão inseridos, isto é, performam junto (estão sendo vistos) e tem a relação cultural com toda a sua ancestralidade tricksteriana. Mesmo os grupos que se utilizam somente da máscara estão performando, pois a própria figura, por si só, já é destoante e tem a mesma representatividade, além de causar algum tipo de impacto, expectativa, percepção e/ou emoção.

Para entendermos um pouco mais como essas *performances* se adéquam às *performances culturais*, visitei os estudos de Richard Schechner (2006), teatrólogo, pesquisador e escritor. Ele as coloca como o fazer algo em nível de um modelo de excelência e colocar isso em um show, apresentação, concerto... Por essa característica de ‘perfeição’ e/ou alto padrão atém-se à ideia de uma ação várias vezes repetida (processo de treinamento-ensaio-preparo), como um “comportamento restaurado”.

Schechner (2006) se baseia em vários pensadores para definir essa *performance* como uma atividade, qualquer que seja feita por um *performer* em um tempo e espaço preciso e que serve para influenciar, de forma boa ou má, os participantes, tanto os atuantes como os espectadores. É, portanto, um posicionamento (postura reflexiva) ou alinhamento para o seu ato de expressar-se, no qual ela toma a responsabilidade por sua exposição e habilidade comunicativa. Nesse ato, cada comunidade terá seus próprios enquadramentos, formas de expressividade e trejeitos específicos, nos quais os indivíduos poderão projetar-se para seu público.

Do mesmo modo, o público também tem seu posicionamento frente à *performance*, sendo este um processo recíproco. Richard Bauman (2014, p. 734) diz que

ao fazer a performance, quem o faz invoca inevitavelmente a postura complementar do público, convidando os coparticipantes assumirem um alinhamento com a performance que exige uma resposta avaliativa e talvez, mais, tal como o reconhecimento verbal, comentários, encorajamento ou ratificação, no que responde a construção da performance.

No mesmo texto, Schechner (2006) ainda acresce a ideia de Marvin Carlson sobre o assunto, afirmando que, com o aumento da popularidade e do uso do termo, muitos tentam analisar esse tipo de atividade humana; adiciona a ideia de que o “[...] reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com os modos de comportamento repetidos e

socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode ser considerada enquanto *performance*” (SCHECHNER, 2006, p.33).

Victor Turner (2015, p. 22-23), antropólogo da escola de Manchester, na Inglaterra, considera a *performance* como uma análise da experiência vivida e propõe que nela ocorre uma “retrospecção criativa”, isto é, é adicionada uma significação às partes dos atos e/ou aos eventos, “[...] mesmo que esta seja o de que ‘não há significado’”. Logo, pode-se tanto pensar na experiência vivida e/ou em como vivê-la, planejar ou mesmo atribuir ensaios futuros pensados para eliminar ou evitar os erros. Ademais, explica, sobre o teatro:

[...] são apresentadas *performances* que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e crenças mais prezadas, retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles e, no geral, refletir sobre sua situação atual no ‘mundo’ conhecido. (TURNER, 2015, p. 13).

Nada mais palhaço que isso, não? Um bom exemplo de quando isso acontece é quando o palhaço passa uma receita médica à criança para desamarrar o nó no estômago. Nessa ação “[o] palhaço[,] pela ação e palavra, é coexistência das realidades opostas da vida, sem tentar reconciliá-las. Isso dá ao nosso ego uma possibilidade de absorver uma outra lógica, e conseqüentemente maior equilíbrio” (MASETTI, 1998, p. 18). Apesar de a autora em questão não trabalhar com os conceitos de *performances* culturais, seus exemplos nos permitem verificar como *performers* e espectadores agem, reagem e percebem as ações performáticas. Com isso, verificamos que os conceitos de Turner (2015), Schechner (2006) e Bauman (2014) se relacionam com a realidade em questão, ou seja, como as atuações performáticas se estabelecem no hospital e como essa transformação e subversão de valores proposta pelos palhaços se afirmam.

Outra característica importante no trabalho do artista/palhaço – e que o traz para a realidade das *performances* culturais – é a preocupação com o evento, o corpo (presença) e o ato de fazer, agir e atuar. Isso demarca uma relação com o tempo e espaço (performáticos), sendo partes integrantes constantes nas ações dos palhaços. As atuações performáticas abrem, através desse ponto, possibilidades para sentidos diversos, como verificado por Teles (2016, p. 33):

A produção de sentidos da *performance* está diretamente ligada à ação dos artistas. Os *performers*, tal qual os palhaços, colocam-se em posição de instigadores e desafiadores do público que está mergulhado nos contextos abordados pela *performance*.

Para uma maior aproximação entre os atos performativos e a realidade do palhaço trazemos a fala de Maria de Sousa (2007, p. 76), para quem “o papel do palhaço é valorizar cada nova informação e também investigar o que passa por sua frente”. Por isso, é tão importante para os grupos de palhaços estarem atentos a cada nova informação surgida na intervenção e na realidade de seus espectadores, ações e reações, e de fato usá-la no momento da atuação.

A ação performativa é uma gama repleta de novidades e pode configurar-se em uma oportunidade de relação entre palhaço e público. Normalmente é possível verificar isso na ação dos palhaços atuantes em hospitais de forma clara quando, por exemplo, uma criança chega ‘ardendo em febre’ e, na brincadeira, ela vira tocha humana; nesse jogo, o palhaço pode virar um bombeiro para apagar a tocha ou um corredor e propor acender a pira olímpica. Ou quando faz trocadilhos com as palavras de contexto hospitalar: ‘machocado’ – homem ferido; ‘pazciente’ – paciente que não reclama de nada; ‘augodão’ – algodão para cachorros; e por aí vai. Ele trabalha outra forma performativa, no caso verbal, através da ação da fala e da agilidade de pensamento e associação de ideias, herança do desenvolvimento do *performer* cômico atuante nas feiras livres. Para o contexto dos palhaços que atuam em hospitais temos uma gama de palavreados criados conforme as situações encontradas e a criatividade deles. Além do mais, para que ocorram novas palavras inventadas e até mesmo músicas e coreografias (paródias de canções famosas), criadas exclusivamente para o contexto, é necessária também a interação física e a relação estabelecida entre espectador e palhaço.

Richard Bauman (2014, p. 727) fala sobre as concepções de *performance* relacionadas à fala, *performance* verbal, que “[...] estão caracteristicamente entre os componentes mais públicos, altamente valorizados, memoráveis e reprisados do repertório verbal de uma comunidade”. A linguagem performativa, segundo o autor, visa a fala natural, desinibida e típica de grupos e comunidades culturais específicos, exemplificando-a, inclusive, com “[...] as falas que ocorrem em contextos situacionais de brincadeiras de criança” (BAUMAN, 2014, p. 727), que prezam a liberdade e a espontaneidade. Segundo ele (2014, p. 730), para que ocorram essas criações é preciso um “domínio extraordinário de tom, volume e ritmo vocal para fins de expressão”; ademais, essa ação performativa é uma demonstração de astúcia e virtuosidade, uma vez que é uma intensificação e um aprimoramento da experiência vivida:

A performance envolve, por parte de quem faz, assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá, para além do

seu conteúdo referencial. Do ponto de vista do público, o ato de expressar-se por parte de quem está fazendo a performance é marcado como estando sujeito a ser avaliado pela forma com que é realizado, pela habilidade relativa e efetividade da exposição de competência por quem realiza a performance. Além disso, é marcado como estando disponível para o aprimoramento da experiência, por meio do prazer real proporcionado pelas qualidades intrínsecas do ato de expressar-se. Assim, a performance chama a atenção especial, aumenta a consciência de seu ato de expressar-se e permite ao público assistir com intensidade especial ao ato de expressar-se e a quem faz a performance. (BAUMAN, 2014, p. 293).

Em sua fala, Juan Rocha, do grupo Trupcando em Sonhos, relata como esse fazer artístico do palhaço se adequa ao expressar-se e colocar-se à exposição do espectador, pensando pelo aspecto de que a arte é social no sentido de gerar impacto social e podendo, portanto, aumentar a consciência do seu ato:

A arte para mim é sempre social, ela tem um impacto social. Na verdade, quando você tem um reflexo de quase todas as profissões, não vou dizer todas para não generalizar, são sempre para alguém. O médico é para cuidar de alguém. O psicólogo é para cuidar de alguém. Seja a moça que faz o café, está fazendo para alguém [...]. A arte é para alguém, se não se torna vazia. Se for só para alimentar o ego, preferiria se entupir de chocolate, porque é mais gostoso e dá menos trabalho. Assim, a gente gosta de mostrar aquilo que aprendeu e faz bem, o que se tem de melhor, e talvez o que se tem é algo artístico. Talvez quando se aprende a tocar uma canção se quer mostrar para alguém que se aprendeu aquilo, e isso é em toda parte da sociedade. Quando você aprende uma palavra nova, por exemplo, também quer sair falando, quer usá-la em uma frase, quer parecer mais legal com essas coisas que aprendeu, e com o palhaço também é isso. O palhaço é uma criança que está aprendendo coisas, então quer mostrar o que aprendeu. Se aprendeu a fazer bolhas, ele vai querer mostrar. Se aprendeu o malabarismo, vai querer mostrar isso, vai querer fazer com que todo mundo pare para vê-lo, porque ele tem aquilo para entregar. Então é sempre a arte da entrega. Isso eu posso dizer quase no geral de todas as profissões, porque não estou me lembrando de nenhuma que não seja assim, mas no geral sempre é, e o palhaço não é diferente. (Informação verbal).⁶⁹

O corpo e a estética dos *performers* também se adequam ao novo espaço, no caso, o hospital. Os movimentos devem ser menores, pois o espectador está próximo ao artista e em situação de fragilidade, e os quartos são bem menores que o picadeiro ou a caixa do teatro. A improvisação é o elemento fundamental, porque a realidade muda a todo o momento; por mais que ainda se tenha guardado na mala várias referências de números e possibilidades de atuação

⁶⁹ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

para possíveis intervenções, esse palhaço atua no tempo e lugar preciso do agora, através da resposta do paciente/espectador.

A estética da apresentação é bem diferenciada. Pode haver música, mas não pode ser alta, para não incomodar outros pacientes e/ou equipes que trabalham no mesmo setor. Deve haver um cuidado com a maquiagem, pois, como o público é próximo, grandes exageros podem assustar, principalmente as crianças menores. Entretanto, tudo isso depende da intenção da própria *performance* de “intensificar a experiência por meio da manipulação de formas significativas” (BAUMAN, 2014, p. 734).

Normalmente, os hospitais goianos⁷⁰ exigem a utilização de jalecos, sob a alegação de que reduzem riscos de contaminação. Dessa perspectiva, todos os objetos cênicos devem ter um cuidado especial, por questões de saúde, sendo preferível, portanto, que sejam laváveis. Juan Rocha, coordenador do grupo Trupcando em Sonhos, de Goiânia, tem uma opinião diferente sobre o uso dos jalecos.

[...] a gente consegue conversar... dentro do CRER⁷¹ eu não preciso usar jaleco. Em alguns hospitais já têm uma exigência, mas sempre vamos conversar. A ideia é mostrar que eles estão tão acostumados a ter um grupo baseados nos Doutores da Alegria que sempre vão ver você como uma paródia daquele hospital... Só que se pode quebrar este elo dizendo: “Olha, eu não sou uma paródia desses médicos, sou um palhaço, estou aqui e quero desenvolver isso”. Normalmente, quando um grupo de seresta vai a um hospital fazer uma serenata, não é exigido deles que usem jaleco. A ideia nunca é essa... tentar limitar o palhaço desta maneira. (Informação verbal).⁷²

Acredito que Juan Rocha tenha essa opinião porque os locais visitados pelo grupo Trupcando em Sonhos são o CRER, que é um Centro de Reabilitação, e lá somente são permitidas visitas às alas de fisioterapia, hidroterapia e recepções gerais; sei disso porque também já o visitei. Outro ambiente são os abrigos de idosos e crianças, onde realmente não é necessária a utilização do jaleco. Após as colocações da banca de qualificação, entrei em contato com os grupos goianos novamente e é realmente comum usar jalecos em hospitais.

Nesse contexto, o palhaço se adéqua ao tempo e ao espaço de atuação, criando outra possibilidade e maneira de performar, diferente das costumeiramente vistas e usadas nos circos ou em apresentações teatrais, mas, ainda assim, trata-se de uma “palhaperformance”. Muitas

⁷⁰ Os hospitais goianos, em sua maioria, exigem jalecos como medida de proteção, seguindo as diretrizes da NR32.

⁷¹ Centro de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo.

⁷² ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

coisas influenciam nas *performances*: o espaço, a quantidade de espectadores, as interferências, a iluminação e todas as “condições climáticas”,⁷³ tudo pode interferir na alta ou baixa expressividade do ato performático e em sua evolução, exigindo diferentes qualidades performativas do palhaço, criatividade, sagacidade, atenção e improviso, como relata Dênis Camargo (2011, p. 5): “[...] o palhaço visitante deixa se levar pelo inesperado, e quem realiza o papel de guia é o participante”.

A atuação nos hospitais é, portanto, uma *performance* atualizada pertencente a essa nova forma de ver e sentir, permeada por uma recém-adquirida necessidade da sociedade. Juan também acrescenta, sobre a atuação no ambiente hospitalar:

[...] o mais importante é que se domine a arte, porque dominando-a você consegue a colocar em qualquer lugar, mas claro que haverá alguns lugares que você vai se sentir melhor. Vai ter lugares onde “Nossa me sinto muito bem aqui no hospital tendo essa relação próxima”. E talvez não se sinta tão bem em um picadeiro, mas eu consigo fazer... se for preciso. “Ah, talvez eu vá para o teatro”. Ou talvez eu não consiga sentir prazer na pressão que a plateia e o teatro têm, mas eu consigo fazer. Mas dominando a arte você consegue colocar essa arte onde se sentir melhor. (Informação verbal).⁷⁴

Na realidade performativa da palhaçaria, onde não existem defeitos e tudo são ‘efeitos especiais’, nós, palhaços, “[...] [e]stamos sempre tendo que abrir espaço para aprender mais uma lição, cometer mais um erro e sermos irremediáveis e felizmente imperfeitos” (NOGUEIRA, 2005, p. 49), assim como nossos ancestrais. Por isso estamos perfeitamente enquadrados nas *performances* culturais, uma vez que

Performances culturais são assim um conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os elementos de mudança ou adaptações nestas tradições contraditórias. (CAMARGO, 2013, p. 21).

Portanto, em um primeiro momento, segundo relato de Milton Singer no texto de Camargo (2013, p. 24), as *performances* analisaram as formalidades tempo, atividades, programa, atuantes, plateia, local etc. Posteriormente, pode haver a propagação e a possibilidade de continuidade na tradição formal ou casual.

⁷³ Refiro-me principalmente às intervenções realizadas em hospitais, onde o clima do ambiente pode interferir no ato, assim como as condições climáticas dos ambientes externos.

⁷⁴ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

Acredito que essas *performances* em hospitais já sejam uma propagação/ apropriação do trabalho do palhaço em locais diversos tão comuns na contemporaneidade, uma forma de continuidade do trabalho do palhaço, um performer que vem se tornando parte da sociedade goiana cada vez mais, como vemos mais adiante, quando analisamos os dados coletados na sondagem e nas observações de campo e percebemos a quantidade de grupos que têm surgido no estado nos últimos anos.

3.2 A experiência da “palhaperformance” no hospital

Para aportar neste ponto me apoiei no mapa instrutivo da “palhaperformance”, de Telles, vista sob a luz das *performances culturais*, visando as atuações dos grupos de palhaços que se propõem a intervir em hospitais goianos, bem como sua forma de performar como palhaço, aportadas nesse espaço e tempo, com o objetivo de averiguar o palhaço/*performer* que sai de sua lona de conforto, como vimos anteriormente no Capítulo 1, e viaja a novos portos. Também me utilizei desse conceito por concordar com o parágrafo da apresentação inicial, feito pela Petrobrás à Revista Anjos do Picadeiro (2009):

Poucas coisas na vida são mais sérias – e difíceis – que a arte de fazer rir. Portanto, poucos são, na vida, os ofícios mais sérios – e difíceis – que o do palhaço. Essa respeitável arte milenar consegue o quase impossível encontro entre tradição e renovação, e assim se mantém ao longo dos tempos.

O antropólogo Roque de Barros Laraia (2004, p. 49) fala sobre esse movimento cumulativo que é a cultura, “resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Esse processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo”. O palhaço contemporâneo respeita e traz na memória coletiva e individual sua carga de historicidade. Além disso, sua *performance* também se renova e adere às inovações ao longo do tempo. Assim, nós, palhaços, recebemos o conhecimento acumulado culturalmente através da comunicação associado à capacidade de observação e aprendizado aliados à criatividade própria. O autor ainda acresce que

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir. (LARAIA, 2004, p. 101).

Após ter verificado a evolução da *performance* do palhaço e seu caminhar pelo tempo e espaço, no Capítulo 2, é possível perceber melhor a transição dessas atuações até as encontrarmos em lugares como o hospital, definindo-as também como *performances* culturais.

Langdon (2007) define algumas qualidades inter-relacionadas para a análise das *performances* e vamos utilizá-las para examinarmos rapidamente as atuações em hospitais. A primeira qualidade coloca os estudos da *performance* em relevo por meio da experiência. Nesse momento a apresentação envolve o *performer*, a plateia e todo o contexto para criar uma experiência emergente de significado. Dessa forma, a espontaneidade no ato, ainda que ensaiado, é de extrema relevância. Isso sem dúvida acontece nas *performances* dos hospitais, pois mesmo que haja pequenas cenas ensaiadas, o que vamos encontrar em cada quarto será o que ditará de fato a *performance* que vai acontecer. Isso ficou claro após a visita dos Condutores do Riso, no depoimento informal que me foi dado pelo Dr. Pancinha após a visita. Ele me confessou que havia ensaiado o número do varal, já mencionado neste texto, durante toda a semana, mas só na hora teve a brilhante ideia de pendurar o lanche para secar. Ainda acrescentou que já estava quase desistindo de fazer o número por não ter encontrado momento oportuno naquela visita até aquele minuto. Realmente os quartos naquele dia estavam muito lotados e, quando não, as crianças eram muito pequenas e provavelmente não entenderiam o propósito da brincadeira.

Tatiana Barbosa, do grupo Condutores do Riso, me relatou uma experiência cheia de significados, tanto para o grupo quanto para a equipe do hospital, que foi entendendo o propósito do grupo e permitindo os acessos:

[...] acho que momentos felizes a gente sempre tem, né? [Fala abrindo um grande sorriso e parece lembrar de algo muito importante]. A maioria das vezes, graças a Deus, as crianças estão “bem” para nos receber, para pelo menos rir um pouquinho, se não conseguem se levantar. Um dos momentos foi uma criança no Materno-Infantil⁷⁵ [Está emotiva ao falar, engolindo seco e olhando para baixo], era um bebezinho que nasceu lá e permaneceu lá por dois anos, na UTI.⁷⁶ Então, ele ficou esse tempo todo lá. No começo a gente não podia entrar, e depois as enfermeiras pediram para entrar e cantar pra ele, pelo menos cantar e depois sair. [...] foi chegando mais no finalzinho [...] foi ficando mais fraquinho, não conseguia muito [faz um movimento com o corpo dando a entender que a criança não conseguia interagir nem sentar], mas a gente continuava cantando pra ele todas as visitas [...]. A gente chegou para visitá-lo no outro dia, já que não tínhamos como saber o que tinha acontecido, e ele já não estava mais. Foi um momento bem triste e eu não me esqueço [...] acabou que a gente se apegou à criança, assim, eu, né? [...] Como se fosse um

⁷⁵ Nome do Hospital. Falaremos mais sobre ele no Capítulo 4.

⁷⁶ Sigla que designa Unidade de Tratamento Intensivo.

ente da família, e esse apego foi bem marcante [...], e é criança, uma criança é bem pior. (Informação verbal)⁷⁷

A segunda qualidade estabelecida por Langdon (2007) diz respeito à participação dos espectadores, criando um sentido indissociável. No hospital, a criança/adulto é parte integrante da *performance*, nada acontece sem ele e mesmo a não interação é uma forma de resposta. Em uma *performance* no Hospital das Clínicas de Goiânia,⁷⁸ em outubro de 2019, logo que entrei no quarto junto aos outros palhaços do grupo de que faço parte, o PalhaCia,⁷⁹ uma das pacientes disse: “Não, pelo amor de Deus, sai com estes palhaços pra lá”. Percebendo que não se tratava de medo (coulrofobia),⁸⁰ mas sim de uma repulsa à brincadeira, no mesmo instante comecei a tirar todos os palhaços (cinco no caso) que me acompanhavam para o outro lado do quarto – os quartos das enfermarias do Hospital das Clínicas acomodam oito leitos, em sua maioria. À medida que interagíamos com outros pacientes do quarto, eu sempre batia neles e dizia para pararem de palhaçada, porque a senhora lá não gostava de palhaço. Ela permaneceu de costas todo o tempo, mas sempre que eu batia em alguém ela ria, e, logo, mesmo não querendo participar (nem sequer ver), ela se tornou parte indissociável da *performance*. Em minha vivência como palhaça e como instrutora, sempre estabeleço a ação pela reação, e pelo menos até agora sempre tem dado certo.

Marilene, do grupo Semeadores do Riso, fala sobre a superação do medo de palhaço por um integrante:

[...] em um dia me chamou muita atenção uma conversa em uma escala, um rapaz falando que tinha medo de palhaço. Falando que despertava... e que antes tinha medo [fala batendo no peito com a ponta dos dedos das mãos]. Aí eu, assim, gente como é que alguém tem tanto medo de palhaço e diz que tinha feito tratamento, e hoje se veste de palhaço para alegrar as pessoas. Eu achei, assim, interessante porque foi uma superação para aquela pessoa. Então, eu acho assim que a gente usa a vestimenta, a face, a maquiagem e tudo do palhaço com este objetivo de despertar o lúdico na relação. Facilita o acesso. (Informação verbal).⁸¹

⁷⁷ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II** [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_831 (37:39 minutos).

⁷⁸ É o Hospital da Universidade Federal de Goiás.

⁷⁹ Para conhecer mais sobre este trabalho visite o *site*: PALHACIA. **Nosso trabalho**. Disponível em: www.palhacia.com.br. Acesso em: abr. 2019.

⁸⁰ Termo técnico da doença na qual o indivíduo apresenta uma fobia de palhaços, comumente conhecida pelo termo em inglês *Clownphobia*.

⁸¹ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

Outro exemplo muito significativo foi colocado por Dênis Camargo (2011, p. 5) quando apresentou sua pesquisa na IV Reunião Científica da Associação Brasileira de Apoio à Cannabis e Esperança (Abrace)⁸² sobre a relação de afetividade manifestada no “corpo do outro” (espectador/paciente hospitalizado). Segundo ele, isso é representado pelo sorriso, pela vontade de conversar com o palhaço, pelo corpo que senta e se projeta para a conversa, o elogio, o olhar curioso, a oração oferecida, uma música cantada junto ao *performer* e um pouco de conversa fiada sobre qualquer assunto.

Uma terceira qualidade estabelecida é a experiência multissensorial. Na prática performática há uma sobreposição simultânea de estímulos visuais (cores, luminosidades, diversidades visuais no contexto), cinestésicos (toques, abraços, carinhos, sensibilidades diversas), auditivos (músicas e sons díspares), movimentos corporais, cenários. Sebastião Rios (2014, p. 793) fala um pouco sobre essa prática nas *performances* da cultura popular e estabelece que essa qualidade é identificada quando tudo é “concentrado numa experiência sinestésica unificada com elementos emotivos, expressivos, sensoriais (e também racionais/conceituais)”. Quando um palhaço entra, por exemplo, em uma UTI, ele por si só destoa de todo o cenário, pois há brilho, colorido, sonoplastia... Desperta, então, um universo diferente, perceptível ao olhar e à sensibilidade do espectador, como podemos observar na fala da Marilene, do Semeadores do riso, em sua entrevista:

No início, quando atuava era todo final de semana, e me marcou muito um dia lá no materno-infantil que a enfermeira não sei por que me chamou para entrar na UTI. Lá hoje ninguém entra na UTI, mas na época ela me chamou... E uma menininha, que devia ter uns dois... não uns quatro anos, eu cheguei e ela estava bem molinha. Eu estava com uma tiara, naquela época a gente não tinha a tiara, era diferente, a gente escolhia e a minha brilhava. Foi um momento de muita emoção quando ela abriu os olhos e me olhou, vi tanta luz no olhar dela. [Realmente ela parece emocionada ao falar, os olhos brilham mais e a boca tremula levemente] Ela levou a mão assim e queria pegar. Eu não me lembro bem, mas conversei com ela, estava muito mal e foi acalmando, deixei que ela... passasse a mão, nem podia ter deixado, mas naquela hora não tinha... [fez como uma menção como se estivesse se afugentando, como se não tivesse ninguém olhando]. Nesse mesmo dia teve um bebê, devia ter uns nove meses mais ou menos, estava muito inchado e ele deu os braços para mim. Foi assim uma coisa muito difícil, mas ele sorriu e deu os braços. Aquele [faz movimentos na frente do rosto, acredito que referindo-se à maquiagem e à fisionomia] jeito que eu estava de alguma forma ele e a menina entenderam, porque ela viu o brilho, eu vi como ela mudou. (Informação verbal).⁸³

⁸² Associação Brasileira de Apoio à Cannabis e Esperança. Para conhecer mais, visite ABRACE – Associação Brasileira de Apoio Cannabis e Esperança. **Abrace Esperança** – Famílias unidas. Disponível em: <https://abracesperanca.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

⁸³ BUENO, Marilene Rossi de Mendonça. **Entrevista III**. [fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo MVI_8303 (1 hora e 17 min).

O engajamento corporal, sensorial e emocional é a quarta qualidade de Langdon (2007) e estabelece a relação da *performance* com o corpo. Sobre ela, Rios (2014, p. 793) relata que “o corpo e a corporificação são elementos levados em consideração nas análises de performances culturais”, ou seja, há uma transformação profunda em nível corporal da mesma forma que acontecem modificações com eficácias terapêuticas nos rituais. Esse fato separa a “divisão cartesiana da experiência” da razão, da emoção e do corpo. Como falamos no Capítulo 1 deste texto, o trabalho de corpo comumente desenvolvido pelos palhaços é intenso e algumas metodologias de desenvolvimento e pesquisa dessa arte o utilizam para dar início a esse primeiro contato com o palhaço de cada um. O trabalho corporal vigoroso traz à tona qualidades inerentes da comicidade de cada um, formas de andar, trejeitos, exposições de questões internas que normalmente acreditamos ser ridículas em nós e que em nossos palhaços cabem como uma luva. Essa exibição exacerbada corpórea vai trabalhar nossa percepção sensorial da realidade por um olhar diferente do comumente instituído e aceito socialmente e, conseqüentemente, nosso emocional, pois lida com a autoaceitação, a autoestima e o enternecimento, como é perceptível na fala do Juan, da Trupe da Alegria:

Eu sou pequeno, mas posso brincar com isso e tentar pegar coisas altas e alguém me carregar e me levantar até lá. É sempre um jogo dentro das nossas limitações... é preciso entender que elas existem e se podá-las... aí sim me torno limitado. (Informação verbal).⁸⁴

Por último, a qualidade final pensada por Langdon (2007) é o significado emergente. Novas práticas e formas de se estabelecer enquanto *performance* no processo cultural e social, uma continuidade ou ressignificação dos valores emergem das práticas sequentes e das experiências, que na maioria das vezes trazem novos significados. Rios (2014) acrescenta que essa realização performativa implica que de certa forma a estrutura social pode ser inferida pela, na e através do ato. Quando relacionamos, no Capítulo 2 deste texto, o desenrolar histórico das figuras cômicas e como elas foram trazendo em si as características tricksterianas ao longo das *performances*, reafirmamos a importância e o significado, normalmente emergente, dessa figura e de suas *performances* em um contexto performativo sempre em processo. Esse ato, ao longo do tempo, adquire importância para a sociedade e a cultura nas quais está inserido; logo, nas

⁸⁴ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan.2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

diversas formas representativas, esse palhaço/performer cômico toma consistência e peso em sua comunidade por meio de seu ato performativo.

Verifiquei que os palhaços transitam pela história mesmo antes de adquirirem esse nome especificamente, mas essa forma de comicidade vem sendo difundida, se estabelecendo e evoluindo dentro das mais diversas formas de atuação, sempre honrando sua origem arquetípica e sua cultura específica, se adequando à sua época e aos contextos social, econômico e político. Muitas de suas atuações buscam trazer elementos críticos e de desenvolvimento para os espectadores de suas *performances*. Creio que essa ideia é o que leva cada vez mais grupos de palhaços para locais distintos e inesperados em uma sociedade.

Nesse processo de desenvolvimento performático, o iniciado se desenvolve e promove o desenvolvimento do espectador:

Quando o palhaço propõe à criança hospitalizada a vivência do humor, ele está visando a afirmação da potência de agir e transformar. Mesmo em situações limítrofes e terminais. O vigor da presença dessa figura ridícula e tão vulnerável em ambiente hospitalar reside justamente na exploração, sem descanso, da superação dos seus limites. O palhaço é risível, não exatamente porque ele cai, mas porque insiste em se levantar mesmo sabendo que cairá novamente logo em seguida. Sua atitude é transgressão da norma, do hábito, do usual. (ACHCAR, 2016, p. 15).

Aí a comédia se estabelece no ato de resistência aparentemente inconsciente e ingênua. Dessa maneira, “[...] comédia é coisa séria. Não no tratamento do tema, visivelmente irônico, sarcástico ou cínico, mas no objetivo final do espetáculo, de levar o espectador a outra possibilidade de compreensão do conflito” (REÑOES, 2002, p. 171).

Na apresentação da comédia, Reñoes (2002) estabelece uma tríade: o relaxamento, o resgate e o reconhecimento. Esses elementos perfazem também a *performance* do palhaço. De acordo com o autor, o relaxamento tem a finalidade de preparar a relação para a futura transformação, como em um ritual de passagem, no qual a fase inicial é a preparação do indivíduo ou grupo para que haja o desligamento da carga tensional, funcionando como um convite à participação. Por ser a comédia uma “visão cômica do conflito”, o espectador precisa de um relaxamento para se distanciar da realidade vivida e realizar uma transposição para a possibilidade de um novo fato experimentado através da atuação. Dessa forma, mesmo quando a experiência cênica retrata a realidade vivida pelos espectadores, o distanciamento afetivo possibilita a não negação do real e um novo movimento entra na história, “como se” ela estivesse acontecendo. O mesmo “como se” proposto por Schechner (2006).

Um momento de relaxamento de que me recordo nesta minha viagem como palhaça é uma pequena entrada que fazemos nos hospitais onde atuamos,⁸⁵ no início da atuação nos quartos, quando por um motivo qualquer estabelecemos um conflito singelo já na chegada, buscando a atenção direcionada e tirando o foco principal da realidade vivida naquele instante pelos pacientes do quarto. Normalmente, a pequena desordem acontece principalmente nas enfermarias, onde há muitos leitos e ficamos na porta, perguntando se podemos entrar. À medida que os questionamentos são feitos, vamos adentrando e após todos responderem que sim, concordamos que podemos entrar, mas já estando dentro do quarto, é preciso sairmos e entrarmos novamente, agora com a permissão, afinal, somos muito educados. Dentro dessa *performance* instantânea, o seu próprio conflito principal é um tema “intocado” no sentido de não ser explícito.

Essa busca de um afastamento da realidade vivida não tem o intuito de banir o sentimento de dor ou sofrimento muito presente nos hospitais, e, se isso acontece, é um ‘efeito colateral’, cuja intenção é atrair uma atenção direcionada e estimular a criatividade para uma nova possibilidade, que pode auxiliar na resolução da própria situação vivida.

