

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Alexandre Medeiros de Oliveira

O corpo como mídia transformadora das relações humanas em
instituição psiquiátrica

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Alexandre Medeiros de Oliveira

O corpo como mídia transformadora das relações humanas em
instituição psiquiátrica

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE em Comunicação e Semiótica – área de
concentração Signo e Significação das Mídias,
sob a orientação da Prof^ª Doutora Christine
Greiner.

São Paulo
2009

BANCA EXAMINADORA

À minha avó, Eva. Meu Presente!

Agradecimentos

In memoriam – À minha mãe, Sônia, pela vida e amor!

Ao meu pai, Sérgio Luís, por ser exemplo e amigo!

À minha tia e mãe, Célia, pela confiança e amor!

Ao meu tio e pai, Juarez, exemplo de persistência e amor!

Às madrinhas Neca e Maísa, pelo inestimável carinho e apoio!

À minha avó, Clotilde, pelo pão, pelo cuidado, pelo amor!

Ao amigo Fernando Milton, pela base e incontáveis acréscimos!

Aos meus afilhados, Lucas, Íris e Thaynná, pelas maravilhosas presenças em minha vida!

Aos meus irmãos, Maurício, Juliana, Thaís, Olavo, Luciane, por serem irmãos!

Aos meus sobrinhos e primo, Mateus, Iuri, Vitória, Cauã e Ramon, estrelas a me iluminar!

À Fernanda Aquino, por ser irmã!

Aos amigos e integrantes da Cia. Dom Quixote:

Flavio Donatello, pela generosidade! Paula Possani, pela seriedade! Júlia Moura, pela dedicação! Ariadne Degaspari, pela alegria! Esse trabalho é fruto de nosso encontro!

Ao Walter Cautella Jr., por nos receber e sempre nos auxiliar a transitar no hospital! E, fundamentalmente, a todos aqueles com os quais interagimos na instituição!

À Profª Dra. Henriette T. P. Morato, pelas ótimas supervisões!

Aos mestres – Helena Figueira, Cristiane Paoli Quito, Georgia Lengos, Silvia Leblon, Alessandro Azevedo, Marcio Ballas, Ésio Magalhães, Tiche Viana, Luis Louis, Cassiano S. Quilici, Gabi Imparato, Lara Pinheiro, Zé Rubens, Francisco Medeiros, Dulce Critelli...

À minha orientadora, Profª Dra. Christine Greiner, tranqüila, presente e precisa, por me acompanhar desde a graduação e me acolher no mestrado!

Ao Professor Dr. Jorge de Albuquerque Vieira, pelas ótimas aulas e contribuições!

Ao amigo Fernando Weno, pelo apoio e pelas ilustradas contribuições que compõem este trabalho!

À amiga Eliane P. Arakaki, pela revisão final do texto!

Aos amigos próximos e àqueles circunstancialmente distantes, os quais me presenteiam a cada encontro: Janaína Bastos, Chafi, Belkis, Malu, Liana, Cristiane Calderon, Nathalia Catharina, Gabi Germano, Denis Goyos, Manú Valongo, Rochelle P. Moraes, MaWá, Renato, Julia Barros, Ricardo Celidônio, Marina, Gabriel e Pedro Terra ...

À Matilde Alouette pela alegre convivência!

Aos integrantes da Balangandança Cia.: Georgia, Anderson, Dafne, Coré, Estela e Ders.

À Cia. Imago, ao Risomundi e ao Espaço 7 das Artes do Corpo.

Ao CNPq, pela bolsa que viabilizou essa pesquisa!

Aos palhaços!

A todos vocês, muito obrigado!