Quando Juan, da Trupcando em Sonhos, fala do momento de estabelecer a relação e o tempo decorrido para isso, essa questão fica muito clara:

A arte do palhaço não é uma arte exata, a arte da relação não é uma arte exata. Pode ser que você consiga ter uma relação muito boa e muito profunda em um minuto, mas vai ter alguém que você vai ter uma relação muito boa e muito profunda em 10 minutos. Então isso vai sendo diferente. (Informação verbal).⁸⁶

O segundo elemento de Reñoes (2002), o resgate, é o momento de trazer à tona o real conflito da comédia ou o tema central da atuação. Algumas vezes, volta-se ao reconhecimento do que se perdeu.

No trabalho performático realizado em hospitais comumente é somente após a entrada e através do primeiro contato que será percebido pelos palhaços o tema ou o conflito que será abordado na atuação, e o desenrolar normalmente trata-se de puro improvisado.

No último processo estabelecido por Reñoes (2002, p. 177), nomeado o reconhecimento, é o momento final, no qual o conflito é desenrolado e resolvido e “afirma-se o prazer da vida e

⁸⁵ Refiro-me à atuação como palhaça que realizo junto ao grupo PalhaCia.

⁸⁶ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan.2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

no mesmo instante são reconhecidas as delícias desse tempo. Recupera-se a capacidade de ver a paz e aliado a isso se reconhece o que poderia ser obtido com ela”.

Este conhecer novamente se dá pelo fato de revisitar locais já conhecidos e os reviver “como se” fosse presente. Recordo-me de uma história de hospital quando, ao interagir com um idoso já debilitado e um tanto delirante, ele me levou para conhecer a sua cidadezinha de interior. Faço uma pausa para contar esse caso para vocês.

Acreditei entrar em um quarto de hospital, mas conheci Seu Jota,⁸⁷ um senhorzinho muito simpático. Inicialmente ele estava entregue, me pareceu um tanto fragilizado e carregava uma barriga protuberante, resultado de um câncer em estado final no fígado, em um corpo magro e já quase sem forças. Apesar de mal abrir os olhos para me cumprimentar, ele o fez de bom grado e ainda me disse que eu estava bonita. Eu retruquei falando que ele não havia me visto direito e ele disse: “o sol está forte hoje”.

Entrei na trama... contei como estava quente a rua, cheia de gente, e que o comércio estava em liquidação. Ele me disse que não costumava ser assim... na cidade pouca gente vinha da roça comprar, a inflação estava alta e o presidente não ajudava os pobres agricultores. Travamos uma conversa de alpendre que durou aproximadamente 15 minutos, um tempo de piadas, sorrisos, combinações e confidências do tempo que ele plantava café e tinha namoricos na cidade. Seu Jota me contou coisas da sua vida como se eu fosse uma amiga antiga. Então, mencionei que amava café e perguntei qual qualidade ele plantava; ele juntou todas as forças e começou a se movimentar como quem iria se levantar, sentou-se na cama e até levou uma das pernas para fora do leito. Nesse momento, a palhaça quase me escapuliu pela goela e bem depressa lhe perguntei aonde ia. Ele me disse: “Vou pedir a Ana pra passar um café da colheita e fazer biscoito procê experimentar”. Meus olhos se encheram de lágrimas e espanto, lhe comuniquei que havia encontrado com a Ana na chegada e já havia pedido um cafezinho, assim ele se aquietou e nós voltamos à prosa. Eu o percebi sonolento e cansado da conversa e lhe disse que ia procurar a Ana e o café e que ele tirasse uma soneca ali no alpendre. Ele consentiu e cerrou os olhos com mais força. Eu saí.

⁸⁷ Nome fictício, pois não se pretende, aqui, expor os pacientes, mas sim a interação e a *performance*.

Figura 15 – Betinha e Seu Jota



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Essa história me perseguiu por um bom tempo, como um fantasma do navio, porque realmente fiquei impressionada com minha própria capacidade de transportar e ser transportada. Faço aqui um paralelo com Schechner (2011), quando fala sobre o processo do transporte e transformação. Nesse ato os transformados, no caso o espectador, entram em contato com os transportadores (palhaços), cuja incumbência é conduzi-los ao processo de transformação, que ocorrerá na relação estabelecida e proposta na intervenção. Os palhaços iniciados na *performance* adentram o hospital, o quarto, estabelecem a relação, isto é, interagem de forma a transportar o paciente para dentro de uma *performance* (seu mundo imagético e subversivo). Ou seja, “*performers* experientes deixam temporariamente suas vidas cotidianas e adentram o mundo da *performance*” e ao contracenar com os iniciados “fixam uma gravura permanente” (SCHECHNER, 2011, p. 162-163), uma nova circunstância e/ou situação. Por fim, quando a *performance* acaba, o que se estabelece é o novo modo operante, que pode ser um diferente estado de espírito.

Xavier e Santos (2020, p.16), ao analisarem algumas obras de Lygia Clark⁸⁸ à luz da psicologia analítica de Jung, relatam ser “possível perceber uma ligação entre o inconsciente da artista e a experiência” real e concreta passada por meio de sua *performance*. Da mesma forma

⁸⁸ Artista brasileira neoconcretista que promove, por volta de 1960, uma reforma na *performance* das sensibilidades, pois suscita, em suas criações, uma ligação entre o espectador e a obra. Rompe com a estética da obra puramente contemplativa, nega ao objeto e propõe uma participação do espectador no processo criativo (XAVIER; SANTOS, 2020).

como acontece na grande maioria das palhaperformances com palhaços nos hospitais, os espectadores são parte integrante do ato e ditam (nem sempre, mas com muita frequência) o caminho a ser percorrido durante as atuações.

Juan Rocha ainda acrescenta que o palhaço, seja onde atue, tem essa capacidade de transportar:

[...] a gente vê o palhaço, primeiro como uma arte. Onde vai implantar essa arte só depende das normas que o local propõe [...]. Entendemos que o palhaço pode levar você a outro ambiente a qualquer momento, e seja no hospital, na rua, no abrigo de idosos, num teatro... ele pode te levar daquele lugar que você está para aquele que ele propõe, pode ser uma praia ou a cozinha da Ana Maria Braga. O que eu vejo no palhaço hospitalar é que ali existem umas regras que precisam ser cumpridas, pois ele não pode ser uma ameaça para aquele paciente interno [...] se você deixar o palhaço entrar, você vai estar ali junto com ele nesta relação – eu te afeto e você me afeta – e transpor o espaço hospitalar. (Informação Verbal).⁸⁹

E é dessa forma que o palhaço que atua em hospitais está para as *performances* culturais, não somente por ser uma figura que permeia as diferentes épocas e culturas, sempre tendo seu papel de representatividade cultural e social na comunidade da qual faz parte, mas porque sua forma de performar tem todas as qualidades necessárias para propor uma transformação na sociedade da qual faz parte e no próprio *performer* que se propõe a estar na pele do palhaço. Ou seja, atua como forte modificador do pensamento e da realidade que se propõe a performar, em nosso caso específico, o hospital.

⁸⁹ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trucando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

CAPÍTULO 4 – MERGULHOS

*“Ante a insolubilidade da dor, temos a possibilidade de uma ação solidária,
quando não amorosa.”
Albor Reñoes – O riso doído.*

4.1 ‘Goianada’ de palhaço: grupos de Goiânia

Bananada e goiabada são nomes dados aos doces feitos das respectivas frutas banana e goiaba. Marmelada pode ser o doce feito de marmelos, ou também, no linguajar popular, uma grande confusão, além de um negócio ou combinação desonesta, que privilegia a um único lado. A intenção deste tópico é, mais ou menos, tudo isso. Explicar-me-ei.

Os doces em questão são feitos das polpas e, por vezes, das cascas das frutas também, como no caso das goiabadas e marmeladas, acrescidos de açúcar e podendo ou não acrescentar água à mistura. A nossa receita de ‘Goianada’ foi feita da casca e de parte da polpa. A casca é uma analogia à primeira parte da pesquisa, a sondagem, na qual analiso superficialmente os grupos de Goiânia. A polpa diz respeito à segunda parte, às entrevistas e aos acompanhamentos.

No primeiro momento da pesquisa, como dito anteriormente, fiz uma sondagem com todos os grupos de Goiânia. Inicialmente, busquei por contatos com os agrupamentos mais conhecidos e/ou de mais fácil acesso, até formar uma lista com os 29 grupos da cidade. Após isso, verifiquei os contatos dos grupos nas redes sociais para conhecer um pouco mais do trabalho e conferir se eles utilizavam realmente a figura do palhaço em suas atuações.

Posteriormente, aprofundi-me na pesquisa, aplicando um questionário base (Apêndice A). Assim, surgiram as indicações daqueles que responderam e dos que não responderam, sendo possível obter informações sobre os grupos que possuem enfoque somente na figura do palhaço e os que possuem também personagens. Nesse último caso, os grupos estão categorizados como Misto, na coluna Palhaços. Verifiquei, dessa forma, que na minha mistura, a ‘goianada’, havia bastante água, pois o equivalente a 41% dos grupos é misto.

Quadro 1 – Primeiros resultados de pesquisa

Nº	Nomes dos grupos	Respondeu	Palhaços
1	Amor em movimento	Sim	Sim
2	Arte & Alegria	Sim	Sim
3	Condutores do Riso	Sim	Sim
4	Ensinando a Abraçar	Sim	Misto
5	Espalhado Amor	Sim	Misto
6	Fórmula da Alegria	Sim	Misto
7	Grupo Alegria	Sim	Misto
8	Grupo Compaixão	Sim	Misto
9	Grupo Esperança	Sim	Sim
10	Grupo Euforia	Sim	Sim
11	Grupo Sorriso Solidário	Sim	Sim
12	Hospitalegres	Sim	Sim
13	Liga Acadêmica do Riso	Sim	Sim
14	Liga do Bem	Não	Misto
15	Liga dos palhaços	Sim	Sim
16	Missão Riso	Sim	Misto
17	Missão Sorriso	Sim	Sim
18	PalhaCia	Sim	Sim
19	Prohumanos	Sim	Sim
20	Promovendo Amor	Sim	Misto
21	Pronto sorriso - UFG	Sim	Sim
22	Resgatando Sorrisos	Sim	Sim
23	Saúde e Alegria	Não	Sim
24	Semeadores da Alegria	Sim	Sim
25	Só risos	Não	Misto
26	Trucando em Sonhos	Sim	Sim
27	Trupe da Alegria	Sim	Misto
28	Tudo por um sorriso	Sim	Misto
29	Fábrica de Sorrisos	Sim	Misto

Fonte: Elaborada pela autora.

De pronto deparei-me com uma dicotomia: alguns grupos responderam imediatamente e os outros demoraram mais de um mês, mesmo apresentando boa receptividade inicial e eu lhes tendo enviado o questionário por uma mídia social de rápida resposta, o *Whatsapp*. Alguns não responderam até hoje, mesmo eu insistindo no envio várias outras vezes e para outros representantes do mesmo grupo. Apenas um declinou o convite para participar da pesquisa. Esse foi, portanto, meu primeiro desafio, e por essas questões foco somente nos grupos que responderam a essa primeira parte.

O grupo que alegou não querer participar da pesquisa disse, sem entrar em detalhes, que já teve vários problemas com outros pesquisadores e seus respectivos trabalhos, por isso não aceitava mais participar de nenhum tipo de trabalho. Isso é uma pena, pois a Organização Saúde e Alegria,⁹⁰ ao que me parece, é pioneira nas intervenções em Goiás. Segundo o blog do projeto, o início das atividades deu-se em 1998, ou seja, já completaram 23 anos de atuação.

O segundo obstáculo foi entender o público que compunha os grupos e, por isso, a ‘goianada’ se aproxima da marmelada no quesito confusão. Sem embargo, foi possível constatar, na tabela que segue, a quantidade de pessoas e a faixa etária dos participantes dos grupos, questões de gênero, público atendido (adulto, infantil ou ambos) e, principalmente, locais de atuação, entre outras coisas (Apêndice A).

⁹⁰ Para conhecer mais a respeito do trabalho da organização visite o site: www.saudeealegria.com.br ou o blog <http://associacaosaudeealegria.blogspot.com/>.

Tabela 1 – Resultados gerais de sondagem.

Nº	Nome dos Grupos	Participantes			Faixa Etária			
		Nº	♀	♂	Abaixo	18 a 30	18 a 40	Acima
1	Amor em movimento	50	40	10			X	
2	Arte & Alegria	55	54	1			X	X
3	Condutores do Riso	20	15	5			X	X
4	Ensinando a Abraçar	140	137	3			X	X
5	Espalhado Amor	30	29	1			X	
6	Fórmula da Alegria	80	70	10	X		X	X
7	Grupo Alegria	300	Não inf.				X	X
8	Grupo Compaixão	70	60	10	X		X	X
9	Grupo Esperança	70	54	16			X	
10	Grupo Euforia	42	29	13			X	
11	Grupo Sorriso Solidário	10	7	3			X	
12	Hospitalesgres	64	52	12	X	X		
13	Liga Acadêmica do Riso	23	20	3		X		
14	Liga dos palhaços	16	11	5	X	X		
15	Missão Riso	4	2	2				X
16	Missão Sorriso	30	28	2			X	X
17	PalhaCia	30	22	8			X	
18	Prohumanos	5	2	3			X	
19	Promovendo Amor	15	10	5			X	
20	Pronto sorriso - UFG	58	45	13		X		
21	Resgatando Sorrisos	30	24	6		X		
22	Semeadores da Alegria	188	144	44	X	X	X	X
23	Trupcando em Sonhos	16	12	4		X		
24	Trupe da Alegria	40	32	8			X	
25	Tudo por um sorriso	45	23	22		X		

Fonte: Elaborada pela autora.

Tabela 2 – Resultados gerais da sondagem – Público-alvo e locais de atendimento

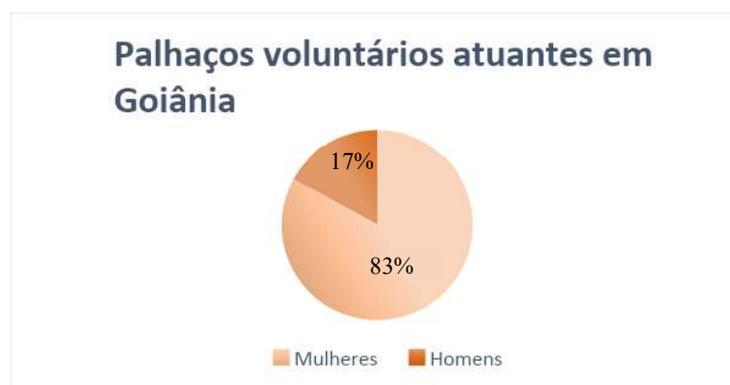
N ^o	Nome dos Grupos	Público			Locais de trabalho			
		Adulto	Infantil	Ambos	Asilos	Orfanato	Hospitais	Aldeias ⁹¹
1	Amor em movimento			X	X	X	X	
2	Arte & Alegria			X	X	X	X	
3	Condutores do Riso		X			X	X	
4	Ensinando a Abraçar			X	X	X	X	
5	Espalhado Amor			X	X	X		
6	Fórmula da Alegria			X	X	X	X	
7	Grupo Alegria			X			X	
8	Grupo Compaixão			X	X	X	X	
9	Grupo Esperança			X	X		X	
10	Grupo Euforia			X	X	X	X	
11	Grupo Sorriso Solidário			X			X	
12	Hospitales			X	X		X	
13	Liga Acadêmica do Riso			X			X	
14	Liga dos palhaços			X		X	X	
15	Missão Riso			X		X		
16	Missão Sorriso		X				X	
17	PalhaCia		X			X	X	
18	Prohumanos			X			X	X
19	Promovendo Amor			X	X	X	X	
20	Pronto sorriso – UFG			X			X	
21	Resgatando Sorrisos			X	X		X	
22	Semeadores da Alegria			X	X		X	
23	Trucando em Sonhos			X	X		X	
24	Trupe da Alegria			X	X	X	X	
25	Tudo por um sorriso			X		X	X	

Fonte: Elaborada pela autora.

⁹¹ Aldeias indígenas.

A pesquisa acabou por me surpreender quando descobri tantos grupos e mostrou que, dentre os 25 participantes, existem 1.503 pessoas envolvidas no total, das quais 83% são mulheres.

Figura 16 – Gráfico ilustrativo – comparação entre o número de mulheres e homens palhaços que atuam nos grupos pesquisados



Fonte: Criada pela pesquisadora.

Em sua maioria, os grupos de voluntários aceitam somente atuantes maiores de idade, acredito que em virtude das entradas em locais de risco de contaminação, como os hospitais, e por enfrentarem situações de vulnerabilidade social, com as atuações em comunidades carentes que, por vezes, podem ser bem violentas. Além do mais, alguns grupos têm uma política de assinatura de um termo de trabalho voluntário logo no início da colaboração do participante com a equipe. Isso dificulta um pouco a entrada de menores, por eles não terem autonomia para assinar tal documento e nem emancipação legal. Logo, se algo acontecer a eles, a responsabilidade recai sobre o grupo ou instituição.

A grande maioria dos participantes estão na casa dos 25 a 35 anos de idade, são pessoas saindo da juventude e entrando na idade adulta, segundo a Organização Pan-americana da Saúde (Opas),⁹² que considera também a idade mais saudável e na qual a pessoa tem mais força de trabalho.

Noto, nos grupos em que ministro aulas de palhaçaria, que a vontade dos participantes é ajudar ao próximo e contribuir com o mundo de alguma forma, e o palhaço seria uma maneira divertida e descontraída de fazê-lo. Algumas falas dos integrantes dos grupos entrevistados relatam isso.

⁹² Para mais informações sobre a organização, visitar o *site*: OPAS – Organização Pan-Americana de Saúde. **Sobre**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Para mim é mais, assim, porque eu sou um pouco tímido sem maquiagem, né? [olha para os demais buscando algo] Com a maquiagem a gente se solta um pouco mais e a gente consegue levar esse amor de Deus para todos. Se a gente não tivesse com a maquiagem e tudo, às vezes a gente não conseguiria atingir tão bem o paciente como atinge hoje. Como a gente consegue atingir, às vezes a pessoa fica bem comovida, feliz por conta disso. Então, para mim acho que é tudo essa questão de atuação como palhaço. (Informação verbal).⁹³

Na verdade, é porque a gente tem um entendimento de que tudo que é voluntário é muito altruísta. Parece ser muito bom, muito bonito, mas, por exemplo, os Doutores da Alegria não são um processo voluntário, mas eles também têm um impacto social fortíssimo, que é milhares de pessoas sendo atingidas pelo palhaço dentro de uma pediatria nos hospitais públicos de São Paulo e de Recife. Então a minha ideia nunca é pensar no voluntário simplesmente como uma ação que possa contribuir com a humanidade, com o altruísmo danado. Para mim, dentro do processo do palhaço para alguém, ou palhaço vulnerável, ou palhaço social, ou palhaço voluntário... parte do processo do que eu tenho para entregar ou do que quero entregar. Porque se colocar sempre o que eu quero ou não entregar mediante a preço e valor a gente se limita. Se colocar preço e valor em uma balança vamos ter uma divergência, porque parece o seguinte: “Nossa se o meu processo, meu trabalho voluntário, deixar de ser parece que ele é menos valoroso”. E não é porque não tem um valor financeiro agregado que não tem seu valor ou vice-versa. Dentro desse processo voluntário, entendo que naquele momento... são pessoas que decidiram fazer aquilo mediante o tempo que eles têm de disposição, não disponíveis, não tempo que... não trabalha... a gente trabalha muito com disposição. São pessoas que vão viver sua vida, mas sempre buscando gerar um impacto social. Tentamos destrinchar o voluntário para aquela pessoa que possa ser um agente social aonde for... no dia a dia... Então, acaba que o Trupcando tem muito valor quando gera na tua vida uma diferença. Se você precisar sempre do Trupcando, só uma vez a cada 15 dias, para que você possa fazer algo de bom para sociedade, esse trabalho voluntário acaba não contribuindo em nada para sua vida. Talvez contribua um pouco com a sua vontade de se sentir útil e se tornar muito egoísta. O trabalho voluntário lida muito em uma linha tênue entre o altruísmo e o egoísmo, porque muitas vezes a pessoa chega no trabalho querendo se sentir bem, pensando “Nossa hoje eu estou precisando de fazer algo bom”. E é sempre buscando um desapego material, querendo uma elevação espiritual, quase uma coisa xamânica. Aí... esquece que o foco dela é sempre o outro; é altruísta... Invariavelmente é tão bom que vai se sentir bem porque você afeta e é afetado, mas a gente tem essa linha tênue... O trabalho voluntário tem, praticamente, o mesmo impacto que qualquer outro na sociedade e na tua vida, porque o que diferencia um do outro é se está dando o seu melhor ou não. Talvez em outro trabalho ‘normal’ você não está dando o seu melhor, porque está com outras coisas, está entediado... não recebe bem... Quando chega no trabalho voluntário... naquele dia... naquelas 2 horas, você se desprende e dá o seu melhor, e por isso se sente fantástico. Então, se você chega no trabalho voluntário não dando o seu melhor, se torna apenas algo corriqueiro na sua vida como qualquer outra coisa. (Informação verbal).⁹⁴

⁹³ NETO, José Augusto Batista. Entrevista III. [Fev.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

⁹⁴ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

Outra percepção que tenho está mais relacionada à vontade de pertencer a um grupo, uma *comunitas*, nos termos de Turner, pois existe um senso de urgência e participação. Para Turner (2015, p. 59-60), a *comunita*

[...] trata-se de uma liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc. das restrições normativas ao se ocupar uma sequência de *status* sociais, encenar uma multiplicidade de papéis sociais e tornar-se fortemente consciente de pertencer a um grupo corporativo, como uma família, uma linhagem, um clã, uma tribo, uma nação, etc., ou de estar afiliado a alguma categoria social abrangente, como uma classe, uma casta, um gênero ou grupo etário. (TURNER, 2015, p. 59-60).

Outra informação muito relevante sobre os grupos está em sua data (ano) de surgimento. Houve o nascimento de dois grupos em 2018, ano de início desta pesquisa: o Grupo Euforia e o Exército da Alegria, ambos vindos do desmembramento de outros. O primeiro grupo, como já mencionado, foi o Saúde e Alegria, em 1997, e somente anos mais tarde, entre os anos 2006 e 2008, outros apareceram. Muito posteriormente, entre 2013 e 2018, houve um aumento significativo no número dos grupos. Percebi, nos relatos das pessoas que já estão em atividade há mais tempo, que vários outros apareceram, no entanto, não resistiram e se findaram, inclusive um no percurso da pesquisa, o grupo Só risos. Não consegui conversar com o contato desse grupo que tinha anteriormente para saber o porquê do fim e ele também não existe mais nas redes sociais.

Apenas 24% desses grupos atuantes são institucionalizados, ou seja, viraram empresas do terceiro setor.⁹⁵ Assim como os circos brasileiros se viram forçados à modernização e a acompanhar as evoluções do mercado, como tratado no item 3.4, “Pausa para o Circo”, alguns grupos goianos se veem na mesma condição para crescer e tomar certa propulsão em suas atividades. Apesar de ser uma quantidade pequena em vista do todo, é bastante considerável.

Tabela 3 – Nomes dos grupos e ano de fundação

Nº	Nomes dos grupos	Ano de fundação
1	Amor em movimento	2007
2	Arte & Alegria	2010

⁹⁵ O primeiro setor é o estado. O segundo setor da economia é o comércio/mercado de uma forma geral. E o terceiro setor é composto por um grande gama de recursos humanos e materiais, que impulsionam iniciativas voltadas ao desenvolvimento social. Nele se inserem as sociedades civis sem fins lucrativos, as associações civis e as fundações de direito privado que tenham interesses sociais.

3	Condutores do Riso	2007
4	Ensinando a Abraçar	2014
5	Espalhado Amor	2016
6	Fórmula da Alegria	2017
7	Grupo Alegria	2012
8	Grupo Compaixão	2017
9	Grupo Esperança	2014
10	Grupo Euforia	2018
11	Grupo Sorriso Solidário	2006
12	Hospitalegres	2015
13	Liga Acadêmica do Riso	2011
14	Liga do Bem	2014
15	Liga dos palhaços	2013
16	Missão Riso	2015
17	Missão Sorriso	2016
18	PalhaCia	2014
19	Prohumanos	2007
20	Promovendo Amor	2015
21	Pronto sorriso - UFG	2017
22	Resgatando Sorrisos	2013
23	Saúde e Alegria	1998
24	Semeadores da Alegria	2014
25	Só risos	Encerrou em 2018
26	Trupcando em Sonhos	2008
27	Trupe da Alegria	2016
28	Tudo por um sorriso	2017
29	Fábrica de Sorrisos	2016
30	Exército da Alegria	2018

Fonte: Elaborada pela autora.

Meu trabalho não é perfeito, mas também não tem o intuito de ser desonesto como uma marmelada, no entanto, similarmente, aborda um único lado, pois como não há tempo para uma

investida individualizada de todos os grupos, muito menos a todos os participantes possíveis, tenho de me contentar com a visão dos gestores, e fazer doce disso não é fácil.

E palhaço é doce agora? Ainda não. Doce tem de ser apurado⁹⁶ e são esses resultados averiguados e reduzidos à parte fundamental que apresento como *souvenir* de viagem. Então, vamos apurá-lo.

Díficeis, complexas, cheias de possibilidades e encantadoras, assim são as escolhas da vida. Ao abrir o mapa de possibilidades é fácil se deparar com uma vastidão de opções de novos lugares a se conhecer, e todos parecem tão interessantes. Seria preciso mil e uma vidas para permear todos os territórios consistentemente e mesmo assim é impossível conhecer a todos eles em profundidade. Por isso, coube a mim selecionar, de todos os grupos conhecidos até então no meu percurso, a parte que eu iria apurar desse doce de palhaços.

Para essa difícil escolha direcionei meu foco, primeiramente, ao objeto de meu interesse, o palhaço, infelizmente, deixando tantos outros grupos que me interessavam também, mas cujo foco do trabalho não era o mesmo que o meu. Seguindo viagem, me restaram os seguintes grupos:

Quadro 2 – Grupos que trabalham unicamente com a figura do palhaço

Nº	Nome dos Grupos
1	Amor em movimento
2	Arte & Alegria
3	Condutores do Riso
4	Grupo Esperança
5	Grupo Euforia
6	Grupo Sorriso Solidário
7	Hospitalegres
8	Liga Acadêmica do Riso
9	Liga dos palhaços
10	Missão Sorriso
11	PalhaCia
12	Prohumanos
13	Pronto sorriso - UFG

⁹⁶ Ato de levar a polpa acrescida de açúcar ao fogo e reduzir a quantidade de água, sobrando apenas a massa adocicada.

14	Resgatando Sorrisos
15	Semeadores da Alegria
16	Trupcando em Sonhos

Fonte: Elaborada pela autora.

Destes, como o foco são os hospitais goianos, retiramos todos os grupos que não tinham esse olhar direcionado a este lugar. E, filtrando ainda mais, concentro-me nas equipes com mais de quatro anos de atuação, porque, em minha experiência, percebo que muitos grupos se findam com muita facilidade, não resistindo a esses quatro primeiros anos, assim como a cada ano surgem mais e mais.

Percebo que os grupos que têm mais tempo de atuação, normalmente acima de quatro anos, já passaram por diversas fases do trabalho e estabeleceram-se com suas respectivas propostas e campos de atuação, isto é, têm uma linguagem própria, um público estabelecido, normalmente sabem aonde querem chegar e o que precisam fazer para isso, têm um planejamento de atividades mais consciente e realista. Como seus projetos normalmente já estão em andamento há algum tempo, têm um resultado demonstrativo melhor e, logo, conseguem atrair mais pessoas, investidores, participantes etc. e, conseqüentemente, adquirem mais credibilidade. As lideranças são conhecidas prontamente, bem como suas formas de trabalho, ou seja, são de alguma forma referência na cidade. Os locais de atuação confiam e conhecem o trabalho e, então, estão mais abertos para novas propostas. Em outras palavras, a estrutura administrativa normalmente é mais concisa e eficiente quanto mais estabilizado no mercado o grupo está. Isso independe se trata-se somente de um grupo ou se já foram institucionalizados. Se viraram associação, instituição ou foram registrados de alguma forma, normalmente, quatro anos é o tempo de novas eleições e troca de cargos administrativos, o que pode ser de certa forma interessante para o crescimento do grupo.

Elegi quatro anos como uma idade base, porque percebi que nesse período da minha atuação como gestora da Associação PalhaCia, isto é, desde a fundação até os quatro anos de existência, foi o tempo que essas questões administrativas, os planejamentos e os palhaços precisaram para se consolidar e tomar uma forma mais concisa e eficiente. Até mesmo dos palhaços que entraram primeiro poucos ficaram, tantos outros passaram e passam, mas existe um grupo que permanece e, quando o faz, mantém-se conosco nessa base de tempo de três a quatro anos. O mesmo ocorre com os projetos.

Tentei descobrir o motivo do desestímulo por parte dos voluntários ao trabalho e, conseqüentemente, o porquê do fim dos grupos. Em conversas informais, pelo *Whatsapp*, com

os gestores dos grupos após a qualificação, os questioneei sobre isso e, em sua maioria, responsabilizam as atitudes dos próprios voluntários pelo trabalho. Até por causa da pandemia não tive a oportunidade de fazer novos encontros. Ademais, disseram que, com o tempo, perdem o interesse ou acham que o trabalho do grupo é um e, quando entram, percebem discrepâncias e acabam abandonando, ou por interesses pessoais, que mudam com o tempo. Observe a fala do Neto, integrante do grupo Semeadores da Alegria, sobre a apresentação do projeto para os participantes do processo seletivo:

[...] é no primeiro dia que a gente apresenta o manual para ver se a pessoa se identifica. Porque às vezes a pessoa vai lá e acha que é só palhaçada e tal e tal. E a gente chega lá e mostra a cara do projeto. A gente fala: “oh o projeto é assim, acontece desse jeito tal e tal coisa.” Então ou a pessoa continua e vai por um tempo muito bom assim, até a faculdade não conciliar mais ou essas coisas assim do trabalho, ou ela sai de vez. Então assim a gente tem muita desistência nesse primeiro dia de formação que é essa apresentação do manual, porque a gente deixa claro quem somos e para onde a gente quer ir. (Informação verbal).⁹⁷

Juan Rocha, do grupo Trupcando em Sonhos, também deu uma opinião a respeito nas suas entrevistas. Ele relatou um processo longo de ingresso no grupo, cerca de três meses, dificultado para que somente as pessoas que realmente queiram participar continuem:

O processo de treinamento, como são cinco etapas... ele dura mais ou menos um mês e meio, dois meses... gastamos mais tempo com as oficinas do que com o restante. Gastamos esse tempo de três meses, porque tem um intervalo entre uma oficina e outra... não concentramos essas oficinas todas em um final de semana. Porque a gente quer que as pessoas se movimentem, se fizéssemos tudo em um final de semana elas teriam que estar disponíveis ali aquele tempo e é muito mais fácil. Com essa dificuldade das oficinas, ele vai ter que se programar bem e isso faz com que a gente possa ver também até a disposição dele e agenda para que ele possa atuar com a Trup... Na verdade, a gente sempre tenta dificultar o processo da pessoa entrar, quanto mais difícil for para ela entrar, mais vai dar valor ao que conquistou, infelizmente. Somos movidos por conquistas, quando ele acha que conquistou uma vaga vai dar mais valor a ela e vai ter uma vida mais longa no projeto. Temos também um número X que a gente predomina no início do processo, sempre tentamos trabalhar próximo de 25 pessoas. Hoje estamos com 16 ou 17, então, provavelmente, no próximo processo seletivo... o máximo de vagas que vamos abrir é 10. Se forem 40 pessoas, elas lutam por 10 vagas. Isso pode ser um pouco cruel? Pode, mas eles precisam entender que vão ter que se doar o máximo nas oficinas, que não poderão faltar e terão que fazer um bom projeto... e pode ser que dentro desse processo todo a gente enxergue pessoas com perfil parecido, menos que 10, sei lá... 6 pessoas. Sempre tentamos trabalhar com menos dor de cabeça possível, e pensamos isso antes de entrar, porque depois a gente não

⁹⁷ NETO, José Augusto Batista. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

quer ter nenhum problema com quem estiver dentro. Queremos alguém que esteja ativo em tudo, que seja para somar, e não para ficar sendo empurrado. É porque muita gente chega ao processo seletivo dizendo “Ah eu sempre sonhei em fazer isso, eu sempre quis fazer isso”, e parece que essa vontade passa com dois meses. Se a vontade passa tão rápido, provavelmente, é porque você não queria tanto. Queremos saber quem quer muito. (Informação verbal).⁹⁸

O fato é que, se esses grupos têm um pouco mais de história, que ela seja contada. Se possuem algum tempo a mais de estrada, provavelmente dispõem de uma mala mais cheia de bagagem, mais experiências, vivências, concepções definidas. Assim, acredito que podem nos apresentar uma figura mais elaborada e constituída do palhaço que carregam consigo e dos conhecimentos adquiridos no percurso do que os outros que possuem menos tempo em sua jornada. Dentro dessa concepção, nos sobram os grupos da lista abaixo:

1. Trupcando em Sonhos;
2. Condutores do riso;
3. Semeadores da Alegria;
4. PalhaCia;
5. Liga dos Palhaço.

Destes, decidi imergir nos três primeiros, porque não os conhecia. A decisão é razoavelmente fácil, pois o grupo PalhaCia nasceu junto com Betinha e sou uma das fundadoras. Como representante, o conheço bem e dele já trago muitos dos conceitos e percepções para este trabalho. A Liga dos Palhaços é o grupo fundado por um grande amigo e com o qual temos (eu e a PalhaCia) parcerias constantes, inclusive todo o processo de formação em palhaçaria é ministrado por mim.

Como nesta viagem decidi conhecer portos diferentes, miro em outros horizontes e, por isso, elejo os grupos Trupcando em Sonhos, Semeadores da Alegria e Condutores do Riso. Eles, no primeiro contato, foram bem abertos e receptivos. Marcamos as entrevistas com certa facilidade, sendo a única dificuldade a de conciliação das agendas, principalmente com o grupo Semeadores da Alegria, que possui mais de um gestor, e preferi marcar quando o maior número de gestores pudesse estar presente. Mesmo assim, no dia, dois deles faltaram e um chegou muito

⁹⁸ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan.2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

atrasado, participando somente de parte da entrevista. Devido ao adiantar da hora, tive de começar sem ele, que posteriormente, ao chegar, contribuiu bastante.

Todas as entrevistas foram filmadas, única e exclusivamente para posterior transcrição, não sendo o intuito desta autora a exposição fílmica dos gestores. As assinaturas nos Termos de Consentimento Livre e Esclarecimento (Apêndice B) foram coletadas no local, no dia das entrevistas, alguns minutos antes de seu início, com exceção da de José Augusto Neto, dos Semeadores, que chegou quando já estávamos filmando os demais, mas, após a entrevista, assinou. Todos os dados foram retirados das entrevistas e das visitas que fiz ao trabalho deles.

Aliás, o fato de os grupos oferecerem alguma instrução aos participantes, seja ela qual for, é um ponto relevante na escolha também. Como dissemos na introdução, é através da análise das entrevistas que vamos verificar se a implantação das ideias sobre o que é ser palhaço para o grupo, e sobre o porquê da escolha da figura, são validadas na prática, e acredito ser a instrução a forma mais eficaz e rápida de apresentar essas ideias aos participantes, por isso a escolha desses cinco grupos. Todos realizam algum tipo de instrução aos participantes, apesar de que nem todos os grupos dão um treinamento específico em palhaçaria.

O grupo Trupcando em Sonhos têm treinamento ministrado pelo próprio Juan Rocha, que é palhaço profissional, como ele mesmo coloca na entrevista e já citado aqui. Ele também é conhecido no estado por um treinamento (de 9 horas) que ministra a grupos que utilizam a figura do palhaço em hospitais – eu mesma já participei desse treinamento anos atrás e creio que, como um pontapé inicial para o estudo ou iniciação à linguagem, a experiência é válida. Entretanto, o grupo Semeadores da Alegria tem uma opinião diferente:

Agora, Roberta, tem um assunto que a gente já está planejando pensar melhor dentro da congregação. Nós sugerimos e o Júlio⁹⁹ encaminhou aquele treinamento para palhaço e já tivemos, também, a experiência com o Juan.¹⁰⁰ Só que não foi uma experiência muito feliz. Nada contra ele não, acredito que faltou uma compreensão melhor, seja da nossa parte ou da dele... para dizer o que a gente queria. No caso estávamos querendo que fosse uma oficina, porque é a prática com o que teríamos que trabalhar, mas acho que tem mais a ver é com o treinamento que foi oferecido, que o Júlio encaminhou para nós. E ele foi falar da história do palhaço e para a gente não seria assim [...] É. Não somou para gente, estamos até planejando uma reunião com os meninos semeadores que participaram daquele treinamento,¹⁰¹ porque estamos querendo otimizar a nossa atuação nessa abordagem do palhaço... porque

⁹⁹ Participante/coordenador do grupo Fábrica Sorriso. Ela fala de um treinamento de palhaço aberto para a comunidade em geral, realizado pelo grupo do Júlio, em março de 2019.

¹⁰⁰ Refere-se ao Juan Rocha, do grupo Trupcando em Sonhos, que também foi entrevistado nesta pesquisa e ministra treinamentos em todo o território nacional para palhaços que atuam em hospitais.

¹⁰¹ Diz respeito a um treinamento realizado alguns meses antes da entrevista, realizado pelo grupo Fábrica de Sorrisos, pelo coordenador Júlio.

percebemos que tem alguns dentro do projeto semeadores que tem uma veia cômica, uma veia bastante lúdica e que está sendo positivo, é o caso do Fabrício. Então, estamos programando uma reunião para conversar melhor sobre isso e ver o que os meninos viram do treinamento e que pode ser aproveitado dentro do projeto, de maneira que a gente não perca a nossa essência e que venha a agregar valor voltado para esta veia do palhaço. (Informação verbal).¹⁰²

Nesta fala percebemos que todos os treinamentos vão depender muito do foco do grupo. Para os Semeadores da Alegria, a formação é um pouco mais abrangente, entretanto, não em termos de palhaçaria. Na entrevista concedida, eles especificam que há um momento de apresentação do projeto, orações, oficina de maquiagem, oficina de escultura de balões e musicalização, como descreve Marilene:

Na nossa formação temos uma palestra que a OVG faz que fala sobre o trabalho voluntário, a importância do mesmo e a responsabilidade que envolve. Porque envolve, não é só dizer: “Ah eu sou voluntário!” É, mas não vai só quando quer, pois a partir do momento que faz um compromisso com o projeto você tem que estar ali, se não pode tudo ir bem, você é livre para justificar, mas o compromisso existe. Os cuidados que deve ter, não só pensando na segurança dele próprio e do paciente, sobretudo do outro... ele deve saber o que fazer e o que não fazer, observando sempre a questão da biossegurança [...] Temos também uma parte da escultura (de balões) e das oficinas. São oficinas de balões, porque às vezes os usamos durante as atuações; aulas de maquiagem, nas quais ele aprende a se maquiar. Temos um momento que eles conhecem o manual (regimento interno do grupo), procuramos inovar com o tempo... agora passam as normas assim de uma forma mais *light*, mais suave. (Informação verbal).¹⁰³

É importante ressaltar que, para esse grupo em específico, a oficina de maquiagem é fundamental, pois ela, as roupas e as tiaras são padronizadas, como pode ser observado na Figura 17 que segue.

¹⁰² BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁰³ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

Figura 17 – Intervenção do grupo Semeadores da Alegria



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

O grupo Condutores do Riso costumeiramente contrata profissionais da arte para palestras e treinamentos esporádicos, como a própria Escola de palhaços. Tatiana, gestora desse Grupo, fala sobre dois momentos da ‘formação’ a partir da seleção:

[...] Nessa seleção a gente conversa com o pessoal e mostra todas as regras do grupo e do hospital e esse pessoal fica três meses de experiência. Nessa experiência, eles fazem a visita com a gente no hospital, participam da capacitação com o pessoal do grupo sobre o que a gente faz dentro dos hospitais e dos abrigos que a gente visita. [...] a gente tenta passar pra eles primeiro o intuito do nosso trabalho. A gente mostra para eles na seleção o propósito, a missão, os valores que tentamos levar para dentro do hospital, para este tipo de trabalho. [...] depois na parte da capacitação, da improvisação e tudo [...]. A gente passa a parte musical, as músicas lá, a dancinha das músicas, uma coreografia que as meninas fazem. A parte da maquiagem, como o pessoal deve se maquiar. Não como eles devem fazer, mas ensina como eles podem fazer a maquiagem deles, porque eles têm muitas dúvidas nesta parte de maquiagem e figurino. A parte dos brinquedos e balões, bichinhos de balão entre outras coisas. A parte de Biossegurança é com o hospital, a gente tem essa palestra nos hospitais. Porque para entrar nos hospitais tem essa palestra e a da OVG. A parte do improviso, a gente tenta repassar para eles alguma coisa do que a gente já aprendeu em outros cursos que a gente faz [...] Assim, não dá para passar tudo, mas o início para eles, e algumas dinâmicas para quem é mais tímido se soltar um pouco mais. E aí eles já começam a visitar os hospitais. (Informação verbal).¹⁰⁴

¹⁰⁴ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II**. [Jan.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_8311 (37:39 minutos).

Dessa forma, seguimos nosso percurso de viagem com esses três grupos a bordo e vamos ver o que mais podemos extrair dessa relação.

4.2 Principais locais de atuação. Onde dói?

Rumo o barco à 16° 40' 00" ao Sul e 49° 15' 00"¹⁰⁵ a oeste e saio arando o cerrado, pois Goiânia não é banhada por nenhuma costa, porém, qualquer viagem ao centro do Brasil é uma jornada a mares de conhecimento e vivências mil. Oceanos de grandes plantações verdejantes, ora quebradas por 'cardumes' de engorda de gado branco de cheiro forte, ora por cerrado fechado. Ainda, por vezes, aporta-se em cidadezinhas acolhedoras, com moradores curiosos sentados à porta.

Nesta viagem, sigo banhada pelo sol nascente de luz branca como foco cirúrgico e, logo nos primeiros raias dela, deparei-me com a relação dos lugares em que os grupos goianos preferem realizar suas aventuras voluntárias. Na tabela seguinte, relaciono os locais de visitação com a porcentagem de grupos que passam por l a:

Tabela 4 – Lugares da dor de Goi ania

Lugares da dor	%
Hospitais	92
Abrigos de Crianças	56
Abrigos de Idosos	56
Comunidades Indígenas	4

Fonte: Elaborada pela autora.

  possível verificar, claramente, os caminhos que os grupos estão seguindo em suas jornadas de trabalho e, portanto, examinar quais os locais da dor de Goi ania, de acordo com o olhar direcionado dos grupos de voluntários goianos: são os hospitais, os abrigos de crianças e idosos. Entretanto, há uma preferência em termos de visita o aos hospitais, por isso o foco desta disserta o vai para esse local. Isso   nítido   medida que a grande maioria dos grupos visitam hospitais, como pode ser percebido na Tabela 5.

¹⁰⁵ Localiza o da cidade de Goi ania, ver: GOI ANIA. In: **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Goi%C3%A2nia>. Acesso em: 5 maio 2019.

Asilos e orfanatos também são considerados lugares da dor? Nesse caso, quando comparados aos locais da Antiguidade, sim. Antigamente, os espaços para cura eram os mesmos nos quais se deixavam os órfãos até adquirirem idade ou tamanho para se cuidarem sozinhos, e nem sempre eram locais muito acolhedores. Os idosos que não conseguiam mais produzir economicamente para a sociedade também eram banidos para os espaços de cura e ficavam à espera da morte. Esses locais mais tarde deram origem aos primeiros hospitais, segundo Barbisan e Badalotti (2015).

Quem tem o hábito de visitar casas de acolhimento tanto de idosos quanto de crianças percebe, facilmente, que esses locais ainda hoje não são tão adequados para recebê-los. É claro que as instituições fazem o possível para dar toda a assistência necessária, principalmente cobrindo a maioria das necessidades básicas e técnicas, entretanto, ainda falta muito para serem ideais.

Outro fato extremamente relevante é o de um único grupo, o Prohumanos, visitar comunidades indígenas, o que retrata a exclusão territorial e social. Primeiro, porque é de difícil chegada, pois, em algumas comunidades, o acesso se dá somente por barco; em outras, ainda que se consiga chegar de carro, é preciso uma autorização restrita dos líderes. Por conta desse segundo requisito, Marina Costa, coordenadora do grupo Prohumanos, me advertiu quando me propus a visitar uma comunidade indígena, já que não era tão simples assim.

Antes de tudo, deve-se entrar em contato com uma liderança, expondo o interesse, e não só ir conhecer a tribo. Depois, é preciso estudá-la, ou desenvolver um projeto social com eles, sem que haja interferências profundas em suas questões culturais. Digo profundas porque acredito ser impossível chegar, ainda mais com uma figura tão emblemática como um palhaço, sem causar nenhuma interferência cultural. Além do mais, é bom estar pronto (no caso o visitante) para o choque cultural e a abertura do pajé que, normalmente, segundo a Marina, não tem bons olhos para intrusos. É claro que essa percepção não deve se adequar a todos os grupos, sendo esta provavelmente uma visão baseada na experiência dela, mas são válidas as considerações.

Ainda, é pertinente verificar que, dentre os hospitais, alguns são visitados por mais de um grupo, como pode ser visto na tabela que segue. Seriam esses lugares mais doídos, feridas expostas?

Quadro 3 – Grupos e locais visitados em Goiânia

HOSPITAL	Público ou privado?	Quantidade de grupos
Hospital Jacob	Privado	Amor em Movimento
Hospital Gastro Salustiano	Privado	Amor em Movimento e Promovendo Amor
Hospital das Clínicas	Público	Condutores do Riso; Pronto Sorriso Semeadores da Alegria PalhaCia
Hospital Materno Infantil	Público	Grupo Alegria Liga dos palhaços Missão sorriso
Hospital Santa Helena	Privado	Grupo Alegria
Hospital do Coração	Privado	Grupo Alegria
Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia	Público	Grupo Alegria Semeadores da Alegria;
Encore – Cardiologia Intervencionista	Privado	Grupo Alegria
Cevam – Centro de Valorização da Mulher		Grupo Arte e Alegria
Hospital Renascente	Privado	Grupo Arte e Alegria
Angiologia de Goiânia	Privado	Grupo Compaixão
Hospital Infantil de Campinas	Público	Ensinando a Abraçar Promovendo amor;
Crer- Centro de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo	Público	Ensinando a Abraçar Prohumanos
HUGO – Hospital de Urgência de Goiânia	Público	Ensinando a Abraçar
Unid. de Pronto Atendimento Setor Buriti Sereno	Público	Grupo Esperança
Hospital Garavelo	Público	Grupo Esperança
Hospital Beneficência	Privado	Fórmula da Alegria
Hospital São Camilo	Privado	Fórmula da Alegria
Clínica Terapia Renal Substitutiva TRS	Privado	Hospitalegres
Hemolabor		Hospitalegres
Hospital da Criança	Privado	Resgatando sorrisos PalhaCia Tudo por um Sorriso
Hospital e Maternidade Dona Iris	Público	Semeadores da Alegria
Hospital Geral de Goiânia HGG	Público	Semeadores da Alegria

Instituto de Nefrologia de Goiânia	Privado	Semeadores da Alegria
Pronto Socorro de Queimaduras de Goiânia	Público	Trupcando em Sonhos
Clínica de Hemodiálise São Bernardo	Privado	Trupe da Alegria
Comunidade Terapêutica Mais saúde	Privado	Trupe da Alegria

Fonte: Elaborada pela autora.

De todos os hospitais visitados, 34% são públicos. Não posso, ainda, afirmar precisamente se os demais hospitais, sendo privados, prestam atendimento pela rede única de saúde (o Sistema Único de Saúde – SUS), ou somente acolhimentos aos planos de saúde e consultas particulares. Indagada sobre a preferência, a coordenadora do grupo Condutores do Riso explicou que “[...] nem sempre é hospital público que necessita. Todas as crianças que estão doentes necessitam desse trabalho” (informação verbal).¹⁰⁶

Já o grupo Trupcando em Sonhos tem uma escolha diferente:

[...] Buscamos locais onde tenham poucos grupos ou nenhum grupo. Por exemplo, muitas vezes surgem convites para nós atuarmos em hospitais que sejam referência no estado e referência para a gente, mas lá tem um número grande de voluntários. Para nós isso não é muito atrativo, porque queremos que mais pessoas sejam agraciadas por um trabalho legal. Então, se já tem cinco grupos e eles abrangem aquele local de uma forma especial e tem algum que não tem nenhum grupo, preferimos assistir aquele que não tem... ao outro que talvez tenha mais nome... A nossa “vibe” é sempre buscar locais onde não há assistência. Olhamos isso e a partir disso buscamos variedade e variações de público... para não deixar nossas emoções se engessarem, não podemos deixar que isso se torne normal, comum. Se trabalharmos sempre com criança vai chegar uma hora que isso vai ser normal e aí nosso desafio se torna pouco... a ideia é “Opa a gente trabalhou com criança aqui vamos buscar adultos que estejam em uma situação vulnerável?”... queimados... psiquiatria... idosos. Nós variamos isso para não se acostumar com o que pode ser especial. Não se acostumar com as intervenções e ações. Por isso que a gente trabalha com projetos por um ano, um ano e pouco, pode ser renovado isso? Pode..., mas a gente tenta cumprir a nossa missão naquele local de uma forma bacana e de forma que ainda seja especial para nós estar lá. (informação verbal).¹⁰⁷

E o outro grupo entrevistado, Semeadores da Alegria, relata que a escolha deles pende sempre para locais de atendimento público:

Primeiro, assim, o que vem à nossa cabeça é que sejam hospitais públicos [...] É que atender às pessoas carentes é o primeiro requisito. O primeiro critério

¹⁰⁶ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II** [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_831 (37:39 minutos).

¹⁰⁷ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

de escolha é de hospitais públicos. Atuamos também no Instituto de Nefrologia (particular), mas foi uma solicitação e fomos lá pessoalmente para ver se eram pacientes carentes. Porque acho que nos hospitais particulares o acolhimento não é... a gente nunca procurou também, porque não tem interesse, né? [Risos, fala olhando para os demais, como se buscasse apoio] Já tivemos até solicitação do Samaritano,¹⁰⁸ eles sempre pedem (Informação verbal)¹⁰⁹

Sigo o caminho pensando um pouco mais especificamente sobre esses locais de atuação dos grupos escolhidos para tentarmos entender um pouco melhor essa relação performática com o espaço.

Quadro 4 – Grupos e locais mais visitados

HOSPITAL	Público ou privado?	Grupos Escolhidos
Hospital das Clínicas	Público	Condutores do Riso; Semeadores da Alegria
Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia	Público	Semeadores da Alegria;
Hospital e Maternidade Dona Iris	Público	Semeadores da Alegria
Hospital Geral de Goiânia HGG	Público	Semeadores da Alegria
Instituto de Nefrologia de Goiânia	Privado	Semeadores da Alegria
Pronto Socorro de Queimaduras de Goiânia	Público	Trupcando em Sonhos
Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzanda - HUAPA	Público	Trupcando em Sonhos

Fonte: Elaborada pela autora.

4.2.1 Hospital das Clínicas de Goiânia – HC – UFG

O Hospital das Clínicas é uma instituição pública fundada em 1962. Realiza atendimento gratuito pelo Sistema Único de Saúde (SUS) e foi vinculado à Universidade Federal de Goiás em 2014, sendo administrado pela Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares (EBSERH).¹¹⁰

¹⁰⁸ Hospital Samaritano de Goiânia da rede particular, situado no Setor Coimbra, na capital.

¹⁰⁹ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹¹⁰ As informações coletadas para esta descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: EBSERH – Empresa Brasileiro de Serviços Hospitalares. **Hospitais Universitários federais – Hospital das Clínicas**. Disponível em: <http://www2.ebserh.gov.br/web/hc-ufg/apresentacao>. Acesso em: 2 jan. 2021.

Por ser um hospital aliado à Universidade, tem a importante missão de ensino aos estudantes por meio dos programas de estágio e residência médica e multiprofissional, além de ser ponto de suporte para as pesquisas de extensão e ações assistencialistas na área da saúde. Dessa forma, os profissionais têm a oportunidade de aliar pesquisa e prática.

Quanto ao ambiente físico, o hospital passou, recentemente, por uma ampliação e aumentou, em três vezes mais, a sua capacidade de internação, que era de cerca de duzentos leitos, o que veio muito a calhar nos tempos de Covid-19. Entretanto, a mudança das alas de internação para o novo prédio seria feita em março de 2020 e, devido à pandemia, os grupos atuantes lá não tiveram mais acesso ao novo espaço.

As alas antigas eram extensas e os quartos abrigavam cerca de oito leitos cada. Era necessário um grupo grande para fazer a visita no tempo pré-determinado pelo hospital, que é de aproximadamente três horas. Como são quatro os grupos que atuam nesse hospital, cada um tem seu horário e dia específicos de visitação.

O hospital fornece aos voluntários uma formação em Biossegurança, ministrada pelos responsáveis da área de Comissão e Controle de Infecção Hospitalar (CCIH) e pelos psicólogos da instituição. Trata-se de um encontro para todos os grupos que frequentam a instituição e trabalham com voluntariado, uma tarde na qual são tratados os assuntos mais relevantes da área e as diretrizes e normas hospitalares.

Como o grupo de que faço parte também frequenta o Hospital das Clínicas conheço bem a metodologia aplicada lá e as formas de tratamento com os voluntários e afirmo serem bem receptivos e abertos à grande maioria dos projetos propostos pelos grupos de voluntários:

Figura 18 – Treinamento realizado pelo HC (março/2020)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

4.2.2 Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia – SCMG¹¹¹

O Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia foi fundado três dias após a cidade, em novembro de 1936, pelo médico e político Pedro Ludovico Teixeira. O primeiro prédio foi instalado na região central da urbe. Em 1985, as instalações foram transferidas para a rua Campinas, na Vila Americano do Brasil, onde está até os dias atuais.

Ao longo dessas oito décadas, o hospital se tornou referência dentro da região Centro-Oeste. A instituição possui também um centro de estudos e pesquisas na área médica e hospitalar que o credencia e o legitima como um hospital-escola. A formação dos profissionais de saúde acontece por meio de programas de internato, residências médicas e convênio com os cursos de enfermagem, psicologia, fonoaudiologia, nutrição, farmácia, fisioterapia e medicina da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-Goiás.

A estrutura física abriga as alas ambulatoriais, os leitos, a Unidade de Terapia Intensiva (UTI) e o centro de Hemodiálise, além da área de apoio acadêmico, localizada no segundo andar, com cerca de onze salas de aula, um auditório, secretaria e salas administrativas.

O hospital possui um setor de voluntariado criado para viabilizar um atendimento mais humanizado aos pacientes, segundo a própria instituição, podendo participar pessoas da sociedade interessadas em doar e organizações sem fins lucrativos. A ideia é arrecadar recursos financeiros e provisões básicas para os pacientes mais carentes, como fraldas descartáveis, suprimentos alimentares, como leites especiais, e itens de higiene pessoal.

A instituição tem um Bazar da Generosidade, cuja renda é revertida ao custeio da instituição filantrópica. Além deste, há a feirinha Nossa Casa, prestação de serviços voluntários na manutenção do prédio de uma forma geral e para jardinagem, trabalho de apoio à equipe de enfermagem, arrecadações e entregas de donativos, visitas regulares aos leitos e o Chocolatim da Leitura, que são empréstimos de livros e revistas a pacientes e acompanhantes.

Qualquer pessoa maior de idade pode se candidatar ao trabalho voluntário, entretanto, é necessário fazer um curso de capacitação fornecido pela própria instituição, com duração de duas horas, realizado na sede. A instrução trata de cuidados com saúde e normas sanitárias no ambiente hospitalar, formas de abordagem e interação com o paciente e rotinas administrativas.

Segundo o grupo Semeadores da Alegria que atua no local, o espaço possui um átrio central no qual eles fazem reuniões e tocam, transformando o espaço em “Santa Casa Music

¹¹¹ As informações coletadas para esta descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE GOIÂNIA. **Novidades**. Disponível em: <http://www.santacasago.org.br>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Hall”.¹¹² Acrescenta Ana Flávia, uma das gestoras do grupo, que “os meninos até brincam com esse nome, a gente anuncia mesmo o evento musical” (informação verbal).¹¹³

4.2.3 Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzada – HUAPA¹¹⁴

É uma Organização Social (OS) que atua em atendimentos de alta e média complexidade em emergências e urgências. Está localizada na região da grande Goiânia, no setor Conde dos Arcos, em Aparecida de Goiânia. Atende por volta de 45 municípios, entre a demanda espontânea da própria região e os encaminhados dos municípios adjacentes.

Possui cerca de 95 leitos, sendo dez de UTI adulta. Os exames realizados são análises clínicas, eletrocardiograma, Raios-X, ultrassonografia, tomografia computadorizada e endoscopia. Dentre as especialidades médicas estão Cirurgia Geral, Cirurgia Vascular, Bucomaxilo, Clínica Médica, Ortopedia e Traumatologia.

O hospital contribui na formação de profissionais de saúde, com os programas de estágio e internato para os formandos em Medicina e a Residência Médica em Cirurgia Geral, Anestesiologia, Ortopedia e Traumatologia. O convênio é com o Instituto Master de Ensino Presidente Antônio Carlos (Imepac), de Araguari-MG, e com a UniEvangélica, de Anápolis, bem como com faculdades e escolas de saúde de Goiânia e Aparecida de Goiânia, que enviam estagiários das áreas de Biomedicina, Bioquímica, Farmácia, Segurança do Trabalho, Serviço Social, Psicologia, Nutrição e Enfermagem.

Com relação aos voluntários, além do grupo Semeadores da Alegria e do Trupcando em Sonhos, o HUAPA firmou convênio para receber voluntários do Centro Goiano de Voluntários, que é ligado à Organização das Voluntárias de Goiás (OVG).¹¹⁵ Além do mais, o hospital realiza, frequentemente, uma palestra de acolhimento dos acompanhantes, promovida pelas equipes do Serviço de Controle de Infecção Hospitalar (SCIH) e coordenação de Enfermagem da Clínica Médica. Nos encontros são transmitidas orientações sobre como proceder dentro de

¹¹² Faz alusão ao Atlanta Music Hall, um espaço de eventos muito famoso em Goiânia, onde são realizados grandes shows com artistas famosos, devido à capacidade de 7000 pessoas.

¹¹³ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹¹⁴ As informações coletadas para essa descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: GOIÁS. Secretaria de Estado de Saúde. **HUAPA – Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzada**. Disponível em: <https://www.saude.go.gov.br/component/sppagebuilder/28-huapa-hospital-estadual-de-urgencias-de-aparecida-de-goiania-cairo-louzada.html>. Acesso em: 11 jun. 2021.

¹¹⁵ Para conhecer mais o trabalho voluntário goiano é essencial conhecer o trabalho da OVG. Quase todas as instituições goianas que têm algum tipo de trabalho voluntário exigem que os participantes passem pelo treinamento da OVG. Conheça mais no *site* da instituição: OVG – Organização das Voluntárias de Goiás. **Destaques**. Disponível em: <http://www.ovg.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

um estabelecimento de saúde, especialmente em relação às medidas de segurança do paciente e controle de infecção.

4.2.4 Hospital Estadual Materno-Infantil Dr. Jurandir do Nascimento¹¹⁶

É uma Organização Social (OS) que atua desde 1972, com atendimentos voltados ao Sistema Único de Saúde (SUS). Presta assistência às mulheres e crianças em serviços de casos de média e alta complexidade, tanto da grande Goiânia quanto do interior do estado.

Entre suas especialidades estão a separação de gêmeos siameses e o tratamento de hemangiomas.¹¹⁷ Possui programas de estágio e residência médica em pediatria, neonatologia, medicina intensiva pediátrica, obstetrícia, ultrassonografia e enfermagem pediátrica. O hospital também desenvolve pesquisas nas áreas já citadas e mantém programas de saúde integral voltados a mulheres e crianças.

Possui 147 leitos, sendo 25 de UTI maternas, pediátricas e neonatais, além dos exames no Laboratório de Análises Clínicas e Patológicas, serviços de imagem como Raio-X e Ultrassonografia. O hospital oferece um programa de pré-natal de alto risco, com reuniões semanais e orientações sobre aleitamento materno, cuidados com o bebê, direitos previdenciários e rotinas hospitalares.

Outros programas que o hospital oferece são: registro civil das crianças nascidas no hospital, banco de leite humano, linha de cuidados progressivos neonatal (para recém-nascidos graves ou potencialmente graves), centro de referência em imunobiológicos especiais (vacinações de alto custo e de rotinas), centro de reabilitação de fissuras lábio palatinais e ambulatório de atendimento às vítimas de violência sexual.

Segundo os grupos que visitam o hospital, há uma reunião organizada pela instituição sempre no início dos anos para alinhamento da gestão junto aos trabalhos voluntários nela realizados. Normalmente, é conduzida pelas equipes de Recursos Humanos (RH) e Centro de Controle das Infecções Hospitalares (CCIH) e devem comparecer os gestores dos grupos. Todos

¹¹⁶ As informações coletadas para essa descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: GOIÁS. Secretaria de Estado de Saúde. **HMI – Hospital Estadual Materno-Infantil Dr. Jurandir do Nascimento**. Disponível em: <https://www.saude.go.gov.br/unidades-de-saude/hospitais/hmi>. Disponível em: 11 jun. 2021.

¹¹⁷ Tumor benigno formado pelo acúmulo anormal de vasos sanguíneos, mais comum na pele das regiões do rosto, pescoço, couro cabeludo e tronco. Informações coletadas no *site*: BEZERRA, Clarice. Hemangioma – o que é, porque acontece e tratamento. **Tua Saúde – Doenças Degenerativas**, julho de 2020. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/hemangioma/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

os voluntários atuantes na Materno-Infantil devem ter o curso da OVG já mencionado anteriormente.

Figura 19 – Música na recepção – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

4.2.5 Hospital Estadual Alberto Rassi – HGG¹¹⁸

Iniciou as atividades em 29 de dezembro de 1959, com o nome de Hospital Geral de Goiânia, daí a sigla HGG, que permanece até os dias atuais. Ficou mundialmente conhecido porque atendeu às vítimas do acidente radiológico com o Césio-137, em 1987, e desde a época permaneceu fechado, até a reforma em 1991. Quando fechado, suas atividades foram redistribuídas para o Hospital de Urgências de Goiânia (Hugo), o Hospital de Doenças Tropicais (HDT) e por três maternidades.

A reabertura aconteceu em maio de 1998, com atendimento parcial em nível terciário de prestação de serviços de média e alta complexidade, realizando atendimento especializado, cirurgias eletivas de alto custo e procedimentos de diagnósticos.

Apesar da gestão, hoje, ser feita por uma organização social de direito privado, os atendimentos são realizados em sua totalidade pelo Sistema único de saúde (SUS). Desde 2001, o Hospital Geral de Goiânia tem parceria com sistemas de aprendizagem e programas de residência multiprofissional em oito especialidades, além de formação de Recursos Humanos, pesquisa e desenvolvimento tecnológico para o SUS.