Sumário

Resumo.....	9
Abstract	10
Introdução.....	11
As intervenções	12
As oficinas de teatro/vivências.....	13
Contexto	13
Organização dos capítulos.....	20
Palhaço	20
Clown Branco e Augusto	25
Palhaço, emoções e sentimentos.....	28
Capítulo II	37
Análise sistêmica de processo criativo.....	37
Por uma Base Sistêmica: Parâmetros Sistêmicos.....	37
Sistemas: Definição e Parâmetros Sistêmicos.....	38
Sistemas: Definições.....	38
Parâmetros Básicos	38
Parâmetros Evolutivos	39
Interlocuções possíveis	44
Proposição do Encontro Humorado.....	66
Capítulo III	78
Considerações finais.....	101
Anexo	106
Último ato	106
Diários da Cia. Dom Quixote	107
BIBLIOGRAFIA.....	130

Lista de Figuras

Figura 1: Planta da Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima.....	47
Figura 2: modo de atuação dispersa.	57
Figura 3: modo de atuação em grupo.	57
Figura 4: modo de atuação dispersa e em grupo.....	58
Figura 5: modo de atuação com estratégias alternadas: dispersa, em grupo, dispersa e em grupo.....	59
Figura 6: Encontro Humorado.....	68
Figura 7: Encontro Humorado.....	73
Figura 8: Encontro Humorado.....	97

Resumo

Esta Dissertação de Mestrado resulta de pesquisa teórico-prática baseada na experiência da Cia. Dom Quixote, que atuou com intervenções, oficinas teatrais e vivências lúdicas junto ao Hospital Nossa Sr^a de Fátima da Congregação Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus, de 2005 a 2007, como atividade voluntária a portadores de transtornos mentais. O objetivo foi analisar os processos comunicativos que ocorreram durante as intervenções e oficinas, bem como refletir acerca dos desdobramentos dessas ações. Usamos como grade teórica a teoria do corpomídia proposta por Katz e Greiner (2005), a Teoria Geral dos Sistemas apresentada por Jorge de Albuquerque Vieira (2006, 2007 e 2008), assim como os estudos do neurocientista António Damásio (1998, 2001, 2003) e do comunicólogo Muniz Sodré (2006) a respeito da percepção e dos processos corporais no encontro do organismo com o ambiente. De maneira complementar, abordamos os estudos de Michel Foucault (1968, 1987) sobre os dispositivos de poder em instituições. A metodologia de pesquisa partiu da revisão bibliográfica dos autores citados, tendo em vista instrumentalizar a análise dos diários e relatórios produzidos pelos integrantes do projeto. A questão principal foi discutir os limites sutis entre intervenção artística e prática terapêutica, partindo dos estudos do corpo como mídia primária da comunicação. Como resultado, a pesquisa estabeleceu um campo de colaboração entre diferentes áreas do saber: comunicação, neurociência, teorias políticas e artísticas, salientando a importância da transdisciplinaridade para a análise de fenômenos complexos no campo da comunicação e da prática artística em ambientes, nos quais os dispositivos disciplinares são particularmente atuantes.

Abstract

The body as transmutation medium of human relations in a psychiatry institution, 2009.

Master's degree dissertation

Graduate Program – Communication and Semiotics

This Dissertation results from a theoretical-functional research based on experience of Cia. Dom Quixote featuring theater workshops at Hospital Nossa Senhora de Fátima da Congregação Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus from 2005 to 2007, as a volunteer activity performed with patients with mental disorders. The aim of such research was to analyze the communication processes which took place during theater workshops/performances, as well as to ponder over the outcome of such actions. To this end, we have used the body-medium theory suggested by Katz and Greiner (2005), the General Theory of Systems presented by Jorge de Albuquerque Vieira (2006, 2007 and 2008), as well as studies by neuroscientist António Damásio (1998, 2001 and 2003) and communications expert Muniz Sodré (2006) on perception and body processes concerning the body/environment meeting. We have also addressed studies of power established at institutions suggested by Michel Foucault (1968, 1987). The research methodology was based on mentioned authors' bibliographic revision, aiming to have as an instrument the analyses of the accounts and reports produced by Cia. Dom Quixote members. The main issue was to discuss the very fine boundaries between artistic actions and therapy practice, using the in-depth study of the body as primary communication medium. Therefore, the research has established cooperation among diverse areas such as: communication, neuroscience, political and artistic theories, highlighting the importance of giving beyond disciplines to analyze complex phenomena where disciplinary procedures play a major role.