¹¹⁸ As informações coletadas para essa descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: HGG – Hospital Estadual Alberto Rassi. **Portal**. Disponível em: <http://www.hospitalalbertorassi.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Ademais dessas ações, o HGG oferece vários programas de conscientização populacional por meio de campanhas como combate ao fumo, Parkinson, evento sobre o dia mundial do rim (a área de nefrologia é a maior do hospital), combate à psoríase, controle da obesidade, conscientização do câncer de mama e de próstata, programas de combate a AIDS e ao diabetes; campanhas de doação de sangue, agasalhos e brinquedos, campanhas de reciclagem e os programas desenvolvidos pelo Núcleo Interdisciplinar de orientação a sexualidade (NOIS).

Como forma de os pacientes saírem da rotina, além das visitas dos palhaços, o hospital oferece semanalmente uma ação denominada Sarau do HGG. Trata-se de apresentações de música, teatro, dança, obras de arte etc., como forma de reduzir a ansiedade gerada pelo isolamento dos internos e incentivar a socialização dos pacientes, acompanhantes, visitantes e colaboradores.

4.2.6 Pronto Socorro para Queimaduras – PSQ – Grupo Piccolo¹¹⁹

Fundado em abril de 1968, tinha previsão de atender cerca de 150 pacientes por ano e hoje acolhe cerca de 15.000 novos pacientes por ano. Tem a assistência voltada exclusivamente para atendimento a queimaduras e preza pelo atendimento ambulatorial, com períodos cada vez mais curtos de internação hospitalar.

Busca sempre o desenvolvimento de tecnologias próprias, plantas físicas, mesas cirúrgicas, confecção de curativos e órteses. O hospital oferece também cirurgias estéticas e reparadoras, além dos tratamentos às queimaduras e uma equipe multidisciplinar especializada em enfermagem, fisioterapia, nutrição, fonoaudiologia, psicologia, assistência social e terapia ocupacional.

A equipe trabalha de forma a agrupar suas habilidades nos tratamentos para melhor atender não somente a parte física dos pacientes como também as questões psicológicas, pois existe uma preocupação em lidar com os problemas sociais dos pacientes, principalmente as crianças.

Tive uma excelente experiência quando adolescente com o hospital de queimaduras. Sofri um acidente de carro e queimei, por ralar no cascalho, grande parte do corpo. Fiquei internada no Hospital de Urgência de Goiânia por aproximadamente 15 dias e durante oito meses fiz um tratamento no Hospital de Queimaduras. Nesse período, passei por uma cirurgia

¹¹⁹ As informações coletadas para essa descrição podem ser verificadas no *site* da instituição. Para saber mais, acesse: GRUPO PICCOLO. **Pronto Socorro Queimaduras**. Disponível em: <https://grupopiccolo.com.br/v3/index.php/pronto-socorro-queimaduras/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

de raspagem, digo cirurgia porque tive que tomar anestesia geral. Fiquei por muito tempo enfaixada e tive de usar roupas e máscaras de compressão. Realmente o tratamento foi extenso, entretanto, muito eficaz, porque não ficaram marcas profundas, só mesmo as na alma e estas são marcas de gratidão. Na época (2001), em nenhum dos hospitais em que fiquei internada existia um trabalho voluntário com artistas palhaços. Uma pena, eu teria me divertido.

Percebemos, por meio deste pequeno resumo das instituições onde os palhaços selecionados atuam, que os hospitais que os acolhem, em sua maioria, já possuem algum projeto de amparo assistencialista, ou seja, muitos deles já apresentam projetos próprios de promoção da arte e cultura e/ou projetos de assistência social, como é o caso do HGG.

Normalmente, o relacionamento é aberto à conversação, mas é claro que os grupos devem se adequar às regras básicas de biossegurança vigentes e às normativas dos locais de atuação. Na grande maioria dos casos os próprios estabelecimentos de saúde promovem um encontro no qual treinam e instruem os voluntários quanto às próprias exigências, sendo raros os casos em que isso não ocorre. Os mais preocupados com outros aspectos legais pedem que as próprias organizações promovam o treinamento e apresentem um contrato de prestação de serviços voluntários no qual a ONG ou grupo em questão se exime de vínculos trabalhistas e tome para si a responsabilidade com todos os voluntários que operarão junto à instituição.

Acredito que o espaço físico, na maioria dos hospitais visitados, é estabelecido por longos corredores cercados de quartos e por rampas intermináveis. No grupo em que atuo, assim como todos os que acompanhei nas visitas, evitamos usar elevadores, a menos que sejam muitos andares, para que estes estejam livres para quem realmente tem pressa. Os quartos são, em sua maioria, silenciosos e limpos, existem apenas leitos e cadeiras para os visitantes, mesas de apoio e lavatórios. É um ambiente *clean*, como diriam meus parceiros arquitetos. A quantidade de equipamentos normalmente supre a falta de mobiliário e isso facilita a limpeza e higienização do espaço.

Figura 20 – Corredor – Hospital Materno-Infantil (Condutores do Riso)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 21 – Corredor – Hospital das Clínicas (Semeadores da Alegria)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Achei relevante também que muitos hospitais têm parcerias com programas de instrução e universidades. Isso já demonstra uma grande abertura, uma maior facilidade de acesso e de boa vontade com relação ao ensino, à aprendizagem e à pesquisa, além de uma promoção indireta do trabalho realizado pelo hospital. Essa relação também retrata o quão os estabelecimentos de saúde estão interessados em diminuir a visão fria de segregação que esses espaços possuem no imaginário coletivo, além de contribuir com uma nova versão mais colaborativa e integralizada com aspectos sociais e com a educação e o ensino.

Por enquanto, já sol poente laranja avermelhado recobrimdo o cerrado, passamos a outro momento desta minha viagem. Analisemos mais profundamente o trabalho dos grupos e os dois tipos de palhaços encontrados neste meu transitar.

4.3 Quem é o doente?

Um único vírus ou bactéria pode matar toda uma tripulação. Nada mais contextual que o momento presente, no qual vivemos uma pandemia e estamos todos ilhados em nossos pequenos mundinhos, à espera de uma vacina que está sendo fabricada e testada às pressas para que possamos voltar a pôr nossos grandes sapatos em terra firme novamente e sairmos das telas de celulares e similares.

Um organismo nutrido, em atividade constante (física e mental), adicionado a uma vida com amor e propósito, pode ser imune e suportar anos de deriva até aportar em seu objetivo. A Organização Mundial de Saúde (OMS) define saúde como um estado de completo bem-estar físico, mental e social, e não somente ausência de afecções e enfermidades. Além do mais, alega que a saúde é um direito social, inerente à condição de cidadania, e deve ser assegurada sem distinção de raça, de religião, ideologia política ou condição socioeconômica. Saúde é um valor coletivo, um bem de todos.

Difícil? Claro que sim. Garantir campanhas de vacinação coletiva, bons espaços de lazer, tratamento de doenças e educação sobre tudo isso pode e é um direito de todos, sendo, portanto, de responsabilidade dos governantes. Entretanto, garantir uma vida focada, saudável, com propósito e motivada a ser a melhor vida que se possa ter é uma responsabilidade individual, é inerente a cada ser. O que quero dizer é que todos nós podemos ter aparatos necessários para a saúde (tanto pessoais quanto externos – garantidos pelas instituições governamentais), mas só nós mesmos, comandantes da nau, podemos nos fazer saudáveis, por meio de uma alimentação equilibrada e de atividades físicas constantes.

Nossas crenças e a maneira de lidarmos com as situações cotidianas garantirão a saúde plena. Você pode perguntar: “Calma aí, palhaça, então carregamos este estigma de dor e sofrimento por nossa conta e risco?”. De certa forma, sim, e explico definindo estigma segundo Goffman (1963, p. 5):

Os gregos, que tinham bastante conhecimento dos recursos visuais, criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou de mau sobre o *status* moral de quem o apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisaram que o portador era um escravo, um traidor, uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. Mais tarde, na era cristã, dois níveis de metáforas foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais de graça divina, que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo uma alusão médica a essa alusão religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico. Atualmente, o termo é amplamente usado de maneira um tanto semelhante ao

sentido literal original, porém é mais aplicado à própria desgraça do que a sua evidência corporal.

Se observarmos essa definição, podemos verificar que há duas faces para a mesma moeda, no entanto, na maioria das vezes, adota-se o lado ruim da figura. De forma semelhante, é mais fácil culpar o ambiente e os desastres da vida por tudo o que nos afeta negativamente. Não estou dizendo que não haja doenças graves, vírus e bactérias maléficos e que estamos livres de tudo se conseguirmos manter uma mente imune, mas, atente-se, neste momento pandêmico percebemos, de uma forma geral, a importância de cada um cuidar de si para cuidar do todo. Se um único indivíduo é capaz de hospedar um vírus e o contágio se espalhar a ponto de provocar uma disseminação, causando mais de um milhão e setecentas mil mortes em todo o mundo e 79.231.893 pessoas infectadas até o dia 29 de dezembro de 2020, segundo a Organização Mundial da Saúde,¹²⁰ analogamente percebemos a responsabilidade do cuidado individual, de manter a saúde em dia e a imunidade em alta, de chamar para si a responsabilidade de sua própria existência e de como ela afeta as demais. Com isso, quero chegar em um ponto mais amplo, o de que estamos todos doentes e saudáveis também. Estamos todos vivos e morrendo ao mesmo tempo, a ampulheta da vida continua correndo.

Então, porque carregar um estigma tão pesado de dor e sofrimento, mesmo que suas condições físicas, mentais, sociais e/ou econômicas não te favoreçam? Essa é a visão do palhaço, a de que o tempo urge e estamos à deriva. Assim sendo, é preferível levar uma vida com mais cuidado, riso e alegria, olhando os acontecimentos como possibilidades e as coisas com a curiosidade infantil. Manter um diferente ponto de vista sobre a mesma questão é, também, uma função psicossocial do palhaço com relação ao doente:

Ele quebra a lógica da previsibilidade dos fatos ao propor soluções inusitadas para determinada situação, como multar uma maca por excesso de velocidade. Sua presença possibilita a percepção dos fatos por novos parâmetros, com isso, amplia a compreensão da realidade construída. [...] O palhaço ajuda a refletir sobre alguns fatores cruciais das relações que se desenvolvem nos hospitais e a possibilidade de enxergarmos essas questões é proporcional à nossa capacidade de perceber o quanto participamos da construção da realidade do nosso dia-a-dia. (MASETTI, 2003, p. 21).

¹²⁰ Site consultado: WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Coronavirus disease (COVID-19) Weekly Epidemiological Update and Weekly Operational Update**. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/situation-reports>. Acesso em: 29 maio 2021.

Pode-se pensar que a mente do palhaço não é sã, por ele se caracterizar como uma figura desajustada e transgressora, como todo bom *trickster*, mas é desajustado, porque provoca uma ruptura da lógica imposta socialmente, e é transgressor, pois ultrapassa os limites e não respeita as normas instituídas. Entretanto, apesar de inúmeras vezes ser denominado louco, só o seria se não tivesse controle sobre si mesmo (mentalmente), e não é bem isso que acontece: são indivíduos espertos, sagazes, capazes de fazer piada com praticamente tudo, extremamente habilidosos e arditos, como qualquer bom “espírito tricksteriano”. Ainda, estão prontos, inclusive, para fazer o papel do tolo, bobo, louco, para que seu espectador possa rir, pensar, perceber e se dar conta do ridículo das situações diárias propostas e/ou performadas.

Quanto ao doente, o nosso espectador hospitalar, é preciso perceber que, desde as épocas mais remotas, eram vistos como estigmatizados e, por isso, excluídos e marginalizados. Enquanto o ser humano pode dar frutos à sociedade é aceito normalmente, mas, quando está adoecido, velho ou incapacitado por alguma deficiência já não é mais tão útil, portanto, é excluído. Esse é um comportamento que vem mudando um pouco na era moderna por meio das legislações e políticas assistencialistas, mas ainda carregamos esse estigma em nossa memória e, como a grande maioria das mudanças sociais, é um navegar de caravela e sem vento constante.

Masetti (1998, p. 11) relata um pouco sobre sua experiência na área hospitalar: “[...] senti falta de uma abordagem efetiva na relação cuidador paciente” e acresce que os profissionais de saúde são preparados para lidar com as doenças, e não com as pessoas. Apesar de existir um consenso de que as relações humanas têm impactos na recuperação dos pacientes, a formação acadêmica dos profissionais de saúde e até de alguns cursos de psicologia “[...] está voltada a olhar o que não funciona”, colocando a percepção na doença. Ela ainda nos relata que o que encontrou nos trabalhos dos Doutores da Alegria foi o relacionamento com o lado da criança que queria brincar e a crença de que, “por mais grave que seja o estado clínico de um paciente, existe ali uma essência saudável, que pode ser tocada”. Assim, Morgana Masetti nos revela um lado do trabalho artístico como um viés ao tratamento terapêutico, interrelaciona a loucura e o desajuste social do palhaço à sua forma de ver o doente pelo viés da saúde, contradizendo o estigma da doença, do doente, da velhice e da incapacitação.

Juan Rocha, do Grupo Trupcando em Sonhos, parece ter o mesmo ponto de vista e o demonstra em vários momentos da entrevista. Primeiro, quando fala sobre resignificar as próprias debilidades, ou seja, para ele o palhaço “te faz até brincar com as coisas que você achava que eram um problema... como *bulliyings* antigos e coisas que não estão bem resolvidas”,

e segundo, “o preceito de rir de você mesmo” melhora a aceitação da condição atual de cada um. Além disso, explica:

[...] acho que a função mais legal do palhaço em qualquer instituição de saúde é gerar saúde. As instituições de saúde do Brasil são muito voltadas à doença. Elas trabalham muito o aspecto do doente, até mesmo a pessoa que está doente é chamada de paciente, porque tem que ter paciência com a doença. Eles vão sempre lembrar que ela tem uma doença. E acho que o palhaço dentro desse ambiente está ali para fazer com que ela respire... se sinta feliz... lembre que tem coisas que trazem um ambiente saudável para ela, que é um ambiente de descontração, de graça. (informação verbal).¹²¹

Possivelmente, por sermos (nós palhaços) também “desviados sociais”, ou seja, uma imagem diferente do idealmente perfeito, representamos bem as classes excluídas. Portanto, talvez haja uma identificação momentânea e/ou imediata entre nós e nossos espectadores. Os arquétipos tricksterianos, as figuras ancestrais dos palhaços, os bufões, representam bem essa *persona* incapacitada socialmente, cheia de deficiências não somente físicas, como intelectuais. Ele é o feio e grotesco social, como já vimos. Por isso, para o palhaço não importa tanto quem é o doente, uma vez que todos somos e podemos rever essas questões, criando possibilidades através do mundo que ele nos apresenta e do riso que sugere. O palhaço, como já mencionado, vai trabalhar com o lado saudável e/ou com a ideia que ele tem sobre a saúde de alguém. Para ele, o feio, o bonito, o deficiente e o quebrado serão relevantes se, por meio disso, ele puder fazer algum jogo ou piada que rompa com o padrão linear da questão ou transgrida para outras possibilidades de *performances*.

Segundo a psicóloga Morgana Masetti (1998), os palhaços dos Doutores da Alegria promovem essa transformação por meio da atuação, transfigurando qualquer acontecimento em um recurso para o seu trabalho: um enganchar de porta, um tropeço, um “não”, tudo é incorporado como oportunidade e canalizado para a linguagem humorística. “Essa capacidade carrega em si uma metáfora importante, em se tratando de doença e hospitalização: a de que é possível transformar a dor e o sofrimento” (MASETTI, 1998, p. 56).

Como agentes de subversão dos valores instituídos, os palhaços podem, ao entrar no ambiente hospitalar, causar nos pacientes certa identificação consigo mesmos, pois, ao se verem refletidos nas mesmas figuras disformes, pálidas, descabeladas e insanas, podem os doentes se sentirem próximos:

¹²¹ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

O modo como percebemos as formas que consideramos monstruosas nos confronta igualmente com os grandes temas da existência humana, a saber, a decadência do corpo, a doença, a velhice e a morte. A despeito do fato de que cada cultura e cada época possuem um padrão próprio de beleza e, por consequência, de feiura, em sua maioria as representações da dor, da morte, do sofrimento, são relacionadas a figuras deformadas, grotescas e monstruosas. Visto sobre esse aspecto, os bufões, pelo fato de frequentemente apresentarem alguma anomalia física ou mental, rompem com os padrões de harmonia e de conduta e, ao contemplá-los, entramos em contato com algo que nos ultrapassa e no eleva a um estado extraordinário. (ELIAS, 2018, p. 40).

Diante de um fardo excessivamente pesado, o palhaço vai, portanto, amenizar as muralhas do hospital e aliviar os doentes da dura realidade da vida cotidiana dentro daquele ambiente. Outra forma de identificação proposta está na relação com os ‘supremos poderes instituídos do hospital’. Elias (2018, p. 74) descreve a relação dos bufões com seus reis, na qual “suas atitudes podem parecer libertárias, mas ele está aprisionado a um papel que traz consigo o signo da obediência e da sujeição”. Da mesma forma se porta o palhaço, que atua em ambientes hospitalares, e também o paciente por ele atendido, no caso, aqui, o grande rei são as instituições e seus médicos.

Masetti (1998) relata que, comumente, ao visitarmos o hospital ou um enfermo (mesmo que em sua própria casa), colocamos nossa impressão na doença e, a partir daí, estruturamos uma relação. Além disso, é diferente quando fazemos o contrário, já que cada vez que colocamos nossa atenção no lado saudável e constituímos um relacionamento a partir desse critério estamos mais próximos da cura, e não da doença. Por isso, os palhaços Doutores da Alegria que ela estuda trabalham dessa forma e apostam na “arte como veículo do desenvolvimento da saúde”.

Tatiana Barbosa, dos Condutores do Riso, explica que, para o grupo, a função do palhaço dentro do ambiente hospitalar é “tentar fazer com que a criança saia daquele momento de dor que ela está passando”. Assim, se espera que os pacientes abandonem a tristeza e o fato de que tudo naquele ambiente os faz lembrar de dor ou de algo ruim e, por pelo menos um momento, eles possam se divertir juntos. Todos esses fatos dialogam muito com os conceitos da psicóloga dos Doutores da Alegria:

A arte cria um campo de compreensão dos fenômenos que englobam uma série de fatores que estão além do pensamento linear e lógico dos fatos. É capaz de colocar em um mesmo espaço ideias contraditórias e reprimidas. Magia, fantasia, emoção, todos os fatores importantes para o equilíbrio humano têm espaço na dimensão artística. Por meio dele, encontramos um poder de comunicação que está além das palavras. (MASETTI, 1998, p. 10).

Ademais são apresentados alguns outros efeitos da atuação pela autora, que também são verificados nos grupos. Trata-se de implicações sobre a atuação dos palhaços na mudança de comportamento dos pacientes, na equipe médica e de enfermagem, e, em alguns casos, até mesmo nos acompanhantes dos pacientes. Masetti (1998) relata que crianças prostradas ficam mais ativas, algumas se comunicam mais e melhor com a equipe médica, acelera a recuperação e ativa a imunidade.

Tatiana Barbosa diz que depois que eles passam (na visita), não somente os pacientes são contagiados por essa corrente benéfica, mas todo mundo “fica um pouco mais alegre, mais felizes, radiantes, acho que para poder terminar o dia bem”. Isso tive a honra de comprovar na prática, pois realmente não há ninguém que passe por eles e não os cumprimente, façam pequenas piadas, deem uma risadinha, façam um comentário... isso quando não eles mesmos não se deixam passar despercebidos. Isso vai desde funcionários do hospital a terceirizados como seguranças, pacientes e acompanhantes, seja quem for. Na foto que segue, o Palhaço Pancinha tenta fazer com que a funcionária assine seu contracheque, porque o mês é longo e o salário, curto.

Figura 22 – Dr. Pancinha recebendo seu “cheque” – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Juan Rocha verifica, em algumas falas dos acompanhantes, que atos do tipo se alimentar melhor, rir, estados de ânimo como a tristeza, agitação, agressividade, dentre outros, são transpostos quando se estabelece o ato de visitação constante:

E temos também esses casos pontuais: aquela pessoa que não ria faz tempo, agora está rindo... a pessoa não estava se alimentando direito, agora ela comeu... outra estava mais tristonha, agora fez até desenho. E com idosos e

também em hospitais psiquiátricos. Temos relatos de pessoas ficarem mais calmas dentro de um processo medicamentoso que deixava com a libido sexual aumentada e um pouco mais agressiva. (informação verbal).¹²²

Juan finaliza sua fala estabelecendo a importância de trabalhos como este e outros na área da saúde, principalmente. Segundo ele, o impacto da atuação acontece em cadeia, mas, se fosse possível ser mensurado em formas de pesquisas científicas, seria ainda melhor:

Eu vejo que é uma cadeia, por exemplo, se estou no hospital e temos uma visita naquele dia, provavelmente aquela criança ou a pessoa [acompanhante] vai continuar falando do que aconteceu. Então, gera uma memória afetiva e... de coisa boa... quando aquela mãe voltar para casa falará disso para outra pessoa... impactará pessoas que não estavam lá, e assim vai, sempre haverá uma cadeia. Talvez tratará melhor a enfermeira, porque vai estar bem... o melhor, o técnico de enfermagem, porque estará feliz... e não descarregou toda a tensão que estava tendo... é um alívio. E isso atinge pessoas que normalmente não estarão lá. Vai dizer “Nossa esteve aqui um palhaço”, às vezes, lembrará o nome do palhaço, e isso fará outras pessoas se sentirem bem também, porque vão dizer “Caramba você está rindo hoje estava doente e tal”. E isso segue impactando até que gera uma abrangência em cadeia, fazendo com que pessoas que estejam rodeadas naquele círculo se sintam afetadas de alguma maneira. Nem que seja por ouvir uma história interessante. Isso teria impactos maiores se houvesse essa junção da sociedade civil com a sociedade pública e privada... teríamos estas pesquisas quantitativas e qualitativas. Provavelmente, teríamos uma equipe de palhaços que ficaria no hospital todos os dias e o impacto seria muito maior. Mas quando é pontual vejo essa cadeia, quando é um impacto físico tem-se as pesquisas e geram outras coisas. Por exemplo, tem um grupo em Israel que faz operações junto com os médicos, então, quando os médicos operaram um braço, a equipe de palhaços operava o outro braço e ela (a criança) sentia muito menos medo de ir para a operação, porque estaria brincando lá. É importante entendermos que há aspectos desse bem-estar que podem gerar outros, mas isso tudo quando há um trabalho conjunto, quando só há o trabalho isolado temos só aspectos pontuais, seja no aspecto do olhar da criança para você ou no fato dela te mandar uma carta depois contando que está bem. Por enquanto, até que isso se torne mais contínuo nas instituições de saúde, temos o aspecto pontual na sociedade, que é a geração de cadeia de bem-estar. (Informação verbal).¹²³

Enquanto tudo isso não é possível, continuemos a viagem rumo ao mundo até então conhecido.

Na pesquisa realizada por Masetti (1998, p. 23/30) sobre os efeitos da atuação dos palhaços, ela relata que os médicos apontam alterações de comportamento: crianças prostradas ficam mais ativas, as quietas passam a se comunicar mais; há uma melhora e/ou aumento do

¹²² ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

¹²³ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

contato com a equipe e com o tratamento médico e os pacientes passam a se alimentar melhor; acelera-se a recuperação pós-operatória e a hospitalização torna-se menos ameaçadora. Ainda, acresce que as enfermeiras relatam que a atuação dos Doutores colabora para a melhora da sua imagem profissional. Por meio das brincadeiras e da parceria, os pacientes as percebem não apenas como quem dá injeções e medicamentos, mas como alguém que pode levar alegria.

Quando estabeleço um paralelo das visitas acompanhadas nesta dissertação entre o Grupo Condutores do Riso, por exemplo, e os Semeadores da Alegria, é fácil verificar isso. Na simples entrada e caminhada pelos corredores, o primeiro grupo já cria uma interação entre o palhaço e os pacientes avisando-os de que existe uma frota policial na entrada do hospital e perguntando-lhes se estão pensando em fugir do recinto levando os equipamentos médicos (referindo-se ao suporte de soro), conversam com enfermeiras e equipe de limpeza, há sempre uma piadinha guardada.

Enquanto, uns perguntam aos que estão sentados quando o ônibus 2 vai passar, outros, mais adiante, questionam a equipe de limpeza se elas o estão perseguindo e avisam: “Isso é crime, viu? Ainda mais se você apagar as evidências” (trocadilho feito por elas estarem limpando o chão); o segundo grupo apenas cumprimenta os pacientes, desejando-lhes um bom dia, ou canta ao mesmo tempo que caminha pelos corredores, fazendo o percurso entre as alas, o que me pareceu seguir um *script* previamente estabelecido. Por isso, trago à tona duas formas de se relacionar com a figura do palhaço, como segue no próximo item.

Figura 23 – Rampas – Hospital Materno-Infantil (Condutores do Riso)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 24 – Rampas – Hospital das Clínicas (Semeadores da Alegria)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

4.4 De olho nos palhaços

Para conhecermos um bocadinho mais a fundo os grupos que atuam em Goiânia, vale uma pequena descrição, feita por dados coletados em suas redes sociais e por suas próprias falas.

Posteriormente, apresento uma pequena descrição das visitas que acompanhei. Não chega a ser uma descrição etnográfica, pois foram apenas pequenos pontos percebidos e anotados para lembrar-me futuramente.

4.4.1 Condutores do Riso



Redes sociais: <https://www.facebook.com/condutoresdoriso/>

<https://www.instagram.com/condutoresdoriso/>

Visita realizada no dia 7 de julho de 2019, no Hospital Materno-Infantil de Goiânia, das 8 às 11 horas.

Os Condutores do Riso não são um grupo institucionalizado, ou seja, não são registrados como organização ou associação sem fins lucrativos, mas são bastante organizados. Segundo as redes sociais, existem desde 2007 e tem a intenção de levar alegria e distração para as crianças hospitalizadas e carentes.

Em seu compromisso com seu propósito, encontramos que a missão é levar sorrisos e alegria a crianças em difíceis condições físicas e/ou psicológicas e que por ventura se encontrem hospitalizadas.

Tatiana Barbosa nos conta um pouco sobre a criação do grupo e os princípios:

[...] Somos pessoas de várias profissões que se reuniram e criamos o grupo. E agora, depois de várias seleções, entraram outras pessoas que também não têm vínculo com nenhuma igreja ou empresa [...] Desde o início a gente não tem um porquê certo. A gente assistiu ao filme do Patch Adams, eu e minha amiga, e gostamos daquele tipo de trabalho. E logo após, conhecemos o pessoal dos Dr. da Alegria, então decidimos seguir por esta linha, mas não temos, assim, um porque o palhaço ou porque outro tipo de figura. No início, a gente não pensou nisso... a gente só seguiu por esta linha e estamos até hoje [...] a ideia é que seja metade/metade um pouco do palhaço e um pouco do médico Doutor para trabalhar ali dentro daquela situação de hospital, que é o nosso foco hoje em dia [...]. Nós do grupo pensamos que o que queremos é fazer o bem sem olhar a quem. Então, não temos distinção e queremos ajudar todos que estão precisando, não só neste foco que é o hospital, mas enquanto estiver alguém precisando em qualquer lugar ou qualquer tipo de pessoa nós queremos ajudar. (Informação verbal).¹²⁴

Este é um trabalho muito influenciado pelos Doutores da Alegria e em diversos momentos de sua fala Tatiana se refere a eles:

[...] A gente costuma sempre pegar um pouco de cada trabalho ou de cada grupo que a gente vê. Até mesmo palhaços fora do hospital, tentamos ir a peças teatrais, assistir um pouco disso, fazer cursos de capacitação com o pessoal que ensina como você... a parte artística mesmo do palhaço, né? [...] Porque, até então, não tínhamos essa formação artística... então, buscamos aprender com outras pessoas ou com outras vivências [...] Em relação aos Doutores da Alegria, tentamos pegar a parte de tudo... [sorri], desde a vestimenta, a parte musical, até mesmo a organização do tipo de trabalho que eles têm [silêncio – parece tentar lembra]. Então, temos eles como modelo de trabalho como este que a gente realiza [...], a seriedade que eles tratam este tipo de trabalho, então nos espelhamos nisso. Para eles é um trabalho mesmo remunerado e tudo, mas mesmo não sendo assim [o nosso grupo] a gente tenta se guiar e levar nesta linha. A organização deles e também a forma como agem dentro do hospital, que sabemos um pouquinho ainda não da mesma forma e do mesmo jeito que eles trabalham e que conseguem atingir a criança por conta de algo mais artístico que já têm de estudo... apurado sobre isso. (Informação verbal).¹²⁵

¹²⁴ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II**. [Jan. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_8311 (37:39 minutos).

¹²⁵ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II**. [Jan. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_8311 (37:39 minutos).

4.4.2 Diário de bordo – Mala de palhaço

Tudo acertado com a Tatiana, gestora do grupo, com mais de um mês de antecedência e confirmado na semana do acontecimento. Cheguei pontualmente às 8h da manhã, mas não havia nenhum sinal de participante do grupo. Fiquei assustada, pensando que eu poderia ter chegado tarde demais ou cedo demais. Liguei e ela me informou que estava em trânsito e que chegariam com três outros palhaços. Esperei.

O primeiro que vi foi uma cabeça de cachorro (Dr. Pancinha), ao longe, já de jaleco, tentando se entender com um carro e uma mala de rodinhas. Tirava coisas do carro, colocava na mala, tirava da mala e colocava no carro. Abria o porta-malas, fechava. Abria a porta traseira, fechava. Entrava e saía. Confuso, trocava de gravata e usava o vidro do carro como espelho. Usava um tênis de cada cor, uma calça bege suspensa até a ‘boca do estômago’ marcando bem a silhueta, uma camisa roxa e uma gravata listrada de verde, com olhinhos pregados, escolhida a dedo para combinar. A maquiagem marcava a parte inferior do rosto como um cão e fazia a marcação da boca de lápis preto, o que remete mesmo ao focinho animal, mas usava o nariz de látex vermelho. Ali, por si só, já era palhaço na vestimenta e nos atos.

A Tatiana (Dra. Dó Ré Mi) chegou e tomou minha atenção, ela vestia uma jardineira vermelha com uma calça preta por baixo, a camiseta do grupo, meias curtas vermelhas e um tênis rosa. A maquiagem era discreta, mas marcava bem o rosto branco e as bochechas rosadas. O nariz era de látex vermelho. E um violão. Cumprimentei-a.

Falávamos dos outros quando mais alguém chegou, uma moça bem colorida (Dra. Coração). Saía de tafetá, meia preta com outra meia curta rosa por cima, uma sandália meio aberta nas laterais, a camiseta branca com a marca do grupo e o cabelo preso em um rabo de cavalo, com um laço verde cintilante. A maquiagem era bem discreta e levava um nariz de látex e um sorriso cativante.

Figura 25 – O palhaço e a mala



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Olhávamos, ao longe, o palhaço cabeça de cachorro que ora caminhava, ora abaixava para ver algo na mala. Fiquei pensando: ele vai mesmo entrar com aquela mala? O que será que há lá? Então, me deparei com a mágica. A curiosidade de todo mundo quando vê um palhaço se aproximar: o que será que vem por aí? Ele se aproximou, nós todas o cumprimentamos e ficamos à espera da última integrante do dia.

Depois de alguns minutos chega uma palhaça pirata (Dra. Estrelinha). Cabelos de Chiquinha e cara branca, marcas avermelhadas nas bochechas, batom e nariz de látex. Vestia camiseta do grupo, saia vermelha de tule, calça preta por baixo e sapatilha colorida. Na cabeça, um chapéu de pirata e, no rosto, um sorriso de atrasada. Cumprimentos rápidos e nós acordamos em assinar o TCLE após a intervenção.

Entramos na recepção, a mesma entrada dos pacientes e dos visitantes e, agora, dos palhaços também. No balcão já há uma série de cumprimentos e de solicitações por parte dos palhaços: “Oi, tudo bem? Eu quero uma pizza? Dinheiro? Tá distribuindo senha? Só mês que vem?”. Não importa o que é dito em resposta, a lógica é a do palhaço. Os documentos são passados para as recepcionistas, assinamos uma lista de presença e entramos.

De repente, uma conversa fiada com alguém da espera sobre pescar o peixe da nota de cem reais: que tipo de isca se usa para pescar esse peixe? E sereia, já pescou? As respostas, na maioria, se resumem a sorrisos e acenos com a cabeça.

Passamos a catraca e o palhaço Pancinha pergunta ao segurança se estão acontecendo muitos assaltos ao hospital hoje. Os seguranças se entreolham e, sem entenderem, respondem que não. Nesse momento, o palhaço pergunta o que eles estão fazendo lá então. Eles riem.

Vamos adentrando e não passa ninguém despercebido aos olhos do Pancinha. As senhoras da limpeza recebem um “fiufiu”, um “tá bonita hoje, hein, Margarida?”. E se contestam que não são a Margarida, os palhaços começam a dizer um monte de nomes diferentes na tentativa de acertar, infundáveis tentativas, até que a pessoa se cansa e diz seu nome; então, o palhaço diz “eu sabia que estava quase chegando nele!”.

Figura 26 – Brincadeiras pelos corredores



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

As brincadeiras estão por toda parte, é um esconde-esconde nas esquinas dos corredores, uma cantoria, piadas, bons dias, cumprimentos de todo comprimento. Ao encontrar um jovem pelo corredor andando com o pai, a empurrar o suporte do soro, o palhaço adverte: “Oh, tá fugindo com o material do hospital. Cuidado, o SAMU está lá embaixo prendendo os fugitivos. A polícia tá toda alerta.” E pai e filho seguem sorrindo e eu penso para onde seria possível fugir de camisola, arrastando um pote de soro preso à veia, andando vagarosamente, quase empurrado por outro.

Figura 27 – Solicitando a entrada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Entramos no primeiro quarto, claro que pediram licença e permissão para entrar. Lá, algumas crianças olhavam desconfiadas e os pais eram os primeiros a alertá-las, com entusiasmo:

Figura 28 – Dr. Pancinha e suas brincadeiras



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Uma criança está falando no celular, então o palhaço tira da mala um telefone conectado a um cabo na mochila e começa a falar também. Em outro momento, saca da mala um estetoscópio e ausculta o sovaco da criança. Tira uma pata de borracha e faz exames médicos usando-a como se fosse um detector de problemas: quando ela encosta na criança, faz um barulho e, se é no joelho, é água no joelho, na barriga, é lombriga, na cabeça, é minhoca. E a mala vai se descortinando numa fantástica fábrica de possibilidades.

Figura 29 – Dra. Dó Ré Mi encantada com o bebenês fluente da criança



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ao encontrarem uma mãe com a bebê recém-nascida, perguntaram se tinham certeza de que a bebê era dela: “Mas é certeza mesmo? Tem como provar? Olha que o hospital está cheio de segurança hoje e já vi um cabra ali tentando fugir com o equipamento do hospital. Não conseguiu, teve que voltar para trás.”

Eles brincam todo o tempo e com todo o tipo de situações. Cantaram várias canções infantis e Gertrudes, a pata de plástico, também cantou.

Algumas crianças, mais retraídas, escondem o rosto no corpo dos pais, mas sempre dão uma espiadela para ter certeza se o que estão vendo realmente não é mesmo um médico ou enfermeira tentando fazer algum procedimento doloroso. Outras estão muito fracas para interagir, mesmo assim, não tiram os olhos das figuras destoantes e coloridas.

Em um momento, ao passar por um posto de atendimento, o Dr. Pancinha pediu à enfermeira um cheque, pelos trabalhos prestados. Ela entrou na brincadeira e deu a ele um papel em branco que ele guardou com muito cuidado no bolso para dar em troca de marmitas mais tarde.

É perceptível como o grupo interage com tudo e com todos que passam por eles, independentemente de se são pacientes ou não, mesmo que seja somente uma conversinha fiada de corredor, aparentemente sem lógica, ou uma *performance* mais elaborada em um quarto de hospital. Outra grande qualidade percebida neste grupo é que nada lhes passa despercebido: ao mesmo tempo em que estão em um lado do quarto, fazendo uma canção ou uma brincadeira simples com um paciente, estão preocupados em chamar a atenção do outro lado do quarto para que todos possam interagir e participar, uma qualidade muito admirável nos palhaços de palco.

Nesses casos, a interação mesmo com uma única pessoa deve chamar a atenção para si de toda a plateia ou de grande parte dela.

Figura 30 – A criança e o urso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

A *performance* sempre é estabelecida pela ação que já está acontecendo no quarto, por exemplo, em um quarto no qual entramos e a criança brincava com um ursinho e uma meia: a palhaça veste a meia no urso para que a criança e o urso possam fazer par.

Há um cuidado com cada paciente e, se alguém está brincando com alguma coisa e o palhaço chega na hora, acaba entrando na brincadeira e reagindo à ação da criança. Acredito que por isso o jogo flua tão bem e não haja uma quebra, como se algo fora do normal estivesse acontecendo naquele instante. A interação fica bem suave e a relação é estabelecida de imediato, tanto que não presenciei nenhuma recusa na entrada dos palhaços nos quartos. Além disso, quando ganham algum agrado dos pacientes, como no caso abaixo, em que o Dr. Pancinha e a Dra. Coração receberam papeizinhos coloridos (estilos marca-texto) da criança, eles os guardam com muito carinho.

Figura 31 – Papeizinhos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Em um quarto, encontramos um menino com um cobertor de Homem-Aranha e eles começaram uma discussão acirrada sobre os benefícios de se estar em um hospital que atende pessoas e aracnídeos, bem como quais os tipos de comidas que a criança comia, se eram só insetos ou se havia uma saladinha na dieta dela, coisas absolutamente sem sentido, mas que, para os palhaços, faziam todo o sentido.

Figura 32 – Homem-Aranha no soro



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Posteriormente ao Homem-Aranha surgiu uma oportunidade única de uma *performance* ainda mais elaborada. Como começou a chover e a conversa do quarto era sobre a chuva, o calor e tudo mais..., Doutor Pancinha se lembrou que as roupas que ele havia lavado não secaram e, portanto, trouxe algumas para secarem no hospital, tendo solicitado ajuda a duas acompanhantes e estendido um varal no quarto. Uma das acompanhantes segurou em uma ponta e a próxima na outra, sem saber no que aquilo as levaria. Daí a pouco, ele começou a tirar as roupas da mala e a estendê-las no varal, inclusive achou um lanche e o colocou também, alegando fazer banana desidratada. Mas o melhor foi a cara das ‘voluntárias’ a pau de varal quando ele saiu do quarto e as deixou segurando as roupas no varal. Ele não demorou, mas, ao voltar, reclamou que as roupas só não secaram porque elas não mantiveram o varal estendido adequadamente... Para mim, foi o ápice da *performance* do grupo no hospital naquele dia. Acredito que as senhoras que seguraram o varal jamais vão esquecer da loucura desse palhaço ao sair e deixá-las lá, sem previsão de voltar.

Figura 33 – As roupas no varal



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Algumas ações se repetem ao longo do percurso, como a *performance* do telefone que sai da mala, parar nos bancos dos corredores, porque sempre tem alguém “esperando o ônibus passar”, e perguntarem qual linha passa por ali e se vai demorar; ademais, os gracejos com enfermeiras, seguranças e as perguntas nos postos de atendimento são muito semelhantes. Apesar disso, elas sempre são pontuadas por questões que estão acontecendo no momento.

No final da intervenção, fizemos uma pequena pausa para assinar os papéis de autorização de uso e imagem necessários para meu mestrado. Eles aproveitaram a pausa para cantar parabéns a um integrante do grupo, enquanto eu os filmava, e enviaram as devidas felicitações. Posteriormente, saímos do hospital, porém, antes de irmos, eles fizeram uma pequena oração de agradecimento por eu estar ali e ter escolhido o grupo deles para meu trabalho o que, particularmente, me deixou bastante comovida. Ainda, pediram bênçãos aos que estavam internados e foram por eles visitados.

Assim, em um clima de gratidão, nos despedimos. Minha impressão particular desse grupo é que são bem-preparados e têm muita dedicação e empenho no trabalho que fazem, tendo me deixado com gostinho de quero mais. Se eu fosse uma daquelas pessoas internadas, ficaria muito grata pela visita e com certeza teria me divertido.

4.4.3 Semeadores da Alegria



Redes sociais: <https://www.instagram.com/semeadoresdaalegria/>
<https://semeadoresdaalegria.com.br/site/index.html>

<https://www.facebook.com/semeadoresdaalegriagoiania/>

Visita realizada no dia 17 de agosto de 2019, no Hospital das Clínicas de Goiânia, das 8 às 11 horas.

Os Semeadores da Alegria são uma organização sem fins lucrativos, registrada e já bem estabelecida. É o maior grupo de Goiânia, com 214 membros, segundo o grupo fechado do Facebook, por onde todos se comunicam e fazem seus agendamentos, além de terem os principais avisos.

Este é um grupo vinculado à Igreja Católica, no entanto, abriga pessoas de todas as religiões, dispostas a realizarem o trabalho. Segundo as informações encontradas em suas redes sociais, a ideia é alcançar jovens, membros de paróquias da Arquidiocese de Goiânia, dispostos a levar o amor do Pai Eterno, abraçando a carne sofredora de Cristo. O propósito do grupo é contribuir para o bem-estar dos pacientes, acompanhantes e profissionais, promovendo a humanização do ambiente hospitalar, levando o amor do Pai Eterno a todos que precisam de uma palavra de fé e esperança: a evangelização ao alcance de todos que precisam.

Segundo Marilene Rossi, o projeto teve início em 2014, por um membro da arquidiocese de Goiânia, e foi inspirado no trabalho do grupo Saúde e Alegria:

[...] Quando pensamos no projeto, o Padre Marcus, como idealizador, concebeu a ideia a partir da experiência da Lita e da Lu no Saúde e Alegria,¹²⁶ lá elas eram palhaças. Acho que por isso se pensou no lúdico, usando a figura do palhaço para atrair a atenção. (Informação verbal).¹²⁷

Ana Flávia acrescenta, sobre os processos administrativos e as divisões do trabalho do grupo.

Eu tomo conta das escalas. Quando a gente faz a formação dos meninos, as inscrições, nós nos sentamos e dividimos eles por escalas. Eu fico responsável por ver quantos têm em cada escala, quantos os hospitais podem receber por visita. Às vezes uma unidade pode receber 25, aí vou distribuir 25 em cada

¹²⁶ Outro grupo de palhaços atuantes em hospitais em Goiânia. Conheça mais sobre o trabalho deles em: SAÚDE & ALEGRIA – Animação Hospitalar. **Principal**. Disponível em: <http://saudealegria.com.br/site/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

¹²⁷ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

uma, mesclando os que já estavam com os novatos que estão chegando, para deixar tudo bem-organizado para que ninguém fique acanhado. Porque quando a gente é novo na coisa ficamos bastante acanhados. [Risos] E praticamente eu faço isso, mas faço junto com todo mundo, nós cinco sentamos, nós cinco organizamos. Quando vejo que uma escala está com uma quantidade abaixo do que está previsto, a gente senta, conversa, “oh, essa unidade precisa de tanto”. E a gente vai organizando tudo certinho [...] Dá um pouquinho de trabalho. [Risos geral] [...] Porque cada escala já tem o seu músico próprio, não dividimos e não deixamos nenhuma unidade ficar sem músico, porque quem canta reza duas vezes. E nós somos muito ligados à música, gostamos muito. Então é essencial que cada escala [dia de atuação] tenha um músico, assim, nessa divisão deixamos cada unidade com um ou dois músicos. Já para fazer a parte da animação [...] o Neto fica responsável pela parte do nosso visual, tudo do visual, programação, inscrição... tudo o que precisa ele ajuda. O Thiago sempre o ajuda que é outro semeador que está dentro do projeto [mas não na gestão], e trabalha na parte de redes sociais e Mídias. O Yure é nosso financeiro, tudo que envolve finanças ele organiza. Nós apresentamos o balanço para os meninos, nunca deixamos sem saber o que está acontecendo com o dinheiro. Dentro do projeto nós temos uma comissão de eventos, festa junina, aniversário de semeador, às vezes, nas formações a gente precisa organizar café da manhã... tudo é gerenciado por esta comissão de eventos. E as pessoas precisam ver para onde que o dinheiro do projeto está indo. A inscrição é vinte reais,¹²⁸ mas é o montante que a gente faz. A gente ajuda com jaleco, blusa, maquiagem. (Informação verbal).¹²⁹

Sobre o trabalho voluntário, ele é visto e desenvolvido como um posicionamento de vida, assim como a evangelização proposta de atuação com o palhaço. Marilene coloca isso da seguinte maneira:

[...] Falamos muito que os Semeadores da Alegria é o Evangelho em movimento. Os meninos vão para as atuações, antes eles fazem uma oração, então eles testemunham o Evangelho, testemunham Jesus Cristo muitas vezes, sem falar nele. É lógico que as músicas vão denunciando, seguindo mostrando quem somos nós. Acaba denunciando tudo [...]. Um dos temas trabalhados na formação é a questão do ser para o outro. O trabalho voluntário tem essa pegada para nós, a pegada do cristão. Desse para o outro e tudo isso que envolve uma relação. Achei interessante, uma vez, uma expressão que ouvi não sei nem dizer quem foi. Os meninos fizeram um passeio e perceberam que ser Semeador da Alegria para eles já é um estilo, passou a ser um estilo, entendeu? Então o Semeador da Alegria não é só aquele que se veste de palhaço, é mais do que isso. Ele passou a ser um estilo, porque onde ele estiver, no trabalho ele leva aquela bagagem que tem, a espiritualidade [...] E temos trabalhado dentro da formação com esse objetivo também, porque na verdade desde a fundação do projeto o que nos motivou foi esse amor. Então o trabalho voluntário torna-se para nós uma ferramenta ou um caminho que escolhemos, nos vestindo de palhaço e atuando nos hospitais para levar o evangelho. Você vai perceber, Roberta, a pegada dos Semeadores da Alegria é diferente. Fazemos uma comparação com o que sentimos e temos e vejo que é diferente

¹²⁸ Inscrição destinada à entrada de novos integrantes ao projeto.

¹²⁹ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

dos demais. Mas como eu te falei no início, não conheço todos [os grupos de Goiânia], na verdade não posso falar, porque posso dizer que não conheço nenhum. [Risos] [...] Mas uma das reuniões que a gente fez no Materno,¹³⁰ por exemplo, fiquei surpresa em ver quantos grupos tinham na mesa lá: “Nossa! Todo mundo aqui” e depois a Michelle, que é o nosso *link* lá, falou que gostava muito da forma que a gente trabalha, tem um pouco do que eles chamam de capelania, que é voltado para a espiritualidade, transitamos nessas duas vertentes, eu diria isso. Quando falamos que temos como proposta ser o Evangelho em movimento é porque temos uma pitada voltada para esta parte da espiritualidade, mas tem também o palhaço, então, estamos assim transitando e estamos aí. Temos percebido que o projeto tem mudado vidas [Olha para os colegas, balançando a cabeça como que buscando pontos de concordância], muitas vidas, pelos testemunhos. Sentimos que de alguma forma faz a diferença na vida daquelas pessoas visitadas pelas manifestações e relatos depois de cada atuação. Por isso seguimos... essa vai ser a oitava formação em cinco anos, porque antes fazíamos duas vezes por ano, depois pensamos bem e a demanda vai mudando também. Foi quando resolvemos que seria suficiente, a escolha da época também tem um sentido... acontece após a Quaresma. Entendemos que este é um período no qual as pessoas se voltam mais para Deus e começam a pensar na realidade delas, na vida, e aí vem o voluntariado como um caminho para de alguma forma servir a Deus. Tem essa pegada aí. (Informação verbal).¹³¹

4.4.4 Diário de bordo – Abençoados sejam

A visita foi agendada pelo *Whatsapp*, pela gestora Marilene, e eu deveria encontrar a Gleicy na Paróquia São João Batista, na Praça Universitária, no dia marcado para o acompanhamento.

No dia, cheguei pontualmente às 8h na Paróquia e eles estavam aglomerados na parte externa. Algumas pessoas já estavam maquiadas e outras à espera, sentadas em um banco da PUC-Goiás. Perguntei onde eu poderia encontrar a Gleicy e me indicaram o banheiro; fui então ao encontro dela. Após entrar no banheiro feminino, me deparei com outro grupo de meninas se maquiando, me apresentei à Gleicy e expliquei o trabalho a todos ali. Para minha surpresa, o grupo que ia ao Hospital das Clínicas era composto por aquelas meninas que se maquiavam e outros participantes que ainda não haviam chegado, enquanto o grupo que aguardava sentado do lado externo estava esperando o outro chefe de equipe para partirem para a Santa Casa de Misericórdia de Goiânia.

¹³⁰ O Hospital Materno-Infantil de Goiânia faz reuniões periódicas (anuais ou semestrais, conforme a necessidade) com seus voluntários, independentemente das especificidades de trabalho destes. Elas servem para informar sobre eventuais normas ou mudanças, cronogramas de trabalho e para conhecer seus gestores de perto.

¹³¹ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

Ainda no banheiro, fui repassando as folhas de autorização de utilização de imagens e sons (TCLE), para que os participantes que houvessem terminado a maquiagem pudessem ir adiantando o trabalho e para que eu não os atrasasse. Ao mesmo tempo, pedi permissão para tirar algumas fotos de *making-of*.

Figura 34 – Maquiagem padrão para as meninas do grupo Semeadores da Alegria



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Sáimos do banheiro, alguns participantes a mais chegaram e já esperavam prontos e maquiados, junto a outro líder de ato. Depois que todos terminaram seus afazeres (maquiagens e figurinos), conferiram se tinham jaleco, inclusive ganhei um para acompanhar a visita; assinaram o termo de consentimento TCLE e, após todos os participantes chegarem ao local, realizaram um pequeno ritual: fizeram uma oração, cantaram algumas canções, agradeceram aos presentes pela participação, abençoaram amigos que estão passando por alguma dificuldade, apresentaram novos participantes e solicitaram que tivessem cuidado e dedicação redobrada com os amigos que estão chegando agora ao grupo. Nesse momento, também são distribuídos os laços e as gravatas que os participantes usam nas visitas, itens padronizados como a maquiagem, cuja responsabilidade de distribuição, recolhimento ao final da visita, manutenção e limpeza é dos líderes de ato.

Figura 35 – Ritual de iniciação da visita



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Posteriormente, guardaram seus pertences nos carros dos colegas que os possuem, localizados no pátio de estacionamento da Universidade, e partem a pé para o Hospital das Clínicas. A paróquia está localizada na Praça Universitária de Goiânia, o que nos dá um trajeto de sete a dez minutos a pé. Por si só já são figuras que chamam a atenção, rostos muito brancos, com uma mistura colorida, grandes apetrechos nas roupas (gravatas e laços), camisetas padronizadas. O andar em bando intensifica o olhar do espectador da praça, mesmo sendo um caminhar desprezioso nesse momento. É um coletivo e a manada sempre tem mais peso.

No percurso, fui conversando fiado, mas bem interessada, perguntando um pouco sobre a curiosa estruturação do grupo. É um grupo muito grande, com muitos participantes, muitos locais visitados. Interessantemente, uma novata foi me explicando o formato e a configuração de tudo, o que particularmente me deixou bem encantada com a gestão. Uma participante, visitando pela primeira vez o hospital, já sabia me esclarecer muito sobre o funcionamento do grupo e questões bem particulares de falta, liderança, hospitais, treinamentos...

Ao chegarmos ao hospital entramos pela recepção comum e vai-se uma chuva de bom dia. Chegam cumprimentando todos, indiferentemente se são pacientes ou não, crianças, idosos, adultos... também cantam músicas da igreja e dançam. É perceptível, nos rostos da plateia, os sorrisos de retorno, acenos, cumprimentos mesmo que de longe. É importante frisar que só após a entrada da guarita os participantes colocam o jaleco.

Figura 36 – Entrada do Hospital das Clínicas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Apesar de neste dia haver apenas uma das participantes que tocava violão, a música se fez constante. Na entrada, antes mesmo de assinar a lista de visitação, que já aguarda por eles na recepção, é feita uma cantoria, com danças e coreografias. Alguns espectadores pedem músicas, orações, fotos, abraços, cumprimentos, são muitos tipos de manifestação de afeto.

Figura 37 – Cantoria na recepção do Hospital das Clínicas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Após todos os participantes do Semeadores assinarem a lista de presença, tudo vistoriado pelo líder de ato, seguem para a visita aos leitos. Avançam pelos corredores na mesma cantoria. Mais adiante, na entrada da maternidade, a líder direciona os grupos de participantes para cada quarto e combinam onde vão se encontrar quando findadas as visitas a essa ala. Sigo com o grupo que vai às enfermarias, pois acreditei que as mães ficariam mais desconfortáveis com a presença da câmera do que os demais pacientes.

Subimos ao primeiro andar e fomos ao atendimento das enfermarias. O hospital das Clínicas possui corredores muito extensos e, no início das alas de quartos, há uma pequena sala de espera, com algumas cadeiras, uma recepcionista em uma mesa de canto e, por vezes, um segurança. Durante todo o percurso dos compridos corredores de acesso existe uma cantoria, como um prenúncio do quem acontecerá. Entretanto, ao passar pela sala de espera, o barulho cessa e, no corredor das enfermarias, não há musicalidade. Nesse corredor central aos quartos há poucos bons dias, como vai você, olá e tudo bem. Cumprimentos não tão compridos como o esperado.

Figura 38 – A cantoria continua pelos corredores



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Uma questão me deixou um pouco apreensiva: em nenhum momento, da chegada ao final da visita, vi nenhum participante lavar as mãos, nem mesmo a líder. Houve, sim, algumas buscas nos *dispensers* de álcool em gel, mas sem sucesso, porque estavam vazios. Achei preocupante, apesar de em nenhum momento ter visto qualquer participante tocar em paciente, mas houve alguns que tocaram nas camas e nos objetos de leito.

Antes de iniciar efetivamente as visitas aos leitos, o grupo se dirige ao posto de enfermagem e a líder procura saber se existe alguma precaução. Liberadas as visitas, o grupo segue até o final do corredor. A líder divide os participantes em duplas ou, no máximo, trios. Ela, apesar de também entrar e fazer a intervenção nos leitos, fica mais atenta ao movimento dos palhaços nos corredores. Assim que uma dupla sai de um quarto ela a direciona para outro, garantindo que nenhum quarto seja esquecido e que não haja tumulto nos corredores.

É muito nítido o impacto que os palhaços causam. Desde a entrada na recepção, o trombar dos corredores, a musicalidade e a dança, tudo impacta, de alguma forma, o receptor, mesmo considerando a pouca utilização da linguagem corpórea e até gráfica (imagética) do

palhaço que o grupo Semeadores do Riso tem. Ao cruzar com outras pessoas nos corredores, ao passar pelas portas dos leitos e serem vistos há sempre um pescoço comprido, um sorriso, um acenar, um “olha lá”.

A intervenção nos quartos se compõe de música, conversa fiada e de uma despedida, sempre com uma bênção em forma de canção. As falas giram entre “você está bem, qual o seu nome, o que você está fazendo aqui, há quanto tempo você está aqui, a gente tem que ter paciência, Deus sabe o que faz, Deus está cuidando de nós, temos que confiar nele...”; na maioria das vezes, o paciente não contesta as questões e sempre responde com atenção. Não há uma evangelização propriamente dita, pois não existe nenhuma ação focada, ou desenvolvimento ou processo de difundir qualquer doutrina ou ideologia. Algumas das músicas cantadas são de caráter religioso, mas nem sempre, e as que são não se limitam a uma religião específica. Quando a música está fora do repertório do grupo, recorrem ao celular para saber a letra, como pode ser visto na Figura 39:

Figura 39 – Cantorias nos quartos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Durante as visitas, a grande maioria dos participantes mantém as mãos para trás, nos bolsos, presas na frente e na cintura, com pouca movimentação corpórea se comparada à de um palhaço (Figura 40). É uma intervenção de olhares curiosos, muito por parte dos pacientes, que querem saber quem são essas pessoas coloridas, e dos próprios palhaços, que querem entender quem são essas pessoas.

Figura 40 – Montagem com os posicionamentos das mãos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

A passagem pelos quartos dura cerca de cinco minutos. Salvo a dupla de participantes que é portadora do violão, pois, por atender pedidos de músicas, por vezes demora um bocadinho mais nas visitas.

A bênção final é dada em todos os quartos, independentemente de terem o instrumento musical para cantar. Ela é cantada e há uma dança específica, gestual, com as mãos primeiramente em forma de cuia e, depois, em espalmadas ao ar acima da cabeça, como para abençoar.

Figura 41 – Posicionamento das mãos durante a canção de bênçãos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Figura 42 – Movimento das mãos durante as bênçãos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Posteriormente, na primeira ala de enfermarias, as duplas que terminaram primeiro o trabalho aguardam os demais na sala de espera. Sentados, descansando ou mexendo no celular. Nesse momento, é nítido haver um distanciamento da pessoa e do palhaço. Aglomerados novamente, todos os participantes transpassaram os corredores rumo à ala infantil.

Figura 43 – Montagem com fotos da ala infantil



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ao adentrarmos na ala, pedi água a uma enfermeira, porque, durante toda a visita, nenhum dos participantes, até então, havia se hidratado, e a instrução que eu tive é que não

havia disponibilidade de água para os voluntários. Após todos tomarmos água, adentramos nos corredores da enfermaria infantil até o posto de enfermagem, no final do corredor, para sabermos as instruções gerais e locais nos quais não poderíamos entrar. Só havia uma precaução de contato. Ao entrarmos nos quartos, o posicionamento dos voluntários não se modificou e a visita transcorreu, com as crianças, da mesma forma que com os adultos.

Estavam novamente performando por meio do olhar, sorrisos e conversas fiadas. As mãos normalmente escondidas nos bolsos ou nas costas. As canções se modificaram para atingir o público infantil e temas animais, como a borboletinha, a joaninha e o leão, foram surgindo na letra das canções. Contudo, em nenhum momento ficou claro algum intuito de evangelização. A benção final permaneceu.

Havia poucas crianças nos quartos da enfermaria. No primeiro quarto a ser visitado havia duas e as palhaças com violão ficaram nele. No segundo quarto, entraram mais duas voluntárias e, no terceiro, duas e a gestora de equipe. Em todos, a mesma indagação: conversa sobre o que você está fazendo aqui, há quanto tempo, cantavam algumas músicas infantis e saíam.

Na ida à quarta enfermaria, passamos pelo quarto com precaução de contato. Apesar de a criança ver e poder ser vista através do vidro ela não foi notada pelos palhaços, que passaram direto, e confesso que fiquei um pouco incomodada com isso. Na enfermaria, mais conversa fiada com um menino que estava muito febril e a mãe falava por ele, durante todo o tempo, e a visita pareceu agradá-la mais do que à criança.

Na volta da enfermaria, enquanto os palhaços não saíam do quarto, eu não resisti e comecei a brincar de esconder atrás da parede e a reaparecer com a criança do isolamento. Mesmo sem entrar é possível interagir e então os palhaços, ao saírem, deixaram uma benção da mesma forma, sem entrar.

Sáimos então da enfermaria infantil e rumamos para o segundo andar. Encontramos, ao sair, o outro grupo de palhaças, que pareciam estar perdidas à nossa procura. Assim, o bando todo rumou para o segundo andar. Eles cantaram nos corredores menos movimentados e aí é perceptível o bando, no coletivo o *trickster* aparece faceiro. Nesses momentos há mais interação com os passantes e entre eles mesmos, há também mais movimentos corpóreos cômicos, caminhar tortos, danças malucas, músicas espontâneas e algumas caras e bocas mais expressivas.

No segundo andar há outra enfermaria, a ortopedia, e a infectologia. Primeiramente, seguiram para a infectologia e ortopedia e o grupo se dividiu novamente, pois são alas pequenas

e, assim, terminariam mais rapidamente. A pressa não é só uma questão de cansaço, o grupo tem até as 17 horas para sair do hospital, conseguindo visitar todas as alas ou não.

Na infectologia só foi possível visitar dois quartos. Quando chegamos, a enfermeira nos direcionou a um menino que, segundo ela, ficaria muito feliz com a visita. Aparentemente, era um adolescente, e não uma criança pequena, que, na minha percepção, ficou mais constrangido de nos receber do que empolgado. A conversa seguiu no clima do futebol, uma vez que o menino se mostrava mais interessado no jogo da televisão do que nas palhaças. O outro quarto tinha dois senhores, que agradeceram muito a visita e a benção, mas também não demonstraram tanto interesse na visita.

Achei estranha a escolha da ordem de visitação, pois acredito que a infectologia deveria ser a última ala a ser visitada, ou, pelo menos, que os participantes, ao passarem por lá, não deveriam entrar em outras alas, mas não questionei para não interferir, mais uma vez, na pesquisa e na forma de trabalho do grupo.

Saí rapidamente e segui para a ortopedia, onde os demais participantes estavam terminando. O grupo que me acompanhava ficou na sala de espera da ala ortopédica.

No corredor da ortopedia, encontrei um grupo e os segui até um quarto, onde tentaram convencer uma garotinha (com mais ou menos 6 anos) que tinham para ela um presente nas mãos vazias e que ela teria de ter fé para acreditar e ver. Ela, meio desconfiada, aceitou a benção como presente, tendo sido este o único momento em que, de certa forma, me pareceu que eles evangelizavam. O outro grupo, no quarto ao lado, seguiu o mesmo padrão percebido nas enfermarias, sem grandes mudanças.

O último local a ser visitado nesse andar foi a enfermaria. Novamente, foi perceptível, basicamente, as mesmas intervenções, salvo por duas questões: a primeira, uma jovem deficiente mental que estava em um dos primeiros quartos das enfermarias. Como o grupo começa do final do corredor para os quartos mais próximos à entrada da sala de visitas, o quarto da jovem foi um dos últimos a ser visitado, mas ela ficou na porta durante todo o percurso, à espera de uma canção. Sem a atenção dos palhaços, que estavam em circulação constante, entrando e saindo dos quartos, ela esperou. Quando entraram no seu quarto, se recusou, por um tempo, a entrar e ficou meio envergonhada, se escondendo atrás da porta. Posteriormente, quando decidiu sair, disse que queria algumas músicas e ficou satisfeita quando cantaram para ela. Isso era visível não somente pelo sorriso largo como pelo fechar de olhos e balançar da cabeça, cantarolando a canção.

O segundo ponto de interesse dessa enfermaria foi uma voluntária que estava nas visitas à maternidade, por isso não tive, até então, a oportunidade de observá-la. Nesse percurso dessa

enfermaria pude notá-la como a mais solta das participantes. Ela, no momento em questão, atuava com a moça do violão, o que de certa forma a favorece, mas estava sempre entrando atrasada no quarto e adentrava com todo pique do mundo, esbarrando em tudo, dançando desengonçadamente, rindo muito. Dançava, fazia caretas, fazia comentários completamente tolos, imprecisos, ou seja, ela era a palhaça que carregava consigo mais características tricksterianas.

Figura 44 – A animada da visita



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

No final dessa intervenção, já pareciam visivelmente cansados e se sentaram um pouco na sala de espera antes da enfermaria, enquanto os demais terminavam a ala. À medida que foram chegando e se aglomerando, foi surgindo uma canção sobre o corpo e a atividade física e aos poucos todos começaram a dançar, como se a música pudesse lhes fazer sentir mais vivos.