Introdução

A presente dissertação vem à tona em um momento em que muito se tem produzido em ambiente acadêmico acerca da linguagem artística de palhaço. Podemos encontrar dissertações, teses e livros; além disso, vemos no teatro, no circo, na rua, nos hospitais, na mídia e em outros tantos lugares, pessoas e grupos pesquisando, atuando e transmitindo compreensões sobre esse fazer artístico antiquíssimo, disponibilizado por meio de bibliografias da tradição circense, pelos diversos cursos, oficinas e *workshops*, compondo uma grande variedade de modos de transmitir e efetivar esse saber.

A partir dessas experiências, o palhaço começou a ser visto como produtor de linguagem. Neste trabalho, é protagonista e solo fértil sobre o qual nos apoiaremos a fim de clarear indagações a respeito do corpo em um determinado ambiente, que, no caso desta pesquisa, é uma casa de saúde mental. O *corpus* desta pesquisa é, portanto, a prática da Cia. Dom Quixote, da qual faço parte, no projeto que ela desenvolveu junto a uma comunidade hospitalar psiquiátrica.

Em março de 2005, a Cia. instituiu o projeto *Oficinas Lúdicas* na Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima da Congregação Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus, cuja atuação se dirige à assistência para portadores de transtornos mentais, situada no distrito de Pirituba, em São Paulo, hospital psiquiátrico de curta permanência, ou seja, com períodos de internações que podem variar em até quarenta dias. Essa instituição atende uma demanda, na qual 70% de seus pacientes vêm do Sistema Único de Saúde (SUS), e os demais 30% de convênios particulares e do sistema de saúde do município de São Paulo. É nessa comunidade hospitalar, incluindo seus pacientes, familiares e funcionários, que desenvolvemos o projeto. Forjamos lá um trabalho em parceria com a equipe multidisciplinar (formada por psicólogos, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais, artesãs, educadores, psiquiatras, enfermeiros, auxiliares de enfermagem, nutricionistas e farmacêuticas) da instituição, o qual, levando em conta as características socioculturais da respectiva comunidade, buscou constituir um espaço de troca para ampliar o universo vivencial das pessoas internadas, contribuindo para a abertura de possibilidades que contemplem também uma ajuda em sua melhora. Esse trabalho foi realizado nesse hospital uma vez por semana no período vespertino como serviço voluntário até dezembro de 2007.

O projeto consistiu em intervenções de palhaço, oficinas de teatro, estudo e pesquisa de linguagem, atividades que desenvolvemos junto à comunidade hospitalar. Nas intervenções interagíamos caracterizados de palhaços em todo complexo hospitalar, transitando por seus seis setores, que recebem pacientes em tratamento ambulatorial, bem como em momento agudo, subagudo e crônicos de transtornos psíquicos, configurando uma média de público de 180 pessoas por intervenção. Nas oficinas de teatro atendemos em torno de 30 pacientes já em momento de alta, ou seja, com quadro praticamente em remissão e prontos para prosseguir tratamento ambulatorial. A proposta das atividades lúdicas foi potencializar a presença, a expressividade e a comunicação, convocando à interação, por meio de uma aproximação pessoal, intimista, acolhedora e convidativa.

As intervenções

O que chamamos de intervenção é uma interação do ator/palhaço com o público em um espaço no qual se trabalha com uma situação dada, lidando-se com as características das pessoas presentes, sua relação com os atores/palhaços e as emoções emergentes. Nesse trabalho, recorremos à linguagem artística de palhaço. O material sempre advém da experiência, que se abre para demandas circunstanciais pessoais e coletivas, com as quais nos havemos, procurando respondê-las. Para isso, usamos várias linguagens artísticas condizentes com a situação, transitando entre a música, a improvisação cênica, a poesia, e assim por diante. Nesse trabalho, o modo de aproximação ao outro ocorre pela ênfase na afetividade, o que se remete a explorar os humores, realçando, assim, os estados de ânimo emergentes nesse encontro.

A proposta da intervenção de palhaço no hospital psiquiátrico é propiciar ao público um contato com essa linguagem, a qual parte dos princípios de comicidade, generosidade, exposição, ridículo, sinceridade, ingenuidade, espontaneidade, alegria, entre outros. Por meio de seu modo de relacionar-se no ambiente, o palhaço abre sentidos na situação, exaltando o que aparece: tanto algo no ambiente – um som, um barulho – quanto algo que se sinta – uma alegria, um medo, uma tristeza, sempre em relação. Trata-se de uma arte que lida com as questões humanas em seu estado mais próximo das sensações e emoções. Palhaço é sinônimo de sinceridade com o público. Nesse caso específico, em que as intervenções ocorrem em uma instituição psiquiátrica, pretendemos aproximar-nos ludicamente das pessoas, propiciando, desse modo, que

elas se expressem. É importante ressaltar o que acontece no momento da intervenção, pois é desse material forjado na situação que desenvolvemos nosso trabalho.

As oficinas de teatro/vivências

Nas oficinas teatrais, procuramos exercitar o corpo em seus modos de expressão por meio de jogos. O jogo levanta questões que disponibilizam o jogador por completo, trabalhando com suas emoções, seu estado de espírito, sua agilidade, sua espontaneidade, suas dificuldades, visando um desenvolvimento intelectual, emocional e espiritual, além de propiciar a interação entre os jogadores, estimulando sua convivência em grupo. Segundo Spolin (2000), o jogo libera os jogadores para a criação, revelando e desenvolvendo suas habilidades no próprio ato de jogar. Pretendemos com essas oficinas potencializar as percepções sensoriais, sejam auditivas, visuais, táteis ou proprioceptivas, abrindo um espaço para a ação, o gesto, o movimento, a música, os ruídos, a expressão verbal etc. O propósito é trabalhar com as sensações, com as emoções momentâneas, a comunicação advinda das vivências e com o repertório de cada um, na tentativa de ampliá-lo. Ao liberar os movimentos, os gestos e as ações, evidenciam-se os estados de ânimo e as tensões corporais, abrindo caminho para a espontaneidade nas expressões.

Contexto

O projeto vem ao encontro do crescente movimento dentro de instituições hospitalares no sentido de agregar trabalhos artísticos ao tratamento de pacientes. Desde o início da década de 1990, no Brasil, alavancada pelos *Doutores da Alegria*¹, muitos grupos vêm propiciando intervenções de palhaço em enfermarias de pediatrias em diversas capitais do país. Foram mapeados pelo Centro de Pesquisa dos Doutores da Alegria², em 2005, 316 organizações no mundo, as quais realizam a atividade artística de palhaços em hospitais.

Sabemos que Instituições Psiquiátricas há alguns anos vêm passando por transformações, tendo ocorrido a mais significativa em 2001, quando foi aprovada a Lei

¹Os Doutores da Alegria surgiram em São Paulo como uma iniciativa de Wellington Nogueira, difusor da prática artística de palhaço em hospital no Brasil. Constituem uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que atua em centros pediátricos em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Recife. Trabalham com a questão da humanização hospitalar com crianças e adolescentes e têm sua atuação estendida aos pais e profissionais de saúde envolvidos durante o processo de internação (GONTIJO, 2006: 25-27).

² Disponível em: < <http://www.doutoresdaalegria.org.br>>.

Antimanicomial³, a qual propõe extinguir progressivamente os manicômios, reformulando-os a fim de que ofereçam assistência aberta e regulamentando a internação compulsória de pessoas com transtornos psíquicos. Ocorre às instituições denominadas manicômios sua redefinição, tornando-se hospitais abertos ou de curta permanência. Vêm reforçar esse sistema os Hospitais-Dia, os CAPs (Centros de Atenção Psicossocial), os NAPs (Núcleos de Assistência Psicossocial), as Casas de Saúde Mental, entre outros, os quais também voltam sua assistência aos portadores de transtornos mentais.

Deslocando de enfermarias de pediatrias, abrimos a possibilidade de oferecer esse trabalho para adultos também em situação de dor e sofrimento. A arte como manifestação humana pode ser transmitida e compartilhada de inúmeras maneiras. É segundo esse paradigma que nos dispomos a modificar – por meio do humor – o mundo em que vivemos, escolhendo ofertar arte no hospital psiquiátrico, no qual “técnicas artísticas” agregadas aos tratamentos de saúde mental poderiam proporcionar bem-estar aos pacientes; daí que, citando Wuo (1999: 15), “O clown é atualmente um elemento que entra como um recurso a mais junto à terapia convencional em hospitais do mundo inteiro, acentuando o estado da arte com características políticas e sociais.” Masetti (2003) completa:

Os palhaços são vistos como pessoas que promovem a quebra da rotina hospitalar e do ritmo dos acontecimentos. Alteram a própria imagem do hospital. A presença dos artistas é associada à possibilidade de misturar o fazer técnico ao lúdico, no cotidiano (*op. cit.*: 71).