Figura 45 – A sala de espera



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Ao saírem todos juntos novamente da sala de espera, seguiram até a saída. Na escada do último corredor houve uma pausa para foto, as caras já não estavam mais tão animadas, os jalecos mais caídos e grudados aos corpos pelo calor da intervenção. “Faz cara de animado galera” foi a piada do momento, mas ali já não existiam palhaços e aquilo soou mais como um direcionamento para a ação.

Todos agradeceram na portaria e saíram para o jardim principal em frente ao hospital. Ali, em roda, cantaram uma última canção, ensaiaram um pouco para gravarem um vídeo de apoio para um casal parceiro que havia perdido um filho recentemente. Gravei o vídeo para eles com o celular de algum deles. Depois, ainda em roda, fizeram uma oração, agradecendo a participação de todos, inclusive a minha, e algumas pessoas deram um depoimento de como havia sido a visita para eles, quão importante havia sido o dia, o quão satisfeitos estavam com a participação e por estarem no grupo. A novata saiu emocionada, relatou que há muito não se sentia tão agradecida por fazer parte de algo tão maior. A moça que tocou violão relatou que faria prova da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e que havia pensado em não vir. Além disso, naquele dia tudo parecia conspirar contra, porque ela não mora em Goiânia e havia perdido a carona para vir e não tinha dinheiro para o Uber; depois a irmã decidiu trazê-la, mas ela acabou esquecendo o jaleco, a sorte foi um colega ter um para emprestar, mas, no fim, se sentiu renovada para fazer o teste no dia seguinte.

Depois dos relatos, agradei a oportunidade de conhecê-los e a generosidade na recepção. Devolvi o jaleco que me emprestaram e seguimos, ainda juntos, até a igreja novamente, onde estavam os carros e os pertences de todos. Houve, ainda, algumas conversas sobre o treinamento que o hospital faria na semana seguinte para novos participantes. Despedimo-nos na praça e segui meu caminho, me perguntando, ainda, se eu havia feito um bom trabalho.

4.4.5 Trupcando em Sonhos



Redes sociais:

<https://www.instagram.com/trupcandoemsonhos/>

<https://www.facebook.com/trupgo/>

https://trupcandoemsonhos.wixsite.com/trupgo?fbclid=IwAR1EsFln6JZZvgr97PPt9ZrZ7m_5VloCuyDo9qpX7U-cLsF5Gle3bEjx0EU

O projeto Trupcando em Sonhos nasceu em 2008. Trata-se de um projeto social de desenvolvimento da arte, sem fins lucrativos, formado por voluntários que buscam promover a experiência da alegria e da adversidade. Segundo um de seus fundadores, Juan Rocha, o grupo nasceu:

Na verdade, o começo desse processo foi... o grupo começou em Brasília com trabalho juntamente às crianças... naquele período... tinha uma figura. O projeto começou com um ‘Solau’,¹³² que era o ‘Solau mágico’, trazia referências do teatro mágico,¹³³ de coisas que eles produziam dentro do palco: literatura, teatro, circo, poesia... Nos parques de Brasília e de Goiânia, a galera fazia um ‘Solau’, que é um luau de dia, e improvisaram estas artes, até que um dia se propuseram a fazer uma visita.

Aí a gente já tinha essa referência artística da maquiagem, daquele personagem palhaço, mágico, encantador e tudo mais. Acabou que isso foi automaticamente colocado dentro do projeto e funcionando. O projeto aconteceu, não foi um plano “Vou fazer o projeto acontecer”, mas dentro do processo do palhaço a gente engloba várias outras coisas que ainda continuam sendo reflexo daquele ‘Solau’, que são a música, os malabares, o encontro cantado, o encanto das bolhas e do teatro. O palhaço só nos traz esse superpoder, este super personagem, que reflete algo gostoso para aquele que está vendo... usamos essa salada de frutas artística para poder criar esta relação com o paciente/interno ou com quem for que seja. (Informação verbal).¹³⁴

Esta visita, lamentavelmente, não foi realizada. Tentei marcar com o Juan por diversas vezes durante os anos de 2018 e 2019, mas, na grande maioria das vezes, ele me avisava no dia anterior que os participantes do grupo não iriam à visita, que ele a faria sozinho e, para mim, isso não seria relevante. Nas últimas vezes em que marquei com ele, em uma ninguém apareceu e, na outra, ele foi novamente sozinho e por isso nem me avisou que teria. Eu soube, pelas redes sociais, que eles divulgaram um processo seletivo para novos integrantes em março de 2020.

4.5 Dois tipos de viajantes embarcam na nau

Cruzei grande parte desse percurso de ser palhaça na marginalidade do ato, pois não **era** formada e não pertencia a nenhuma escola de palhaçaria ou de teatro, tampouco sou do circo. Fui retendo informações e navegando nelas, vivendo às custas dos ricos dados apreendidos aqui

¹³² Como um Luau no parque, só que durante o dia, por isso a referência ao sol.

¹³³ Teatro mágico grupo de artes teatrais mistas, música, circo e teatro. Criado em 2003 pelo músico Fernando Anitelli. Muito conhecido na América Latina por possuir uma estética e linguagem próprias e pela divulgação midiática via internet. Mais informações no *site*: TEATRO MÁGICO. **Sobre**. Disponível em: <http://oteatromagico.mus.br/site/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

¹³⁴ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

e acolá. Vendo, sentindo e fazendo, performando cá no hospital, que é meu quintal de atuação e posteriormente, após uma injeção de confiança, também na rua, nas praças, nos eventos, nas passeatas, nas palestras, em vídeos, *lives* e festivais. Muito posteriormente a minha estreia como palhaça e agora com o mestrado é que tive a oportunidade de fazer uma formação um tanto mais teorizado e com mais apuro técnico.

Entretanto, onde há brecha por vezes Betinha, ora Bertola, mas ambas punham e põem seu nariz à mostra. Estudei, li a fundo e continuo neste trajeto sem fim. Apropriei-me de conhecimentos diversos e fiz deles meus à medida que me identificava e compreendia os ensinamentos na minha forma performática de atuar. Assim, fui criando meu próprio tesouro de concepções e conhecimentos. Acredito existirem muitos outros assim como eu por aí. Quem são eles? Palhaços criados à margem, sem escolas e linguagem estabelecidas, construídos a partir de aprendizados e riquezas diversas apreendidas em portos diferentes. Por isso, acredito tanto neste palhaço SRD (Sem raça definida) citado lá no início deste processo dissertativo.

Figura 46 – Palhaça Pirata – Condutores do Riso



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

É curioso verificar que muitos deles, principalmente voluntários que se utilizam da linguagem, nem se consideram palhaços. Nas minhas andanças, me deparei com falas do tipo “tem tão pouco tempo que estudo palhaçaria que nem me considero palhaça(o)”, “não ganho dinheiro com isso, por isso não vejo a palhaçaria como profissão, só faço mesmo como voluntariado”, “nem sou tão bom palhaço assim” (falando do fato de não ter estudado teoricamente a arte), e por aí vai. Entretanto, na grande maioria dos casos verifiquei que essas

pessoas não só utilizavam todas as qualidades estabelecidas de um palhaço, citadas no Capítulo 1 deste estudo, como eram exímios *performers*. Entravam e saíam em ‘modo tricksteriano’ com muita propriedade e atuavam trazendo o melhor de si e do outro.

Juan Rocha, do grupo Trupcando em Sonhos, ao ser questionado sobre a profissão dos participantes do grupo, me respondeu: “A gente tem desde psicólogo, estudante universitário, músico terapeuta, administradora, tem um grupo bem diverso, mas o único que teria arte como profissão seria o músico terapeuta, o Jeferson” (Informação verbal).¹³⁵ Então, eu retruquei qual era a ocupação dele e ele me confirmou que era palhaço: “Eu sou palhaço”. Então, eu disse: “Você é artista?”. E ele: “Isso, eu sou artista”.

Isso tudo me fez questionar os modos ‘tradicionais’ de ensino da palhaçaria, aqueles passados de pai para filho e até, de certa forma, as metodologias ensinadas nas escolas de palhaçaria, não que elas estejam certas ou erradas, mas seriam os únicos modos? Recordei-me da frase já citada aqui, do Palhaço Picolo dizendo que palhaço já nasce com “aquela coisa”, como um dom. Quem teria razão? Essa aptidão aprimorada ou aprendida, na minha opinião, é mérito absoluto daquele que se joga no ato de ser palhaço, independentemente se vai ganhar o título de palhaço profissional ou não. E sim, dá trabalho! Como qualquer profissão, se aprimorar na arte é um esforço árduo, difícil e sempre incompleto, porque há sempre mais a aprender.

Deixar fluir em si este arquétipo da sombra tricksteriana é sempre um desafio, afinal, independentemente da idade que se tenha, já temos uma mala cheia de regras de conduta e normas sociais arraigadas e meticulosamente organizadas na nossa maleta de possibilidades performáticas. Quebrar essas amarras não algo que acontece de uma hora para a outra e nem mesmo em um passe de mágica.

A despeito de o *performer* ganhar dinheiro para desenvolver um trabalho artístico como palhaço ou não, não acredito ser esta a forma de definir se ele se enquadra na categoria de palhaço. Creio que, ao performar com cuidado e atenção, com profissionalismo no sentido de dar o melhor de si, com consciência e ética, resguardando a filosofia, o significado e a responsabilidade social da figura do palhaço, temos um palhaço profissional.

Avaliando a trajetória dos palhaços, como pode ser percebido, principalmente, no Capítulo 2 desta dissertação, também pude percebê-los como seres à margem da sociedade e, por vezes, até da arte. Um exemplo disso é o discurso de Nogueira (2005, p. 13), no qual ele

¹³⁵ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

relata que, quando convidado a atuar como palhaço, inicialmente resistiu por considerá-la uma arte menor.

Talvez esse preconceito ainda impeça alguns artistas de se enxergarem como palhaços profissionais e, por terem outras atuações no mercado de trabalho e receberem suas pagas por outros serviços prestados, ser palhaço se torna uma alternativa para os finais de semana. Isso aconteceu comigo no início da carreira e verifico ser comum, principalmente quando observo os grupos de voluntários, entretanto, hoje acredito ser esta uma explicação muito simplista. Existem inúmeras outras questões (na grande maioria, pessoais) que impedem as pessoas a seguirem o caminho da arte, mesmo sendo exímios artistas, palhaços e *performers*.

Ponderando sobre a forma estabelecida de construção dos palhaços, exposta no primeiro capítulo, é possível perceber que a ideação dessa figura a partir de vários outros, de riquezas colecionadas, algumas tomadas emprestadas; é perfeitamente factível, e, na minha concepção, até mais aconselhável, visto que permite ao aprendiz uma criação mais sua, e não uma reprodução, por vezes automatizada, de alguma forma de aprendizagem. Juan Rocha fala um pouco sobre isso quando me descreve a forma como ensina aos participantes do grupo sobre o palhaço, após eu questioná-lo se existe um modelo de palhaço pensado pela gestão a ser seguido pelo grupo:

Um modelo não. A gente busca a verdade do teu palhaço... porque todo mundo chega ao projeto com uma caricatura de palhaço que ele acredita ser. Então, as pessoas quando chegam... a primeira coisa que querem fazer é comprar uma calça quadriculada de cetim ou com bolinhas... um nariz de plástico que dói, um de espuma que sai... quer fazer uma maquiagem com um monte de flor, carrinho... coisas que sabe desenhar no rosto e que pareçam fofas. Eles chegam com essa informação que é a que eles têm do palhaço, de fora. Aquele palhaço porta de loja, ou do circo... e a gente tenta buscar a verdade que o palhaço dele tem, seja na maquiagem, no figurino, no jeito de andar, de falar... Temos o padrão de tentar extrair o palhaço daquele voluntário, esse seria o nosso padrão. Não a caricatura do palhaço que ele acredita, mas o palhaço que ele tem. Então esse aí é o grande padrão. Claro que tentamos, dentro do conceito, ter alguns entendimentos sobre o palhaço que queremos levar às outras pessoas... como, por exemplo, o palhaço tem uma proximidade, com quem está se relacionando... Tem que tentar sempre não ser um monstro, ser uma figura encantadora. Entender, também, que a maquiagem tem um sentido, então... aquelas pessoas quando chegam e já tem umas referências e acham que todo palhaço tem uma boca gigante, um nariz gigante, uma sobrelhaça gigante... é porque, às vezes, ela não entende que aquela maquiagem é de um artista de circo que está distante da plateia... e precisa que o público veja suas fisionomias. Precisamos, assim, gerar este entendimento para que o participante possa entender algumas coisas como: se ele pinta um olho de azul, porque ele acha legal, pode ser que dentro do hospital a pessoa que o vê relacione o olho a um hematoma. A gente tem que evitar, sempre, ser um monstro. Ou trazer coisas que eles [pacientes] não querem lembrar. Por

exemplo, estamos no centro de valorização da mulher, se eu chego com bolas roxas no meu rosto para mim pode ser algo inofensivo, mas para aquela mulher que foi agredida pode remeter a um hematoma. E assim vai. Então temos que tomar cuidado com algumas coisas, mas sempre tentando extrair o melhor palhaço que se tem, ou o pior. A gente também lida com o pior. Se preferir ter essa caricatura de palhaço... interpretar um palhaço do que ser... então, ela cria uma limitação própria que é dela. Mas nós conseguimos extrair o palhaço de qualquer pessoa, porque todo mundo tem um dentro de si. Só precisa entender as nossas limitações físicas, intelectuais... ou quaisquer coisas nesse sentido. Por exemplo, alguns grupos que tenham pessoas com Síndrome de Down dentro do processo... tem que entender que o palhaço dele vai ter algumas limitações... mas isso não quer dizer que não seja um palhaço incrível. Se tiver um palhaço e for cadeirante... tem essa dificuldade de se locomover, mas não quer dizer que o palhaço dele não seja fantástico. E pode ser fabuloso justamente por causa da limitação... pode criar uma nave espacial dentro daquele espaço da cadeira de rodas e por aí vai. Eu sou pequeno, mas posso brincar com isso e tentar pegar coisas altas se alguém me carregar e me levantar até lá. É sempre um jogo dentro das nossas limitações... é preciso entender que elas existem e se podá-las... aí sim me torno limitado. (Informação verbal).¹³⁶

O grupo Trupcando em Sonhos se inspira também em vários tipos de palhaços e personagens na composição dos seus trajetos. Juan me conta, também, que sempre tenta estimular essa busca pelo desenvolvimento, mas isso não é, no grupo, um processo obrigatório, e acrescenta que a escolha do próprio palhaço é um processo individual de cada voluntário:

Então o nariz ele pode, literalmente, ser uma facilidade para reconhecimento daquele palhaço, mas a gente tem o entendimento que o palhaço também é um estado. Por exemplo... vai ver Chaplin... Mister Bean... o Gordo e o Magro... que tem todo um estilo de palhaço e não necessariamente vai estar ali com a maquiagem, com o nariz. Mas o que acontece é que a pessoa se sente bem naquele estado, porque querendo ou não o nariz te traz um certo refúgio. Ele é... um certo escudo para você ser você não sendo você; eu de cara limpa é eu e eu. Mas dentro desse aspecto entendemos que se você quer ter um nariz, que você tenha um bom nariz, se quiser pintar o seu, que pinte bem o seu nariz. Não é de qualquer jeito que a coisa acontece. E aí até mesmo dentro do ambiente hospitalar o que tentamos fazer a respeito é que as pessoas entendam que nós não somos doutores, a não ser que seu palhaço queira ser. Não limitamos o nosso palhaço a Doutor X ou Y. Se eu quiser ir ao hospital e ser uma dupla sertaneja eu vou ser... e isso não tem nada a ver com doutor. Agora, se eu quiser ser médico, vou ser médico, só não posso limitar meu palhaço a ter uma profissão que, às vezes, ele nem queira... meu palhaço já nasce com uma profissão e ele nem nasceu. E... ele só queria ser astronauta, cowboy... Ele sendo de verdade, sendo cowboy dentro do hospital... pode levar aquele paciente a entender que ele está num rodeio, em uma festa de peão, e esse é o jogo da liberdade. (Informação verbal).¹³⁷

¹³⁶ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan.2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

¹³⁷ ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan.2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

Sobre esta forma de pensar o palhaço, Tatiana Barbosa acrescentou que, no grupo Condutores do Riso, é bem meio a meio. Há tantos palhaços visitantes quanto Doutores Clown. Os Condutores do Riso, segundo a própria entrevistada, não têm um padrão da figura do palhaço a ser seguido, mas exigem certa padronização, conforme depreendido por sua fala:

Este palhaço de hospital para a gente é para levar alegria e descontração àquele lugar que antes só tinha dor e tristeza. Para a gente, assim, resumidamente é isso [...] O que eu repasso para o pessoal, e que acredito também que outros grupos de palhaços usam... é o jaleco com a nossa logomarca e uma maquiagem não tão carregada.¹³⁸ Maquiagem mais limpa [...] Ele é livre para criar o próprio personagem, desde o nome, vestimenta... a gente dá umas dicas e tal, porque estamos ali há algum tempo. Mas a vestimenta, maquiagem, estilo da maquiagem, o nome... tudo é ele. Só pedimos que utilizem jaleco e nariz de palhaço. Que são “meio¹³⁹ que obrigatórios” para o tipo de trabalho e para o personagem que a gente criou, que é o palhaço [...]. Primeiramente, eu penso na visão, aparência – o que é visto primeiro. Porque os pacientes, as crianças, vão enxergar ali a parte da vestimenta, assim isso é muito importante. Mas também a pessoa já ter uma... não digo ter a graça, saber fazer palhaçada ali para a criança, a pessoa tem que ter.... saber agir em cada momento ali. Porque a gente vai sabendo que vai encontrar crianças doentes, mas não sabe a situação que vai ter, o que a gente vai encontrar. Então, saber lidar com diversos tipos de situações naquele momento dentro de um hospital. Isso são duas coisas muito importantes. (Informação verbal).¹⁴⁰

Outra forma de representação do palhaço que encontrei neste meu percurso de viagem foi um modelo que se utiliza somente da figura do palhaço, de uma apropriação pura e simples da figura do palhaço e, por vezes, somente estética. Marilene, do Semeadores da Alegria, fala abertamente dessa proposta, referindo-se a uma palestra ministrada por dois palhaços do Doutores da Alegria no Shopping Flamboyant, em Goiânia:¹⁴¹ “A gente foi num Workshop dos Doutores da Alegria [...] Assim, eu não sei o que os meninos acham, mas eu, particularmente,

¹³⁸ Refere-se ao fato de que alguns grupos carregam na caracterização da maquiagem, demarcando a figura do palhaço através desta.

¹³⁹ Preferi deixar a forma com que ela fala aqui, pois quando acompanhei a visita e verifiquei as fotos do grupo pela internet, entendendo o porquê da utilização da forma de linguagem utilizada: “meio que obrigatórios”. O grupo se utiliza de várias formas (estilos, tamanhos e materiais) de nariz, o nariz é obrigatório, mas não necessariamente de borracha ou vermelho. Vários elementos são utilizados como nariz (inclusive a pintura). Percebo, portanto, que é importante ter essa representatividade.

¹⁴⁰ BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II**. [Jan. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_8311 (37:39 minutos).

¹⁴¹ Palestra gratuita realizada no dia 31 de maio de 2017, no Shopping Flamboyant, patrocinada pelo Instituto Flamboyant. Nome da palestra: “Uma experiência de alegria em meio a adversidade”. Ver: CARVALHO, Paloma M. Doutores da Alegria fazem palestra gratuita em Goiânia. **Curta Mais**, 17 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.curtamais.com.br/goiania/doutores-da-alegria-fazem-palestra-gratuita-em-goiania>. Acesso em: 11 jun. 2021.

vi um outro universo. Sabe, a gente não age, não atua daquela forma, né?” (Informação verbal).¹⁴²

Os demais participantes das entrevistas acrescentam pontos bem relevantes a essa ideia da coordenadora:

É porque os outros grupos ficam mais preocupados com a palhaçada na minha visão particular e já até partilhei com os meninos e eles até tem a mesma ideia que a essência que queremos tirar do palhaço é só uma ferramenta para transmitir o Evangelho para as pessoas que estão carentes [...] É mais isso. Só que nossa dificuldade é encontrar estas questões do palhaço, porque temos que nos adaptar àquilo que a gente propôs quando nasceu o projeto, que é evangelizar as pessoas que necessitam... levar uma mensagem de esperança, de fé. Acho que a dificuldade maior é essa. E toda vez que vamos a algum lugar a dificuldade maior é essa [...] Porque eles falam muito do palhaço... palhaço na íntegra. Só o palhaço e queremos usá-lo como ferramenta. (Informação verbal).¹⁴³

Às vezes, na formação muitas pessoas ficam perguntando: “Ah, mas eu não sei fazer palhaçada, não sei contar piada, não sei fazer tudo o que palhaço faz.” Mas a gente procura transmitir isso... que não tem problema você não contar uma piada, não saber fazer graça. O importante da nossa vestimenta, da nossa capa é quebrar o gelo. Se a gente quebra o gelo consegue atingir com o nosso objetivo que é levar o Evangelho, levar o amor de Deus lá dentro do hospital, que são os que mais estão precisando naquele momento. Essa é a ideia. (Informação verbal).¹⁴⁴

Acho que a gente junta o útil ao agradável. Se estou ali vestido de palhaço eu já quebrei um pouco da barreira que o paciente tem. Se estou levando Deus, o amor de Deus, estou os ajudando a superar um momento difícil que está passando, e na maioria das vezes, a maioria não sempre, eles se apegam mais a Deus quando estão doentes, quando estão passando por momentos de crise. (Informação verbal).¹⁴⁵

Além dessas questões eu também os questionei sobre a forma que eles estabeleciam para seus participantes, como é esse palhaço que eles acreditam, qual seria a imagem do palhaço dentro desse grupo, se existia um modelo ou padrão. A resposta é:

[...] acho que cada um vai formando o seu palhaço, porque pedimos para eles escolherem o nome e a partir do nome eles já vão pensando. Todos os nomes de doutores que nós temos no projeto são relacionados a personagens bíblicos,

¹⁴² BUENO, Marilene R. de Mendonça **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁴³ BESSA, Jônatas R. C de. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁴⁴ NETO, José Augusto Batista. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁴⁵ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

o meu é Doutora Milita de São Camilo, protetor dos enfermeiros. A partir dali eles vão criando o personagem deles, então acho que não tem um padrão. (Informação verbal).¹⁴⁶

O José Augusto (Neto) me conta que seu nome de palhaço é Doutor Papulo, referente ao Papa João Paulo, e que todos no grupo são incentivados a criar nomes com temáticas e/ou inspirações bíblicas:

Deixamos uma pequena margem para eles poderem criar. As mulheres com as listras assim [mostra com a mão à frente do rosto, fazendo sinais verticais ao meio do rosto e sinais do lado direito], horizontal ou vertical, e os homens os losangos nos olhos. Dentro disso ele pode colocar um losango maior, menor, pintar só de uma cor ou de duas cores. Então essa é a liberdade que damos, porque senão perdemos um pouco da nossa identidade, porque nos locais as pessoas nos reconhecem pela característica mesmo de maquiagem [...]. Foi minha esposa que criou. [Risos]. Foi bem no início do projeto, acho que eu já estava ajudando um pouco mais e a Carol ajudou, minha esposa é design de moda. E aí pedimos para fazermos um padrão, a gente já usava um pouco esse padrão, algumas pessoas já usavam. O que ela fez foi oficializar, desenhar, fazer no computador tudo certo, para que a gente usasse. Tanto é que colocamos essa imagem nas formações para todo mundo seguir esse modelo. (Informação verbal).¹⁴⁷

Quando questiono se os participantes são realmente livres para formar o palhaço deles, a resposta da Marilene é: “Ele tem um limite de usar a criatividade deles”. Em resposta, Ana Flávia acrescenta, rindo: “É porque uns exageram”.

Perguntei, então, o que era característico e que demonstra a figura do palhaço no grupo deles. A resposta veio da Marilene:

O nariz, porque quando você faz a bolinha, mesmo que você não use [Fala circulando o nariz com a mão esquerda – referindo-se ao nariz pintado], o nariz eu acho que é o que mais identifica com o palhaço, porque se você não estiver com nada aqui, nenhuma maquiagem, nada, nada, nada... e se você colocar um nariz, você vai falar é um palhaço [...] Então, acredito que o que mais me caracteriza... mesmo que a gente não o use, por exemplo, gosto de fazer a bolinha [...]. Porque tem também o cuidado, por exemplo, como a gente fica bem atento com questões de normas de Biossegurança, existe a questão de a criança querer pegar o seu nariz e colocar no dele e sabemos que isso não pode... a gente não permite esse tipo de coisa [...]. Preferimos pintar do que

¹⁴⁶ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁴⁷ NETO, José Augusto Batista. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

colocar o nariz, embora seja facultado a quem quiser usar. (Informação verbal).¹⁴⁸

Essa mesma forma de performar percebo em minhas andanças como palhaça e em outros grupos também. Refere-se a uma inspiração na imagem física que a figura palhacesca tem e não vai muito além disso. Encontramos, com facilidade, o uso do figurino e maquiagem muito próximos às que acreditamos ser de um palhaço, marcadas pelo nariz vermelho (pintado ou mesmo de algum tipo de prótese – borracha, látex, espuma, tampinha...), sapatos grandes, e alguns usavam até os jalecos requeridos nos hospitais, mas, sem nenhum arquétipo tricksteriano e/ou característica palhacesca. Apareciam como a mesma pessoa, com os mesmos trejeitos, o mesmo modo de falar e pensar, com ou sem a máscara.

Em outras ocasiões, além da figura representativa da imagem do palhaço, isto é, a cópia imagética da figura, os *performers* representam ou imitam características que acreditam compor a figura do palhaço. Tentam imitar tombos, formas de falar, piadas, risadas exageradas, ou seja, em qualquer outra situação aquelas ações não seriam executadas daquela forma e eles estavam imitando alguém.

Pressuponho que a utilização somente da figura do palhaço, não seguida de suas qualidades tricksterianas e habilidades performáticas, podem até servir a determinado fim, como abrir uma primeira porta de acesso ao público, e isso se daria porque a figura por si só é muito representativa. Ademais, a utilização seria com a finalidade de introduzir outra *performance*, como em alguns casos o Grupo Semeadores da Alegria se utiliza para fazer a evangelização, orações, cantorias (relacionadas ao Evangelho e à igreja) e bençãos.

Acredito que em todos os grupos temos, de alguma forma, alguma representação dessa figura que tenta imitar e/ou se utiliza da imagem do palhaço para um fim, seja ele qual for. Isso talvez ocorra pela dificuldade das pessoas de realmente tirarem suas máscaras sociais e mergulhar profundamente no ridículo do nariz vermelho ou, simplesmente, por uma desinformação, uma crença de que o que estão fazendo é realmente palhaçaria.

Quem sabe esta é a primeira forma de acesso que a pessoa tem de mergulhar no mundo da palhaçaria. Por isso, não entro aqui na questão ética da utilização da figura do palhaço, porque acredito que para cada um há uma forma de início dessa aventura de ser palhaço. Talvez, para esses voluntários, esse primeiro acesso seja somente pela utilização dessa figura para, posteriormente, despertarem seu lado mais ridículo e se sentirem motivados a fazer seu mergulho profundo.

¹⁴⁸ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

O fato é que se torna nítida, nos grupos pesquisados, a diferença entre as duas formas de performar como palhaço. Em uma fala de Miller (1979, p. 27), ele estabelece que Augusto, quando performava como Antônio no picadeiro, era tão seguro de si que “[...] a partir do momento que seus pés tocavam a serragem” tudo era improvisação e ele tinha o público na palma das mãos. Percebemos que, assim como a *performance* do hospital, a de Augusto trata-se de improviso: por mais que os *performers* dos grupos possam ensaiar e aprender técnicas de palhaçaria, na hora da apresentação o contexto ditará o ato. Por esse motivo as características do voluntário palhaço vão se sobressair a qualquer voluntário que busca uma representação pura e simples, por mais que esta última ajude, em um primeiro momento, na aproximação ou abertura do paciente/público: será a diferenciação adquirida no treino do improviso e no estudo que realmente fará a diferença.

Outra questão é a assimilação com a figura do palhaço ser inerente a cada um, isto é, cada pessoa tem sua forma de identificação, bem como cada grupo estrutura a sua. Jung (2000b, p. 130) defende a força dessa identificação individual com o coletivo e a transformação que ela provoca quando se agrupa um estado de ânimo comum e há a partilha de uma emoção. Isso, segundo ele, cria uma grande força sugestiva e, nesse ponto, verifico a utilidade do uso da imagem do palhaço, pois a força da imagem abre a porta, mas quem deixa entrar no quarto é mesmo a identificação pessoal, ou a não reconhecimento, de cada paciente. A partir daí a *performance* de cada palhaço vai ganhar palco e, nesse espaço, o palhaço pirata sairá em vantagem, pois todo o tempo mostrará uma *performance* mais viva e constante, enquanto a piratização apresentará uma *performance* estabelecida no estereótipo do que se acredita ser essa figura.

Isso porque ser palhaço, apesar de simples, é trabalhoso e desafiador, como exposto por Miller (1979, p. 41):

E de repente concluiu – como era simples! – quer ser ninguém, e qualquer pessoa, ou todo mundo, não o impedia de ser ele mesmo. Se era realmente um palhaço, então devia sê-lo continuamente, desde o momento em que se levantava, pela manhã, até fechar os olhos. Devia ser palhaço durante a temporada e fora dela, pelo pagamento ou pelo simples fato de ser palhaço. estava tão inabalavelmente convencido da sabedoria de sua ideia que ansiava em começar imediatamente. Sem pintura, sem fantasia, sem nem mesmo os guinchos do velho violino. Seria tão completamente ele mesmo que apenas a verdade, que agora o abrasava como fogo, seria reconhecida.

No entanto, creio que essa utilização da imagem pura e simplista do palhaço não está na palhaperformance. Ela com certeza é uma *performance* e pode até pertencer às *performances*

culturais, mas, para isso, precisaríamos de uma pesquisa mais aprofundada nesse quesito. Sem embargo, no caso em questão a palhaperformance se trata de uma atuação onde o palhaço é o X da questão e, nesse caso, estamos falando de uma ação na qual o atuante apenas se utiliza da roupagem do palhaço.

Esses dois tipos embarcaram nesta viagem comigo e, independentemente de se estamos falando de um palhaço voluntário ou de um voluntário em busca de um palhaço, o que precisamos ter em mente é que “[...] sabemos que nossa ação individual pode influir, indicar direções, não precisamos mais esperar governos ou instituições, e essa lucidez leva-nos para outro lado da angústia: a oportunidade”. Por isso, em ambos os casos vale a atuação, assim como, para Masetti (19989, p. 11/26), “todas as incertezas levam a uma crença: a de que, seja como for, por mais difícil que pareça, em cada leito há uma criança (mesmo adulta), cuja essência é o desejo de brincar. É a busca disso que partem (nós palhaços), ao abrir a porta”.

Uma constatação interessante deste meu caminhar diz respeito a esses dois tipos de viajantes. Não é o arquétipo do *trickster*, como imaginei no início, que configura as essências imagéticas dos grupos, é justamente o contrário. Os grupos, como vimos, estabelecem a forma estilística de roupagem, mais ou menos formulada, mas em todas as entrevistas é possível constatar que eles elegem maquiagem padrão, roupas, estilos e, por meio dos treinamentos oferecidos, definem certo caminho a ser seguido e a partir daí o participante ‘evolui’. Nesse avanço, então, o arquétipo poderá ser tocado; isso vai depender de cada participante entrar em contato com sua sombra tricksteriana, treinar, estudar e deixar fluir o ‘mergulho profundo’ na arte da palhaçaria.