No entanto, não é de hoje que atividades artísticas dão suporte a práticas com finalidades terapêuticas. Podemos citar, por exemplo, o Psicodrama, que utiliza estratégias de criação artística com finalidades psicoterapêuticas. O Psicodrama constitui-se em uma técnica psicoterápica que tem seus alicerces no Teatro, na Psicologia e na Sociologia. Toma como princípio um processo de ação e interação que tem como núcleo a dramatização, convocando o corpo em seus diversos modos de expressões e interações com outros corpos. A intervenção corporal demanda do paciente um compromisso total com sua ação; tal engajamento é fundamental para a terapia, pois

³BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria Executiva. Legislação em saúde mental. **Lei Federal n. 10.216/01, de 06 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e aos direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo de assistência em saúde mental. Disponível em: <<http://www.saude.gov.br>>. Acesso em: 17 de julho de 2008.

é propiciador de desenvolvimento pessoal. A exposição corporal convoca à responsabilidade pelo que se diz e faz, tornando esse método um valioso instrumento psicoterápico (ROJAS-BERMÚDEZ, 1980).

Na história da arte, a artista plástica e escultora Ligia Clark (1920-1988) desenvolveu uma abordagem terapêutica no período de 1978 a 1985 a partir de sua arte, criando o *Objeto Relacional* e a *Estruturação do Self* para o contexto terapêutico. O *Objeto Relacional* são sacos de tecido ou plástico que contêm terra, bolinhas de isopor, água ou ar etc. Materiais com texturas, pesos e qualidades térmicas diversas são aplicados em vários pontos do corpo do paciente segundo sua indicação. A *Estruturação do Self* é a metodologia criada para compreender o processo terapêutico com o uso dos *Objetos Relacionais* (WANDERLEY, 2002).

Antes de uma finalidade terapêutica, a atividade artística tem se mostrado transformadora e coloca em questão a própria pessoa que a exerce. Cito o exemplo da Cia. Ueinz, grupo fundado em 1997 no Hospital-Dia “A Casa”, em São Paulo, formado pela colaboração de pacientes e usuários de serviços de saúde mental, além de diretores de teatro, compositores, atores profissionais, estagiários de teatro ou performance e filósofos. Foram produzidas três peças, dirigidas por Sérgio Penna e Renato Cohen, com música de Wilson Sukorski, apresentadas mais de 60 vezes, a maioria no Teatro Oficina, além da participação no Festival de Teatro de Curitiba em 2000 com a peça *Dédalus*. Não utilizando o teatro como forma assistencialista e instrumento de terapias, a proposta abre a possibilidade de um trabalho terapêutico à medida que “a expressão teatral organiza a comunicação, reveste-a de finalidade, exercita a troca dialógica e restaura, assim, convenções de linguagem” (LIMA, 2000).

Segundo Masetti, referindo-se ao trabalho dos Doutores da Alegria, mas tornando suas palavras nossas, o projeto “tem sua entrada garantida no hospital graças ao seu caráter não terapêutico, mas, ao mesmo tempo, são os efeitos terapêuticos que garantem a sobrevivência do trabalho” (*op. cit.*: 72).

Embora não seja este o nosso objetivo principal, percebemos que as linguagens artísticas prestam-se como uma atividade terapêutica, na medida em que favorecem a comunicação e expressividade, contribuindo, assim, no tratamento de cada paciente. Por meio das intervenções e oficinas de teatro, podemos perceber modificações no ambiente hospitalar; as atividades incitam um resgate de memórias e práticas solidárias entre os pacientes e funcionários do hospital.