DESEMBARQUE

“A única verdade que posso transcrever é a do instante em que vivo.”
Ítalo Calvino

Ao meu diário de bordo sobraram apenas palavras, algumas flores secas, desenhos, representações, conclusões sempre inconclusas e um vestígio da poeira do cerrado. Infelizmente, por mais bonitas, desenhadas ou bem escritas, as letras apenas transmitem aos leitores uma pequena transcrição do vivido, sendo impossível atingir uma verdade inteiramente e dizer que a apreendemos concretamente.

O que demonstro, aqui, são relatos de minhas vivências, mas o cheiro e o sabor do café, o cumprimento na chegada e na saída, as sensações vividas nas conversas e nos encontros, além de tudo mais que percorri nesta viagem jamais poderá ser transposto à risca. No entanto, sigo tentando e estabeleço, nesta parte, alguns pontos-chaves de meus encontros, esperando deixá-los com gostinho de quero mais.

Trago algumas conclusões, mas lhes recordo que o meu ponto de vista é um ponto, o olhar sobre um porto dentre tantos outros que existem. Nem sempre tive minhas hipóteses confirmadas nem meus porquês respondidos. Há coisas que eu pensava ser e não são, e outras questões que eu jamais imaginava que se mostraram reais. Houve surpresas e constatações.

Creio que cumprirei, ao término de tudo, com o objetivo de levar o trabalho a quem o realiza. Este, para mim, foi o motivo principal da pesquisa, pois ainda há pouquíssima especulação a respeito dos palhaços que atuam em hospitais de Goiânia. Meu desejo principal é que este trabalho voluntário, tão bonito, seja cada vez mais divulgado, gerando mais credibilidade e valor a ele e a todos que o realizam.

Algumas constatações até então foram retiradas. Achei estranho, por exemplo, me deparar com o resultado de que alguns colegas, que fazem tantos trabalhos voluntários em prol do bem comum, não quisesses participar da pesquisa, que, do meu ponto de vista, tenta beneficiar a toda a classe.

Pude constatar uma grande necessidade de eventos ‘sem bandeira’, nos quais todos os grupos pudessem participar e trocar experiências, um ajudando o outro a evoluir, tendo sido notado que muitos nem mesmo conhecem uns aos outros, e, se sabem da existência deles, é só de ‘ouvir falar’. Por ser esta uma necessidade que eu sentia desde que comecei o trabalho, propus, em 2018, um projeto ao Fundo de Arte e Cultura de Goiás, que foi aprovado, mas a verba só foi liberada no final de 2020, para um “Grande Encontro”. A proposta é gerar um

momento no qual todos os grupos que quisessem participar pudessem trocar experiências e aprender não só uns com os outros, mas com oficinas também. Esse projeto será realizado nos dias 28; 29; 30 e 31 de julho e 1º de agosto de 2021. Esse encontro será virtual, por causa das limitações trazidas pelos tempos pandêmicos, e isso de certa forma é bom, porque abre para outras pessoas, de diversos locais do mundo.

Há aproximadamente uns cinco anos o *site* dos Doutores da Alegria oferecia uma ferramenta na qual, através de um cadastro virtual, os grupos poderiam se registrar e teriam seus dados – nome, localização, contato, redes sociais, dentre outros – disponíveis para quem quisesse entrar em contato. No entanto, essa função não está mais disponível, o que é lamentável, afinal, era um portal para podermos conhecer um pouquinho mais de tantos outros colegas e suas atuações.

Atualmente, contudo, as próprias redes sociais são um grande portfólio de trabalhos por todo o País. Eu mesma já conversei com grupos de todas as partes do Brasil e, nesses tempos de pandemia, fiz *lives* e dei mentorias por toda a parte, sem sair de casa, para grupos de palhaços que atuam em hospitais em diversas partes do Brasil e de Portugal.

Tenho acompanhado alguns fóruns on-line em forma de *lives* nas diversas plataformas e sempre estão discutindo temas importantes, como as dificuldades dos palhaços nesses tempos pandêmicos, como serão as visitas aos locais de saúde pós-pandemia, quais as maiores dificuldades dos palhaços que atuam em ambientes de vulnerabilidade social, roupas, figurinos, tudo sobre o meio da palhaçaria de forma geral. Quem sabe a partir de agora, que as distâncias foram supridas pelos meios tecnológicos, as interações possam ser intensificadas e as trocas e crescimentos possam acontecer mais fluentemente.

Dentre os mapas descobertos aqui na sondagem, verifiquei a grande quantidade de mulheres que constituem os grupos, de forma geral bem maior que o número de homens, como já vimos no Capítulo 4. De certo modo, era uma percepção visível para quem está inserido no meio, mas os números foram bem surpreendentes e nos chamam a atenção para lançarmos um olhar mais atento para essa ‘goianada’ de palhaça. Isso revela, do meu ponto de vista, duas questões: primeiro, dentro de um discurso sexista no qual a mulher sempre apresentou, na memória social, um papel de cuidadora da casa e da família. Por mais que os tempos estejam mudando constantemente, e ela esteja adquirido cada vez mais liberdade política, econômica, emocional, dentre outras, nós, meninas e mulheres, ainda carregamos muitos resquícios de uma sociedade machista, pautada na memória na qual a “mulher é quem cuida”. Esse mesmo discurso, defende Érika Moraes (2012), é influenciado por condições socioculturais e é o mesmo que defende a mulher como “mulher múltipla”, pois realiza múltiplas funções na

sociedade: trabalha, estuda, cuida da casa e da família; é amiga, mãe, filha, mulher e amante. Entretanto, com as mudanças que estão ocorrendo na contemporaneidade, como as lutas feministas e conscientização social, essas falas tendem a perder seu valor. A autora ainda adverte que, apesar disso, “em alguns domínios, como o humorístico, tais discursos continuam a circular”.

Além do mais, não é tão simples assim apagar da memória coletiva uma forma de pensar tão antiga e arraigada. Por isso, acredito que muitas mulheres que procuram grupos de voluntários para atuarem como palhaças ainda estão buscando uma “forma de ajudar o outro”, e uso o termo entre aspas, porque se trata de uma frase que ouço com frequência nos processos seletivos da associação de que faço parte.

Em relação ao segundo ponto, pauto meu discurso em uma situação oposta. Percebo cada vez mais mulheres buscando a palhaçaria como um ato político, contudo, essas mulheres, em sua maioria, pertencem a uma diferente esfera cultural: são mais engajadas política e culturalmente e, normalmente, estão em busca de um desenvolvimento profissional para suas palhaças, isto é, não se trata somente do trabalho voluntário para ajudar o próximo.

Esse ato político pousa na ideia de pensar como ser mulher, feminista e humana nos atos cotidianos, traçando um diálogo com o mundo sobre si, seus conflitos e a relação mundo e pessoa, ou seja, contraria a visão idealizada da mulher perfeita, e até, de certa forma, da mulher que cuida. É olhar por um viés atento às questões que envolvem a vivência pessoal, independentemente do gênero ou, por vezes, se pautando nele e discutindo tudo por meio da palhaperformance. No entanto, na minha visão, esse estilo de palhaçaria é mais encontrado nas apresentações performáticas dos encontros e festivais de palhaças que acompanho por aí afora. Não que não possa ser encontrado nos corredores dos hospitais, o que afirmo, aqui, é pautado na minha humilde experiência goiana.

Acredito que, por isso, e pela liberdade de expressão encontrada na palhaça, é que cada vez mais mulheres se interessem pela figura como forma performativa, mas todo esse discurso político é extenso demais para ser abordado agora e eu espero que ele me acompanhe no doutorado.

Nesse sentido, só mesmo para apimentar um bocadinho mais esse doce de ‘goianada’ e deixar alguns questionamentos a mais, sabemos que, inicialmente, as mulheres que se aventuravam pelo mundo da palhaçaria representavam palhaços. Um importante relato sobre isso vem do filme documentário “Minha avó era palhaço” (MINEHIA; GABRIEL, 2016) baseado na história de Maria Alves dos Reis, que representava um palhaço (Xamego) no circo Guarani, em meados de 1942. Atualmente, esse se colocar da mulher na palhaçaria vem também

para modificar esse posicionamento antes tão ocupado pela figura masculina e também a tratativa de assuntos mais pertinentes ao universo feminino. Essas questões me fazem pensar sobre outra ainda mais intensa: se palhaço é transgressor e pode ultrapassar barreiras, transitar entre bem e mal, mau ou bom, se a essa figura lhe é permitido brincar com dualidades, por que palhaço deve ter um gênero específico? Mas esse é só um questionamento para fazer pensar; não podemos, nesse momento, perder a bússola que nos guia nesta pesquisa.

Ao ser questionada pela banca de defesa do mestrado do porque sou palhaça, me vi em uma dualidade. Primeiro, acredito que não foi inicialmente uma escolha porque sempre fui a menina travessa e tricksteriana, que corria da minha mãe fazendo gracejos para ela não prender meus cabelos e ria das atrocidades da vida. E esta alma livre sempre me acompanha. Segundo, foi uma escolha, extremamente consciente. Quando no momento após experimentar este estado, desperta e lúcida da existência do mesmo, depois de tantas oficinas e atos performáticos, realmente decidi seguir carreira, e fazer desta a minha profissão.

Hoje, após a defesa, acredito ainda mais em meu caminho. Percebo a amplitude das minhas pequenas ações, dentro de um mundo universitário que carece tanto ainda de pesquisas neste sentido. Ainda há tantos mares de conhecimentos a serem descobertos e tantas ilhas de saberes por serem exploradas. E a pesquisa se mostra sempre muito necessária à medida que é preciso materializar o conhecimento e difundi-lo.

Como mulher e pesquisadora sinto agora a mala ainda mais pesada e percebo o tamanho da minha responsabilidade ao ser uma representante deste mar de mulheres palhaças atuantes em hospitais. E analiso também como minha voz e fala tem peso político e significado expressivo neste contexto. Acredito que cada vez mais mulheres palhaças tomarão este caminho, de uma atuação mais politizada, porque o trickster tende a se liberar das amarras e mostrar cada vez mais: o íntimo, a revolta, as vontades instintivas e naturais, o posicionamento de ruptura destes espíritos femininos.

No Capítulo 4, no item, 4.1, “‘Goianada’ de palhaço”, falo um pouco sobre a escolha dos grupos com mais de quatro anos de atuação, pois percebi, com o passar dos anos trabalhando no ramo, que qualidades como ter um proposta de trabalho bem-estabelecida e com pontos de atuação definidos, uma liderança reconhecida na comunidade, uma linguagem própria, um público constituído e um foco no trabalho já mais acertado com resultados concisos e um planejamento estruturado, mesmo que minimamente, influenciam muito quando um voluntário elege o grupo para trabalhar e também quando decide continuar o trabalho.

Ao contrário, grupos jovens não têm um mercado de atuação muito bem definido e normalmente operam em ações esporádicas, sem uma linguagem de atuação muito definida

também. Isso vai acontecer gradualmente, com os anos de atuação e com as experiências adquiridas e testadas. Nos grupos novos os voluntários são mais voláteis, ficam pouco tempo e saem, normalmente porque não tem uma administração muito eficiente em termos de planejamento de atividades, divulgação, treinamento para novos participantes, dentre outras questões.

Acredito que a volatilidade dos participantes seja algo comum de se perceber nesses grupos de palhaços voluntários de forma geral, já que muitas pessoas entram somente para aparecer ‘bem’ nas redes sociais e não duram muito mais que alguns *clicks*. Outras são seduzidas, inicialmente, pelos números de curtidas das redes sociais, entretanto, se apaixonam pelos projetos e ficam, daí a importância de grupos estruturados, na minha opinião. Uns já vêm com a paixão pelo voluntariado, assistência social e/ou palhaçaria inerentes; e por isso têm mais chance de ficar e fazer acontecer em qualquer que seja o grupo e/ou situação e mesmo que se afastem por um tempo acabam retornando, entrando em outro grupo similar ou, quem sabe, até criando novos grupos.

Quando questionados sobre as desistências dos participantes, os grupos responsabilizam os próprios voluntários pelo desinteresse e/ou desistências. Em alguns casos, até acredito ser possível, porém, creio que uma organização com projetos estruturados e um planejamento abrangente tenha mais possibilidade de abraçar melhor os participantes, além de ser mais fácil cada um dos voluntários saber sua atividade, competência e importância perante a organização como um todo.

As dificuldades encontradas são muitas sim, como em qualquer trabalho, e no voluntariado não é diferente. Existem muitas desistências dos participantes. Algumas pessoas acreditam que é um ofício fácil, outros entram com grandes expectativas e acabam se frustrando; alguns acham bonito, mas se deparam com o trabalho árduo e desistem. Conseguir fundos para os projetos ou arrecadar coisas necessárias – como balões, revistas, livros, maquiagens, figurinos, acessórios, jogos etc. – para a sua realização é desafiador e, inúmeras vezes, desanimador. As portas nem sempre estão abertas. Os caminhos podem ser espinhosos, tortos e longos, mas não posso afirmar se isso é o que de fato leva as associações de pessoas ao fim. Isso provavelmente poderia ser uma nova pesquisa e, por hora, ficarei por aqui.

Foi possível constatar, também, que alguns grupos têm uma fundamentação religiosa e, apesar de esta não ser uma pergunta estabelecida no questionário, faziam questão de deixar claro. Acredito que essa forma de performar utilizando a figura do palhaço para evangelizar também é uma palhaperformance, desde que a forma de atuar com essa sombra tricksteriana esteja presente, e com certeza compõe as *performances* culturais, principalmente quando as

associamos aos antigos ritos indígenas, nos quais uma figura lúdica invadia os campos de trabalho ritualísticos para expurgar os males, às vezes por meio do riso, ou mesmo quando voltamos o olhar para as festividades religiosas da Idade Média, como a festa dos Asnos.

Se este palhaço evangelizador desempenha sua função com eficiência é outra questão, mas com certeza ele é capaz de chamar a atenção para si e, quem sabe, até por meio do riso e do escárnio, ser mais efetivo ao trabalhar com uma linguagem mais simples e próxima do espectador.

Entender a relação palhaço e locais que atuam me deu outra perspectiva sobre o trabalho, um ponto de vista que, acredito, influenciará também outros grupos e palhaços que se aventurarem a ler esta pesquisa. Verificar que os lugares da dor são primeiramente os hospitais nos faz ter muitos grupos visitando o mesmo local, enquanto outras áreas das cidades permanecem vazias do eco e do ruído dos sapatos grandes. Seriam estes os únicos lugares de dor em uma cidade? A pandemia nos trouxe (a todos nós) para este lugar de dor, não é mesmo? Pois tanto no hospital quanto em nossas casas o isolamento se fez generalizado e, com a crise econômica gerada, outros locais da dor foram surgindo nas cidades, em marquises e viadutos, bem como mais favelas...

Entender e especificar as características dos palhaços no Capítulo 1 e perceber as qualidades tricksterianas no Capítulo 2, associando-as às figuras cômicas encontradas nas diferentes épocas e culturas, me fez não somente compreender a essência dos palhaços contemporâneos, mas melhor os adequar à palhaperformance e, conseqüentemente, às “palhaperformances culturais”. Que Schechner e Turner me perdoem o trocadilho!

Percebi que esses voluntários participantes dos grupos seguem viagem se apropriando do palhaço, outras vezes o palhaço se acomodando ao lugar, ou o voluntário se adequando aos dois, e por aí vai. Apesar de não ter dados precisos sobre a quantidade de palhaços voluntários comparada aos voluntários em busca do palhaço foi visivelmente perceptível, durante as visitas acompanhadas e por meio da minha própria experiência performática junto a outros grupos, que há menos palhaços voluntários que os demais, pois, como dito anteriormente, eles se destacam.

Percebi, nesta minha viagem, que o porquê de os grupos de voluntários elegerem a figura do palhaço está relacionado com várias questões. Vou elucidá-las, mas aviso que não estão em ordem de importância. Essa relevância só pode ser analisada de forma individual, porque para cada caso alguns desses fatores se destacam, e nem sempre todos.

A primeira delas é a força do arquétipo tricksteriano no inconsciente coletivo. Esse fator é tão relevante que creio ser por causa dele que muitos voluntários optam por utilizar a roupagem do palhaço nas intervenções, mesmo não se apropriando das qualidades do *trickster*,

e isso fica mais nítido na fala da Ana Flávia,¹⁴⁹ do grupo Semeadores da Alegria: “[...] a gente já chama muita atenção por si, só da gente chegar... já chama. E para a criança a gente vai de personagem, então a gente cria todo um universo para amenizar um pouquinho”,¹⁵⁰ no caso, ela se refere à chegada ao hospital vestida de palhaça.

O *trickster* também fornece ao *performer* a liberdade ideal para a realização da ação. É como se, ao tocar no arquétipo, o *performer* se libertasse das amarras sociais internas que o impedem de ser uma pessoa mais leve e solta em suas ações, despreocupando-se da aparência física e social. Nesse caso, seus atos surgem de certa forma despreocupados com o resultado e o impacto que causam nos demais. Não quero dizer que os atos ferirão as normas de conduta e a ética do *performer*, mas podem destoar dos atos normalmente esperados que ele teria. Isso Marilene, do Grupo Semeadores da Alegria, fala em seu depoimento:

[...] a minha experiência quando eu me maquiava para ir ao hospital, se Deus quiser ainda quero voltar, é de ser outra pessoa, sabe? As pessoas olham para você, eu lembro uma vez que eu desci no Materno Infantil (hospital) a pessoa gritou ‘Que gracinha!’ e aquela gracinha ficou assim [fala colocando as mãos juntas na lateral do rosto, olhando para cima e sorrindo – depois ao sair da posição parece muito satisfeita ao contar a história, continua a falar balançando as mãos ao alto]. E eu fiz a maior festa assim. Eu não faria se não estivesse vestida de palhaço. Então, acredito que a figura do palhaço tem essa magia, de despertar não só em quem olha, mas em quem se veste de palhaço. O lúdico, a expressão e manifestação de alegria [...] Acredito que a figura do palhaço tem esse encanto. Ele desperta. Creio que, em primeiro lugar, por isso a figura do palhaço faz algo diferente em quem se veste, para quem olha. [...] eu sou meio festeira, mas acho que de palhaço eu ficava mais. (Informação verbal).¹⁵¹

A segunda relevância vem desde o primeiro capítulo, quando falamos sobre as qualidades artísticas do palhaço e Pantano (2007) diz sobre a potência da arte e como ela nos ajuda a despertar para a real condição da existência, realçando a expertise do palhaço em nos ensinar que a felicidade é simples e possível, apesar das condições externas e até das limitações das emoções. Isso porque a arte lida com o desastre, com a sobrevivência e a mudança, as formas de ver e pensar o mundo e como as representamos externamente. Ao longo de todo o texto, tocamos nesse ponto inúmeras vezes em todos os temas trabalhados. Reforçamos esse

¹⁴⁹ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁵⁰ LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

¹⁵¹ BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

pensamento também com Campbell e Moyers (1990), que associam o papel dos artistas nas sociedades contemporâneas semelhante aos xamãs nas sociedades primitivas, tamanha a necessidade da arte, e com Neto, Xavier e Santos (2020), que trabalham a arte relacionada ao simbólico e como ela nos propicia o contato com nossos instintos primeiros e questões fundamentais, redirecionando o ser humano à sua sensibilidade e o reconectando a vida. Esse poder da arte, aliado às qualidades performáticas do palhaço, realçam a importância do ato no contexto dos lugares da dor, pois ela nos ajuda a aguçar a nossa sensibilidade para as transformações necessárias no dia a dia, ainda mais em se tratando das condições adversas enfrentadas nesse espaço hospitalar.

A partir daí caímos em um terceiro porquê: a necessidade humana da arte como forma de expressão, liberdade e possível empoderamento. Para uma pessoa internada, em modo restrito de quase todas as suas faculdades, a arte vem transpor barreiras, estimular a criatividade e propor novas possibilidades de performar na vida e no cotidiano. Esse quebrar barreiras, nem que seja por meio só da imaginação, cria a liberdade do pensamento, do sonho e da fantasia e, na minha opinião, as redes sociais ganharam tanta força nesse momento pandêmico que, por causa disso, surgiu uma nova forma de expressão artística para o novo contexto e criou-se uma possibilidade de liberdade dentro de um isolamento.

O empoderamento vem do transportar da *performance*, um quarto motivo pelo qual os palhaços escolhem essa figura para performar. Lembra-se da história do Seu Jota, no Capítulo 3, que estava entregue à cama, sem forças e expectativas? Ele, ao acreditar na minha conversa fiada, por fim queria se levantar para pedir a Ana um lanchinho para mim (que fofo!), sentiu que podia, se fez poderoso. Nas *performances* culturais esse transportar quebra a consciência da dualidade do ator, do personagem e, por vezes, até do espectador. No momento da *performance* tem-se o discernimento dos atos da palhaça, porém, não há noção da abrangência do palhaço completamente dita, nem de até onde a ação pode impactar, tampouco da transformação que ela causará em si mesmo e no outro.

Por mais ensaios e treinos, as experiências na vida como palhaça com abrigos de idosos e outras participações dentro dos próprios hospitais com idosos, além das demais vivências no meio campo das artes cênicas e apresentações teatrais tradicionais e todos os tipos de comportamentos restaurados, o que se sobressaiu ao me entregar ao fluxo da ação foi novo, e sempre é. Apesar da preparação e da partitura corporal, o que fica é somente o “estar pronto”, o sentimento e, às vezes, até o sentido do que é feito em *performance* acontece no momento do ato. Por isso a escolha do palhaço, mesmo que inconsciente, pois temos a ideia de que o ato do palhaço não é previsível e nos dá a abertura de construí-lo ao mesmo tempo em que a ação se

consolida, ou seja, no improviso da cena. Há a percepção de mais liberdade na figura do palhaço para criar no ato, com o que vier, e em um ambiente como o hospital tudo pode acontecer.

A partir disso, entro na próxima constatação deste porquê palhaço. Associo-a ao fato de o participante também sofrer a transmutação após o ato performativo. Nas qualidades inter-relacionadas de Langdon (2007), no terceiro capítulo, falamos muito sobre isso. Ela estabelece que a experiência performativa multissensorial emergente de significado traz o sentido indissociável a partir do engajamento corporal, sensorial e emocional no ato da *performance*, ou, no caso do palhaço, da palhaperformance. Isso faz com que o espectador participante seja também transmutado e essa experiência traz repercussões para além do ato e do momento da própria interação com o visitante de nariz vermelho.

Toda essa vivência pode ficar marcada na memória e a potência dessa participação, as sensações, as percepções e as transmutações fazem com que a experimentação performativa atinja seu grau máximo de importância. Essas capacidades da palhaperformance podem ser motivos para a escolha dessa figura.

O próprio lugar pode ser outro fator relevante na escolha da figura do palhaço. Quando analiso, no quarto capítulo, os lugares da dor e, principalmente, quando faço uma descrição dos hospitais visitados, ou até mesmo quando nos lembramos das imagens que temos guardadas em nossa memória de hospitais, percebemos o quão frio e segregacionista eles nos parecem. Como nesses ambientes é difícil encontrarmos outras possibilidades de divertimento e/ou de atividades para ‘matar o tempo’, uma opção muito aprazível seria uma visita completamente fora do contexto. E nessa perspectiva destoante e cheia de contrapontos o palhaço cai como uma luva.

Por fim, trago um último porquê. Discorro sobre a importância psicossocial do palhaço em praticamente todos os pontos desta dissertação. Exaustivamente, falei sobre a relevância das qualidades da figura, do rir (causa da interação e do estabelecer a relação), da forma como o palhaço interage e reage na *performance*, como o palhaço vê o mundo e lida com o estigma do lugar da dor e do doente. Todas essas questões trabalham juntamente com a notoriedade e a responsabilidade que o palhaço possui em atuar na sociedade. Consciente ou inconscientemente percebemos isso e mesmo sem a completa noção da importância da atividade dessa figura nas sociedades sentimos a falta e a necessidade dela.

É claro que todos os pontos tratados até aqui trabalham como uma engrenagem do maquinário deste navio que embarcamos no início desta viagem. Todos os elementos se interrelacionam e possivelmente, sem um deles, o motor central não funcionaria, e, mesmo se operasse, não estaria a todo o vapor. Provavelmente, poucas pessoas têm consciência de todos

esses pontos de que tratei aqui como sendo a importância pela qual elegemos essa figura para atuarmos em nossas visitas, eu mesma não tinha essa forma de pensar quando iniciei esta viagem.

Entretanto, inconscientemente algo nos atrai como um imã, o palhaço tem essa potência, e o que parece ocasionalmente acidental toma forma através do arquétipo tricksteriano pelo tempo, espaço e culturas adversas. Miller (1979) relata a ascensão de Antônio no picadeiro e o que seu personagem tinha a ver com isso, se tudo havia sido um mero acidente do acaso ou, quem sabe, um golpe de gênio:

Como o público entendia pouco! Como todos compreendiam pouco, quando se tratava do destino. Ser palhaço era ser um peão no tabuleiro do destino. A vida do picadeiro era um espetáculo tolo, que consistia em quedas, bofetadas e rodapés – dessa vergonhosa palhaçada que agradava o público. O palhaço adorado! Era seu privilégio especial recriar erros, as loucuras, a estupidez, os mal-entendidos que assolavam a espécie humana. Ser a própria inépcia era algo que até o maior imbecil podia entender. Não compreender quando tudo era claro como a luz do dia; não conseguir aprender, apesar do truque ser repetido mil vezes; andar às tontas, como um cego, quando todas as indicações mostram a direção certa; insistir em abrir a porta errada apesar do aviso: *Perigo!*; entrar de cabeça no espelho em vez de dar a volta; olhar pela outra ponta de um espingarda *carregada!* – as pessoas nunca se cansavam desses absurdos porque durante milênios o ser humano seguiu pelos caminhos errados, porque durante milênios toda sua busca e questionamento levaram-no a um beco sem saída. O mestre da inépcia tem o tempo inteiro por domínio. Só se rende diante da eternidade... (MILLER, 1979, p. 32).

Esse trecho me faz pensar em mim e no porquê dessa palhaçada na minha vida. Inicialmente, eu me via num beco sem saída, em uma profissão que já não me agradava tanto e cansada das mesmas rotinas, do trabalho trancafiado e isolado, e foi propriamente o erro, o desajuste, a busca incessante por algo em mim que já era claro como a luz do dia: a minha estupidez, inocência, ignorância, desajuste, a ironia na forma de ver e viver a vida, que me fizeram despertar. Então, cruzei o umbral ritualístico da minha própria e verdadeira estupidez em não aceitar quem sou e só então me vi palhaça.

Muito diferentemente do início desse processo, a viagem deste mestrado me trouxe não somente o conhecimento, mas um porto seguro distinto do anterior. Agora, amparo minhas vivências na teoria, na mala cheia de relatos e histórias que pude acompanhar, nas muitas fotografias no estilo de Lenine¹⁵² na companhia dos palhaços escritores e *performers*, antepassados e atuais que conheci por todos os portos de viagem em que aportei. Junto à

¹⁵² Referência, novamente, à música de Lenine, “Fotografia”.

bagagem há também a responsabilidade de fazer a compreensão dessas informações ultrapassarem a mim e chegarem a outras pessoas, que também performam como palhaços em locais da dor. E faço deste objetivo meu novo foco.

Termino minha viagem com um trecho que ficou muito marcado, do livro de Miller (1979, p. 37-39). O fragmento me consumiu muito antes de terminar meu próprio texto, me fez pensar nos meus próximos caminhos. Para onde meu leme indicaria ao final desta jornada? Minhas novas incertezas e antigas dúvidas retornaram ao peito e me garantiram um friozinho na barriga e certa resistência para entregar a dissertação. Na história, quando Augusto parte para recomençar “alguma coisa totalmente nova”, vai ao circo e procura o gerente. Despede-se com um “e até logo... pra sempre” e, nessa sua nova busca, mais uma vez vai penetrar no mundo, “desta vez em seu âmago”.

Mais uma vez fechou os olhos para descer a escuridão. Permaneceu assim muito tempo, respirando tranquilo e em paz a essência do seu ser. Quando finalmente abriu os olhos percebeu um mundo do qual haviam retirado o véu. Era o mundo que sempre existirá em seu coração, sempre pronto a manifestar, mas que só começa a pulsar quando se pulsa em uníssono com ele. (MILLER, 1979, p. 41).

Da mesma forma sinto-me pulsar, levanto-me como ele, inebriada com o pôr do sol e carregada por uma onda de força, recém-nascida ou renascida. Assim como um pássaro que acaba de alçar voo, abro os braços para o novo mundo e sinto novamente meus cabelos soltos ao vento. E que venham novos trajetos, novas histórias e tantos outros desafios.

REFERÊNCIAS

- ABRACE – Associação Brasileira de Apoio Cannabis e Esperança. **Abrace Esperança** – Famílias unidas. Disponível em: <https://abraceesperanca.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- ACHCAR, Ana. **Palavra de Palhaço**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jaguatirica, 2016.
- ALVES, Ruben. O palhaço. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 fev. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0702200605.htm>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- BADALOTTI, Claudine Machado; BARBISAN, Alison Oldair. Uma Breve História do Edifício Hospitalar: da antiguidade ao Hospital tecnológico. **Revista Tecnológica**, Maringá-PR, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. 1. ed. São Paulo, SP: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARRETO, Mônica Alves. **As performances do circo na rua: escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo**. 2017. 215 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- BARROS, José Augusto C. Pensando o processo saúde doença: a que responde o modelo biomédico? **Saúde e Sociedade**, v. 11, n. 1, p. 67-84, ago. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v11n1/08>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da Performance. **Revista Sociedade e Estado**, v. 2, p. 727-746, 2014.
- BENEDITO, Leidiane Clara Torres *et al.* Anatomia do riso: atuação nos outros sistemas. **Ciência & Consciência**, Brasília, v. 1.0, 2008.
- BERGSON, Henri. **Le Rire**. Essai sur la signification du comique. Paris: Éditions Alcan, 1924.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaios sobre a significação da comicidade**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEZERRA, Clarice. Hemangioma – o que é, porque acontece e tratamento. **Tua Saúde – Doenças Degenerativas**, julho de 2020. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/hemangioma/>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. 1. ed. São Paulo, SP: Unesp, 2003.
- BONDÍA, L. Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, p. 11, 2002.
- BRASIL. Ministério da Saúde. **Brasil #patriavacinada**. Atualizado em 10 de junho de 2021. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. **História e evolução dos hospitais**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Departamento Nacional de Saúde, 1965.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMARGO, Denis. **A manifestação do afeto no encontro do palhaço visitador com o participante /enfermo do projeto Risadinha**. Brasília, DF: ABRACE, 2011.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português. *In*: CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). **Corpo, estética e diferença e outras performances nômades**. 1. ed. São Paulo, SP: Edições Paulíneas, 2016.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de Análise. **Castetala**, v. 6.1, p. 1-27, 2013.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. 1. ed. São Paulo, SP: Palas Athena, 1990.

CANOVACCIO. *In*: **Dicionário Informal**. 11 de setembro de 2007. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/canovaccio/>. Acesso em: 8 abr. 2019.

CARVALHO, Paloma M. Doutores da Alegria fazem palestra gratuita em Goiânia. **Curta Mais**, 17 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.curtamais.com.br/goiania/doutores-da-alegria-fazem-palestra-gratuita-em-goiania>. Acesso em: 11 jun. 2021.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia Filosófica: um ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. 1. ed. São Paulo, SP: Editora Mestre Jou, 1977.

CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Revista Sociologia e Antropologia**, v. 3, n. 6, p. 411-440, jul.-dez. 2013. <https://doi.org/10.1590/2238-38752013v363>

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2. ed. reformulada. São Paulo, SP: Moderna, 2004.

COSTA, Luciano B. da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **LAV – Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, v. 7, n. 2, p. 66-77, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – v. 1**. São Paulo, SP: Editora 34, 1995a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** – v. 2. São Paulo, SP: Editora 34, 1995b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** – v. 3. São Paulo, SP: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** – v. 4. São Paulo, SP: Editora 34, 1997.

DESLOCAMENTO (psicologia). *In: Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Deslocamento_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Deslocamento_(psicologia)). Acesso em: 10 jul. 2020

DORNELES, Juliana Leal. Ensaio sobre o vigor do Palhaço. **Revista Anjos do Picadeiro** 8, p. 29-39, nov. 2009.

DOUTORES DA ALEGRIA. **Palhaços em rede**. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/tags/palhacos-em-rede/>. Acesso em: 17 set. 2018.

DOUTORES DA ALEGRIA. **Sobre a escola**. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/escola/sobre-a-escola/>. Acesso em: abr. 2020.

DURANT, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, SP: Ed. WMF Martins Fontes, 2002.

EBSERH – Empresa Brasileiro de Serviços Hospitalares. **Hospitais Universitários federais –Hospital das Clínicas**. Disponível em: <http://www2.ebserh.gov.br/web/hc-ufg/apresentacao>. Acesso em: 2 jan. 2021.

ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

ESCOLA DE PALHAÇAS. **Perfil**. Facebook: @escoladepalhacas. Disponível em: <https://www.facebook.com/escoladepalhacas/>. Acesso em: abr. 2020.

ESCOLA DE PALHAÇO. **Conheça**. Disponível em: www.escoladepalhaço.com.br. Acesso em: abr. 2020.

ESPAÇO EXCÊNTRICO. **Saiba mais**. Disponível em: <https://espacoexcentrico.com.br/>. Acesso em: abr. 2020

FALEIRO, Wertem N.; NOGUEIRA, Lisandro. Um cinema entre as performances: desenhando conceitos. *In: ALEXANDRIA, Genilda; Oliveira, Vânia Dolores Estevam de (org.). Palco urbano*. 1. ed. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 165-183.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 3. ed. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a Geografia**. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1987. p. 153-165.

GAZEAU, A. **Los Bufones**. Versão espanhola Cecílio Navarro. Ilustrações de P. Sellier. Barcelona: Biblioteca de Maravilhas, 1885.

GENNEP, A. Van. **Os ritos de passagem**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GOIÂNIA. In: **Wikipédia, a enciclopédia livre**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Goi%C3%A2nia>. Acesso em: 5 maio 2019.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. [S.l.: s.n.], 1963. Disponível em: [file:///C:/Users/Roberta/Downloads/GOFFMAN, E. Estigma notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.pdf](file:///C:/Users/Roberta/Downloads/GOFFMAN,%20E.%20Estigma%20notas%20sobre%20a%20manipula%C3%A7%C3%A3o%20da%20identidade%20deteriorada.pdf). Acesso em: 11 jun. 2021.

GOIÁS. Secretaria de Estado de Saúde. **HMI – Hospital Estadual Materno-Infantil Dr. Jurandir do Nascimento**. Disponível em: <https://www.saude.go.gov.br/unidades-de-saude/hospitais/hmi>. Disponível em: 11 jun. 2021.

GOIÁS. Secretaria de Estado de Saúde. **HUAPA – Hospital Estadual de Urgências de Aparecida de Goiânia Cairo Louzada**. Disponível em: <https://www.saude.go.gov.br/component/sppagebuilder/28-huapa-hospital-estadual-de-urgencias-de-aparecida-de-goiania-cairo-louzada.html>. Acesso em: 11 jun. 2021.

GOMES, Maria Angélica. Oficina nos anjos: reflexões. **Revista Anjos do Picadeiro**, Salvador, v. 1, n. 6, p. 13-19, 2007.

GÓMEZ, Paula Andreia M. **O corpo em estado de Palhaço: vulnerabilidade e autoconhecimento a serviço do estado de saúde**. 2017. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

GRUPO PICCOLO. **Pronto Socorro Queimaduras**. Disponível em: <https://grupopiccolo.com.br/v3/index.php/pronto-socorro-queimaduras/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Phenomenology of Spirit**. [S.l.: s.n.], 2008.

HGG – Hospital Estadual Alberto Rassi. **Portal**. Disponível em: <http://www.hospitalalbertorassi.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HOSPITAL. In: **Wikipédia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hospital>. Acesso em: 10 jun. 2021.

HUGO, Victor. **Notre Dame de Paris**. Paris: Scipione, 1831.

INSTITUTO ESLIPA. **Portal**. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/institutoeslipa/albums?fbclid=IwAR0gTO7x8qVnCVx-Jisv2NMMy5xBcPhVzxHf04pXUnSMhivQK85xN2hoUDtE>. Acesso em: abr. 2020.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000a.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000b.

- LANGDON, Ester Jean. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha – Revista de Antropologia**, p. 163-183, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Edições SE, 2010.
- LEGO, Loja certificada. **LEGO Speed Champions - Ferrari F8 Tributo**. Disponível em: <https://www.legombrinq.com.br/lego-speed-champions-ferrari-f8-tributo/p>. Acesso em: 30 maio 2021.
- LIMA, Ana Flávia A. Entrevista III. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).
- MAROTTE. *In*: WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Marotte>. Acesso em: 7 abr. 2019.
- MARTINS, Renata de Freitas. Animais em circo: arte e cultura? **Veddás**. Disponível em: <http://veddas.org.br/animais-em-circos-arte-e-cultura/>. Acesso em: 31 maio 2019.
- MASETTI, Morgana. **Boas misturas: a ética da Alegria no Contexto Hospitalar**. 1. ed. São Paulo, SP: Palas Athena, 2003.
- MASETTI, Morgana. **Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar**. 1. ed. São Paulo, SP: Palas Athena, 1998.
- MAX, Enne. Considerações de uma palhaça acerca da morte. **Revista Palhaçaria Feminina**, Chapecó, v. 1, n. 2, p. 12-13, mar. 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.
- MICHAELIS, Dicionário. **Itifálico**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/itif%C3%A1lico/>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- MILLER, Henry. **O sorriso ao pé da escada**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Salamandra, 1979.
- MINEHIA, Ana; GABRIEL, Mariana. **Minha avó era palhaço**. Brasil: Ministério da Cultura do Brasil, 2016.
- MIQUELIN, Lauro Carlos. **Anatomia dos edificios hospitalares**. São Paulo, SP: Cedas, 1992.
- MORAES, Érika. **Ser Mulher na atualidade: representação discursiva da identidade feminina em quadros humorísticos de Maitena. Produção de identidades e processos de subjetivação em práticas discursivas**. Maringá, PR: Eduem, 2012. p. 259-285.

MOURÃO, Mara. **Doutores da Alegria**: o filme. São Paulo, SP: Grifa Filmes, 2005.

NETO, Ivan V.; XAVIER, Luana L.; SANTOS, Nádia Maria W. Mito, arquétipo e artes nas Performances culturais. **Revista Mosaico**, Goiânia, v. 13, p. 3-5, 2020.

NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da Alegria - O lado invisível da vida**. 1. ed. São Paulo, SP: Gráfica Mixer, 2005.

OPAS – Organização Pan-Americana de Saúde. **Sobre**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt>. Acesso em: 11 jun. 2021.

OVG – Organização das Voluntárias de Goiás. **Destaques**. Disponível em: <http://www.ovg.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

PALHACIA. **Nosso trabalho**. Disponível em: www.palhacia.com.br. Acesso em: abr. 2019.

PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS – Brasil. **Portal**. Disponível em: <http://palhacossemfronteiras.org.br/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PALHACOSVISITADORES. **Perfil**. Instagram: palhacosvisitadores. Disponível em: <https://www.instagram.com/palhacosvisitadores/?hl=pt-br>. Acesso em: abr. 2021.

PALHAÇOS VISITADORES. **Perfil**. Facebook: visitadorespalhaços. Disponível em: <https://www.facebook.com/visitadorespalhacos/>. Acesso em: 10 jun. 2021

PANTANO, Andreia A. **A personagem Palhaço**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora da Unesp, 2007.

PARASITA. *In*: **WIKIPEDIA**, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Parasita>. Acesso em: abr. 2020.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.

POSSOLO, Hugo. Até os palhaços se acomodam. **Revista Anjos do Picadeiro**, v. 6, p. 21-25, dez. 2007.

PRADO, Kleber F.; TETI, Marcela M. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Barbarói**, p. 45-59, 2013.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói trapaceiro: reflexões sobre a figura do Trickster.pdf. **Tempo Social**, p. 93-107, 1991.

RAMALHO, Cybelle M. R. Resgatando o arquétipo do palhaço no psicodrama. **Psicologia**, v. 2, n. 1, p. 28-38, 2009.

REMY, Tristan. **Entradas clownescas**. 4. ed. São Paulo, SP: Edições Sesc São Paulo, 2016.

REÑOES, Albor. **O Riso doído** – atualizando o mito, o rito e o teatro grego. 1. ed. São Paulo, SP: Ágora, 2002.

RIOS, Sebastião. Cultura popular: práticas e representações. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, p. 791-820, 2014.

RODRIGUES, Joana Felipa P. S. **Rir-se comigo e rir-se de mim: o arquétipo do clown e as implicações do olhar do outro no autoconhecimento**. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto Universitário de Ciências Sociais Psicológicas e da Vida, Alfama, Portugal, 2015.

SACCHET, Patrícia de O. F. **Da discussão “Clown ou Palhaço” às permeabilidades de clownear-palhacear**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SACHS, Cláudia M. Corpo e máscara do Bufão: aspectos históricos e técnicos. *In*: BRAGA, Bia; TONEZZI, J. (Org.). **O Bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017. p. 57-74.

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE GOIÂNIA. **Novidades**. Disponível em: <http://www.santacasago.org.br>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SARCEY. Clown, o termo. **Clownews: Boletim Informativo do Doutores da Alegria**, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/>. Acesso em: 12 out. 2018.

SAÚDE & ALEGRIA – Animação Hospitalar. **Principal**. Disponível em: <http://saudealegria.com.br/site/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Performances Studies: an Introduction. 2. ed. New York e Londres: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. [S.l.: s.n.], 2004.

SCHECHNER, Richard. Ritual and performance. **The Drama Review – TDR**, 1981.

SCHECHNER, Richard. Transformers e espectadores – transportados e transformados. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun. 2011.

SHAFER, Márcio Egídio. **O conceito de trabalho na Filosofia de Hegel e alguns aspectos de sua recepção em Marx**. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SOUSA, Maria de. Janelas do humor: o olhar como sede da expressão do palhaço. **Revista Anjos do Picadeiro**, v. 6, p. 69-77, dez. 2007.

TAKAHAGUI, F. M. et al. MadAlegria: estudantes de medicina atuando como doutores-palhaços: estratégia útil para humanização do ensino médico? **Revista Brasileira de Educação Médica**, v. 38, n. 1, p. 120-126, 2014. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbem/v38n1/16.pdf%3E. Acesso em: 11 jun. 2021.

TEATRO MÁGICO. **Sobre**. Disponível em: <http://oteatromagico.mus.br/site/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

TELES, Thiago Gonçalves. **Do Palhaço à Palhaperformance**: uma poética da presença do palhaço em performance. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes visuais do Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

THE HOPI TRIBE. **Hopi Tribe Government**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20041208190123/http://hopi.nsn.us/government.asp>. Acesso em: 10 mar. 2019.

THEBAS, Cláudio. **O livro do Palhaço**: coleção Profissões. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letrinhas, 2005.

TOM SHADYAC. **Patch Adams, o amor é contagioso**. [S.l.]: Universal, 1998. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Patch_Adams_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Patch_Adams_(filme)). Acesso em: 11 jun. 2021.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 2015.

UFG – Universidade Federal de Goiás. **Pronto Sorriso**. Disponível em: <https://pediatria.medicina.ufg.br/p/17878-pronto-sorriso>.

VACCA, Eleonora *et al.* **Atellane**. Disponível em: <https://fabulafabulae.wordpress.com/origini/atellane/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

VERNIER, Carlos Henrique. **E o palhaço entrou no hospital...** 1. ed. Barra Bonita, SP: Solidum Editora, 2017.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Coronavirus disease (COVID-19) Weekly Epidemiological Update and Weekly Operational Update**. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/situation-reports>. Acesso em: 29 maio 2021.

WUO, Ana Elvira. **O Clown visitador**: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. 1. ed. Uberlândia, MG: EdUFU, 2011.

XAVIER, Luana; SANTOS, Nádia Maria W. Lígia Clarck e Jung: a relação obra-espectador e o processo criativo. **Revista Mosaico**, Goiânia, v. 13, p. 13-20, 2020.

YU SZE, el Bufón Valiente. **Pinterest** – Daniela Gusmán. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/755056693750220433/?lp=true>. Acesso em: 7 abr. 2019.

Entrevistas

BARBOSA, Tatiana P. **Entrevista II** [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_831 (37:39 minutos).

BESSA, Jônatas R. C de. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

BUENO, Marilene R. de Mendonça. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

LIMA, Ana Flávia A. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

NETO, José Augusto Batista. **Entrevista III**. [Fev. 2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Semeadores da Alegria MVI_8303 (1 hora e 17 minutos).

ROCHA, Juan. **Entrevista I**. [Jan. 2019]. Entrevistadora: Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo: Entrevista Trupcando em Sonhos MVI_8164 (1h e 18 minutos).

APÊNDICES

Apêndice A – Questionários das entrevistas



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais
Por que Palhaço? Performances de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia
Questões norteadoras das entrevistas com os gestores

1ª Parte – Introdução

NOME DO GRUPO/ INSTITUIÇÃO¹⁵³:

NOME DO GESTOR (ES):

1. Qual a profissão/ocupação dos Gestor(res), fora do grupo?
2. Quais atuações dos gestores dentro do grupo, o que eles fazem especificamente?
3. O que é ser palhaço-hospitalar¹⁵⁴ para você(s) gestor(res)?
4. Quanto tempo você(s) (gestor-es) atua(m) como palhaço-hospitalar?

2ª Parte – Por que palhaço?

5. Por que o palhaço ao invés de outras figuras representativas?
6. Existe um modelo/padrão do palhaço, pensado pela gestão e passado ao grupo?
Se sim, explique porque e descreva.
Cada participante é completamente livre para criar sua personagem palhaço?
Se não. Existe alguma limitação? Qual(is)? Existe algum item obrigatório na construção da personagem. Se sim, qual(is)?
O que é importante quando se constrói a figura do palhaço, na opinião da gestão? (Composição do corpo cômico, pensamentos, psicologicamente, figurino, maquiagem, etc.)

¹⁵³ Nesta entrevista tanto instituições, associações e grupos, serão tratados por grupos para facilitar a comunicação.

¹⁵⁴ Termo utilizado somente para que o entrevistador perceba que estamos referindo ao palhaço que atua em hospital, especificamente.

7. Há influências de outros trabalhos/grupos de palhaços hospitalares? Se sim, quais trabalhos e quais influências?
8. Você costuma assistir apresentações de palhaços em circo, teatro, vídeos, filmes, etc.?
Existe algum incentivo para que os participantes do grupo assistam apresentações de palhaços em circo, teatro, vídeos, filmes, etc.? Se sim, quais e com que objetivo?

3ª Parte – Voluntário

9. Qual a importância do trabalho voluntário como palhaço, para você(s) (gestor-es)?
10. Existe um modelo ou padrão do que é o trabalho voluntário, pensado pela gestão e passado para o grupo? Se sim, descreva.
11. Existe alguma seleção e/ou treinamento para pessoas interessadas nas performances hospitalares? Se sim, descreva o passo a passo.
12. Existe, no grupo, algum tipo de atuação de voluntários, além da participação nos trabalhos no hospital? Se sim, especifique quais.

4ª Parte – Hospital / Importância social

13. Como é feita a escolha do(s) hospital(is) atendido(s) pelo grupo?
14. Existe alguma burocracia ou exigência do(s) hospital(ais) para a atuação do grupo? Se sim, qual(is)?
15. Na concepção da gestão existe uma função (objetivo) do palhaço dentro do ambiente hospitalar?
Se sim, qual(is) e por que?
Se sim, esta função é passada para o grupo? Como?
16. Na concepção da gestão, qual a importância social deste tipo de trabalho?
Dentro da importância social, qual a abrangência do trabalho do grupo para a comunidade?

5ª Parte – Intervenções significativas

17. Descreva um ambiente hospitalar (hospital/quarto/enfermaria) antes e após uma intervenção em que você(s) gestor(res) tenha(m) participado.
18. Descreva a intervenção que você participou que mais marcou sua carreira como palhaço. Por que foi marcante?



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais
Porque Palhaço? Performances de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia
Questionário de Sondagem

Grupo ou Instituição:	CNPJ:
Data da Criação do Grupo:	
Número de voluntários totais:	Ativos:
Mulheres:	Homens:
Faixa etária: <input type="checkbox"/> Menores <input type="checkbox"/> Entre 18 e 30 anos <input type="checkbox"/> Entre 18 e 40 anos <input type="checkbox"/> Maiores de 40 anos	
Público: <input type="checkbox"/> Adulto <input type="checkbox"/> infantil <input type="checkbox"/> Misto	
Todos os participantes são voluntários? <input type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não Quantos não são?	
O grupo utiliza outra figura além a do palhaço? <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim Qual(is)?.....	
Quais os nomes dos locais de atuação? Quanto tempo atua em cada lugar?	
O Grupo já atuou em algum outro lugar e não atua mais?	
É exigido algum Curso de formação, dos participantes? Quais?	
Nome(s) do gestor ou pessoas do grupo gestor:	

Contatos / Redes sociais:	
Instagram:	
Facebook:	
Site:	
E-mail:	
Whatsapp:	
Outros:	

Apêndice B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
 Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado/a participar, como voluntário/a, da pesquisa intitulada: **Porque palhaço? Performance de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia**. Meu nome é Roberta Machado Silva, sou estudante de mestrado do curso de Performances Culturais, e também a responsável por esta pesquisa. Após receber as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence a mim. Informo que em caso de recusa na participação você não será penalizado/a de forma alguma. Se aceitar participar, as dúvidas sobre a pesquisa poderão ser tiradas por mim pessoalmente, via e-mail (eupalhaca@gmail.com) sob forma de ligação a cobrar no número (62) 981772341, ou via Whatsapp, do número já mencionado. Ao persistirem as dúvidas sobre os seus direitos como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62) 3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

Esta pesquisa se trata de um estudo sobre as intervenções de palhaços/clowns em hospitais da região metropolitana de Goiânia. Você está sendo convidado para participar de () entrevistas () registros visuais e audiovisuais dos eventos.

Ao concordar em participar, você declara estar ciente que:

1) esta pesquisa prevê riscos mínimos de constrangimento devido à possibilidade de exposição pública em relação às suas opiniões ou declarações prestadas ao pesquisador. Todas as informações cedidas por você poderão ser registradas na forma de filmagens, gravações em áudio e/ou por escrito. Você poderá autorizar a publicação de sua imagem, voz e opinião, de forma nominal ou anônima (marque as opções desejadas):

() Concedo o direito de uso de minha imagem.

() Concedo o direito de uso de minha voz, na forma de registro em áudio.

() Concedo o direito de uso de minhas opiniões registradas por escrito pelo pesquisador, sem uso de minha imagem ou voz, permitindo minha identificação nominal na pesquisa.

Caso deseje colaborar com a pesquisa sem ser identificado/a, marque a opção abaixo:

() Concedo o direito de uso de minhas opiniões registradas pelo pesquisador, exclusivamente de forma anônima, sem uso de minha imagem ou voz.

A qualquer momento da pesquisa, você também poderá solicitar anonimato ou a retirada de informações que possam gerar desconforto de quaisquer naturezas, sem prejuízo de nenhuma ordem a sua participação na pesquisa.

2) Não há previsão de danos materiais decorrentes da pesquisa. Despesas eventuais passíveis de indenização previstas em lei (transporte, alimentação ou que ocasionem perda de expediente de trabalho) serão custeadas pelo pesquisador responsável. Lembramos que não será realizado nenhum tipo de pagamento ou gratificação em função de sua participação na pesquisa;

3) Você pode se recusar a responder quaisquer questões que possam causar constrangimento durante as entrevistas, sem prejuízo para você;

4) Cada entrevista terá duração mínima prevista de 30 minutos e máxima de 2 horas. Ao aceitar participar das entrevistas, você garante ao pesquisador que irá dispor desse tempo;

5) Esta pesquisa prevê, como benefício a seus participantes, a colaboração no fortalecimento da cultura goianiense por meio de sua veiculação na forma da dissertação de mestrado, cuja cópia será disponibilizada na *Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais*: Avenida Esperança, S/N - Campus Universitário, Goiânia - GO, 74690-900. Telefone: (62) 3521-1000

Todos os participantes que solicitarem. A dissertação de mestrado será também a forma de divulgação dos dados obtidos na pesquisa, positivos ou negativos, ressalvados os direitos previstos nos itens 1 e 3 deste termo;

6) Os registros produzidos pela pesquisa permanecerão com o pesquisador por 5 anos e posteriormente descartados, sendo que, para seu uso em pesquisas futuras, deverão ser submetidos novamente ao Comitê em Ética para Pesquisa da UFG.

2. Consentimento da Participação na Pesquisa:

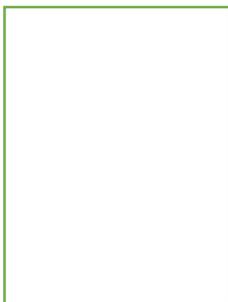
Eu,,
 inscrito/a sob o RG:..... e
 CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado: **“Porque palhaço? Performance de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia.** Destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada pela pesquisadora Roberta Machado Silva sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

....., de de
 Cidade dia mês ano

Assinatura por extenso do/a participante

Assinatura por extenso do pesquisador responsável

Testemunhas em caso de uso da assinatura datiloscópica





UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: POR QUE PALHAÇO? Performances de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia

Pesquisador: ROBERTA MACHADO SILVA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 99475518.7.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Universidade Federal de Goiás

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.007.585

Apresentação do Projeto:

Título da Pesquisa: POR QUE PALHAÇO? Performances de grupos de palhaços que atuam em hospitais de Goiânia. CAAE: 99475518.7.0000.5083. Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais.

Trata o presente projeto da análise da atual situação dos grupos de palhaços de Goiânia, vistos pela ótica das performances culturais e pensando em como se utilizam deste arquétipo.

Os pesquisadores questionam “Por que palhaço quando se pode ser super-herói... Astronauta, princesa, animal ou qualquer outro ser? Por que é o palhaço que entra no hospital?”.

Consideram que “Ser palhaço não é só colocar um nariz vermelho, uma roupa engraçada e saber contar uma piada. O palhaço é um arquétipo social e sua função é muito séria, sincera e respeitosa. Ele é a representação da falibilidade humana, do fracasso, da adequação, do ridículo que existe em cada um de nós, do ridículo que é presente na sociedade”. E ainda que, “Entender o riso é compreender as raízes sociais, biológicas e humanas dentro das relações sociais. Mas seria por causa do riso que se utilizam o arquétipo do palhaço em hospitais?”

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Entender o porquê os grupos de voluntários de Goiânia escolhem a figura do palhaço, como linguagem estética ou forma representacional, para fazerem suas intervenções nos ambientes de

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2 - Agência UFG de Inovação - Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

(62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



saúde da cidade, e como esta figura tem se colocado dentro de suas variantes. Objetivos

Secundários:

1. Levantar os grupos de voluntários de Goiânia que utilizam a linguagem do palhaço, através da sondagem.
2. Fazer a observação de campo
3. Compreender, um pouco mais, o ser humano que se envolve nas atividades voluntarias, sua complexidades para além do corpo físico, para o significado que ele atribui a suas vivencias, e a esta estética de linguagem.
4. Entender a relação palhaço e performances artísticas e culturais;
5. Diferenciar clown e palhaço dentro destas atuações performáticas;
6. Estudar o espaço de atuação e como o mesmo abraça ou não a performance;
7. Verificar a capacidade do performer / palhaço de criar inter-relacionamentos momentâneos ou duráveis, à primeira vista ou não.
8. Compreender a representatividade social do palhaço / performer;
9. Descrever como são as performances dos grupos escolhidos, o contato com os participantes, performers, público, espaço, etc.
10. Examinar como se dá a comunicação palhaço X plateia e vice versa;
11. Verificar a pertinência do objetivo dos grupos (os porquês se utilizam da figura do palhaço), se estão de acordo com o resultado das intervenções;
12. Verificar se rir, realmente, é o “melhor remédio”. Se esta relação terapêutica do riso é abraçada dentro dos grupos de estudo, como ela se dá, como se acredita nos resultados e como se faz para atingi-los.
13. Elaborar um material de pesquisa para performers, estudantes e pesquisadores, através da dissertação.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Consideram que são Riscos baixos. Durante as entrevistas o participante deverá dispor de tempo para responder, poderá se emocionar em algum depoimento ou se expor em demasia. Durante as filmagens haverá exposição da figura do participante, das ações e fatos que possam vir a acontecer e o mesmo poderá se sentir constrangido. No TCLE esclarece que o participante pode se recusar a responder quaisquer questões que possam causar constrangimento durante as entrevistas, sem qualquer prejuízo. Benefícios:

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2 - Agência UFG de Inovação - Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
(62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



O depoimento fará parte de uma pesquisa inédita, os dados coletados ao final serão enviados aos grupos participantes e os mesmos poderão se beneficiar das informações contidas no trabalho.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O estudo trabalhará com a metodologia qualitativa – Etnografia (pretende-se observar as interações na pesquisa de campo, entrevistas e visitas, nas quais a pesquisadora estará como observadora participante). Haverá uma fase de pesquisa de campo, e os dados serão coletados, analisados e interpretados com base na fundamentação teórica e nas observações constatadas, para melhor se elucidar o problema de pesquisa. Serão realizadas a pesquisa bibliográfica; observação nas pesquisas de campo; depoimentos próprios da pesquisadora referentes ao período de observação, e entrevistas com os gestores ou grupo gestor dos escolhidos para análise.

Os instrumentos escolhidos serão questionário de sondagem e um questionário com questões norteadoras para as entrevistas dos gestores. Também nas visitas a campo serão utilizados recursos audiovisuais (filmagens e fotografias) para as descrições etnográficas posteriores, além de diários de campo para os depoimentos da pesquisadora.

Está descrito que "todo o material audiovisual com as informações coletadas em entrevista com o gestor ou grupo coordenador, e com o profissional responsável por treinamentos (caso haja); bem como o acompanhamento a uma visita/intervenção, para se observar como os participantes utilizam da linguagem; feitas pela pesquisadora, serão para uso exclusivo na pesquisa, e em suas demonstrações de resultados". Serão inclusos: Grupos com mais de 3 anos de atuação; que utilizem predominantemente o arquétipo do palhaço; atuem em ambientes de saúde e possuam alguma formação dos participantes em palhaçaria.

Os instrumentos escolhidos serão questionário de sondagem e um questionário com questões norteadoras para as entrevistas dos gestores. Também nas visitas a campo se utilizará de recursos audiovisuais (filmagens e fotografias) para as descrições etnográficas posteriores, além de diários de campo para os depoimentos da pesquisadora.

- Cada entrevista terá duração mínima prevista de 30 minutos e máxima de 2 horas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- Folha de Rosto assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação
- Termo de Compromisso assinado pelos envolvidos no projeto
- TCLE em linguagem clara e completo

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2 - Agência UFG de Inovação - Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

(62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



Recomendações:

No TCLE as opções de "Não permissão do uso da voz e/ou imagem" estão listadas, mas não de forma clara.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto está claro e objetivo.

- O TCLE deve ser revisto na forma de dispor as alternativas para negar a autorização do uso da voz e imagem, de modo a permitir a perfeita compreensão do texto.

Feita essa adequação, o projeto pode ser aprovado, sem necessidade de retornar ao relator.

- Caso seja retirada fotografias, não deverá aparecer nas mesmas pacientes sem a devida autorização do uso da imagem em documentos assinado pelo mesmo se for maior de 18 anos ou pelos pais/responsáveis em caso de menor de 18 anos.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP- UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1192337.pdf	25/09/2018 11:04:13		Aceito
Declaração de Pesquisadores	TERMODECOMPROMISSO01.pdf	25/09/2018 11:03:30	ROBERTA MACHADO SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PORQUEPALHACO.pdf	08/08/2018 18:03:52	ROBERTA MACHADO SILVA	Aceito
Outros	PESQUISAESONDAGEM.pdf	08/08/2018 18:02:46	ROBERTA MACHADO SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	08/08/2018 17:55:04	ROBERTA MACHADO SILVA	Aceito

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2 - Agência UFG de Inovação - Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

(62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com

Continuação do Parecer: 3.007.585

Folha de Rosto	FOLHADEROSTO.pdf	08/08/2018 17:51:52	ROBERTA MACHADO SILVA	Aceito
----------------	------------------	------------------------	--------------------------	--------

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 08 de Novembro de 2018

Assinado por: João Batista de Souza(Coordenador(a))

Apêndice C – Tabela Geral com os dados da Sondagem

n°	Grupos	Palhaço	Inst.	Desde	Participantes			Faixa Etária				Público			Locais de trabalho				Formação em palhaçaria
					n°	♀	♂	abaixo	18 a 30	18 a 40	acima	Adulto	Infantil	Ambos	Asilos	Orfanato	Hospitais	Aldeias	
1	Amor em movimento	Sim	Não	2017	50	80%	20%			X				X	X	X	X		Palestra
2	Arte & Alegria	Sim	Sim	2010	55	98%	2%			X	X			X	X	X	X		Instrução pessoal
3	Condutores do Riso	Sim	Não	2007	20	75%	25%			X	X		X		X	X			Escola de Palhaço
4	Ensinando a Abraçar	Misto	Sim	2014	140	98%	2%			X	X			X	X	X	X		Não
5	Espalhado Amor	Misto	Não	2016	30	99%	1%			X				X	X	X			Não
6	Fórmula da Alegria	Misto	Não	2017	80	88%	12%	X		X	X			X	X	X	X		Palestrante
7	Grupo Alegria	Misto	Não	2012	300	Não inf.				X	X			X			X		Formação Elaborada
8	Grupo Compaixão	Misto	Não	2017	70	85%	15%	X		X	X			X	X	X	X		Istrução pessoal
9	Grupo Esperança	Sim	Sim	2014	70	77%	23%			X				X	X		X		Não
10	Grupo Euforia	Sim	Não	2018	42	69%	31%			X				X	X	X	X		Palestra
11	Grupo Sorriso Solidário	Sim	Não	2006	10	65%	35%			X				X			X		Não
12	Hospitalegres	Sim	Não	2015	64	80%	20%	X	X					X	X		X		Não
13	Liga Acadêmica do Riso	Sim	Sim	2011	23	87%	13%		X					X			X		Palestra
14	Liga dos palhaços	Sim	Não	2013	16	66%	34%	X	X					X		X	X		Formação Elaborada
15	Missão Riso	Misto	Não	2015	4	50%	50%				X			X		X			Não
16	Missão Sorriso	Sim	Não	2016	30	96%	4%			X	X		X				X		Formação Elaborada
17	PalhaCia	Sim	Sim	2014	30	75%	25%			X			X			X	X		Formação Elaborada
18	Prohumanos	Sim	Sim	2007	5	40%	60%			X				X			X	X	Não
19	Promovendo Amor	Misto	Não	2015	15	70%	30%			X				X	X	X	X		Não
20	Pronto sorriso - UFG	Sim	Não	2017	58	77%	23%		X					X			X		Formação Elaborada
21	Resgatando Sorrisos	Sim	Não	2013	30	80%	20%		X					X	X		X		Não
22	Semeadores da Alegria	Sim	Não	2014	252	77%	23%	X	X	X	X			X	X		X		Formação Elaborada
23	Trupcando em Sonhos	Sim	Não	2008	24	80%	20%		X					X	X		X		Formação elaborada
24	Trupe da Alegria	Misto	Não	2016	40	80%	20%			X				X	X	X	X		Instrução pessoal
25	Tudo por um sorriso	Misto	Não	2017	45	50%	50%		X					X		X	X		Instrução pessoal

Fonte: Elaborada pela autora.