Nota-se que o desenvolvimento de linguagens artísticas em hospitais psiquiátricos vem acompanhando a reforma psiquiátrica no Brasil e tem tematizado questões: o que é saúde e doença, normalidade e patologia, loucura e sanidade? Nesse sentido, não só as artes, mas diversas categorias da sociedade estão voltadas para a desinstitucionalização de manicômios e ações que visam inaugurar possibilidades de trocas sociais e sua conseqüente produção de valor material e imaterial, açambarcando obras, acontecimentos, efeitos sobre os corpos, afetos, conhecimento etc.

É, portanto, nessa interação entre arte, loucura e saúde que o projeto se insere. As intervenções de palhaço e as oficinas de teatro apresentam-se como enriquecedoras no cuidado com a vida. Constituindo-se em um fazer que trata do efêmero, estão apoiadas na presença efetiva de seus interlocutores, os quais lidam com os afetos, as emoções e sentimentos no momento mesmo das interações com a comunidade hospitalar. Criam, assim, espaços de expressão, restabelecendo, segundo Lima e Pelbart (2007):

[...] processos de vida e criação que comportam uma outra saúde, não uma saúde inteiriça, perfeita, acabada, funcionando bem demais, mas uma saúde frágil, marcada por um inacabamento essencial que, por isso mesmo, pode se abrir para o mundo, uma saúde que consegue ser vital mesmo na doença (DELEUZE, 1997 apud LIMA; Pelbart, 2007: 730).

Importa salientar que abrir espaços e diálogos entre as diversas áreas do conhecimento vem se tornando uma prerrogativa e que os saberes estão cada vez mais interligados. Justamente por acreditar no fazer artístico, como atividade que envolve responsabilidade e dedicação, como postura ativa diante dos problemas de nossa contemporaneidade com poder de transformações, é que realizamos uma abordagem teórico-prática no projeto. Compreendemos que o palhaço e o teatro propõem associações e formas de cooperações inusitadas ao adentrar em uma casa de saúde mental, conferindo, nessa “arte do encontro”, a possibilidade que todos expressem, no espaço lúdico, sua “potência psíquica e política” (PELBART, 2003: 23).

Ao desenvolver tal projeto, busca-se contribuir para um quadro político e socioeconômico, no qual investir em conhecimento pelos meios da cultura aliada à saúde é um modo de difundir e distribuir os recursos que uma sociedade dispõe.

No trabalho ‘*Arte, clínica e loucura: um território em mutação*’, Lima e Pelbart, afirmam:

Hoje, as práticas de desinstitucionalização atravessam os muros do hospital, invadem a cidade e passam a intervir nas redes sociais e na cultura, buscando desfazer “manicômios mentais” [...] Nessas experiências a arte está presente como um instrumento de enriquecimento das vidas, de descoberta e ampliação de potencialidades, de acesso a bens culturais (NICÁCIO, 1994). (*op. cit.*: 729).

É nesse quadro cultural, social e econômico que expressões artísticas têm uma capacidade política de potencializar novos paradigmas no pensar e nas atitudes, igualmente de fomentar debates, chamando atenção para as diversas formas de inclusão. A comunidade hospitalar dentro do histórico em que a saúde mental é apresentada aparece em nossa contemporaneidade, segundo Goffman (1961), como uma instituição total, sendo nessa medida passível de estigmas, bem como estigmatizante àqueles que acolhe.

A arte em “instituições totais” contribui para sua desestigmatização por meio da flexibilização dos relacionamentos. As intervenções de palhaços e oficinas teatrais, ao serem incorporadas à dinâmica das instituições hospitalares, compõem o quadro terapêutico como uma tecnologia leve, que, segundo Mehry (2002), se constitui nas relações entre os sujeitos. A materialidade dessa tecnologia se dá no próprio ato de saúde, ou seja, na relação de troca e cuidado que se estabelece na inter-relação; assim, ocupar-se, preocupar-se, responsabilizar-se são atitudes que demandam envolvimento afetivo com o outro. É assim que trabalhos manuais, terapia ocupacional, psicoterapia e também atividades artísticas formam um quadro de atividades de cuidado interdisciplinares dentro da instituição.

Na medida em que o projeto contribui para as práticas interdisciplinares de cuidado como uma tecnologia leve, a qual se volta para o ato de cuidado nas relações, de modo a preocupar-se com a pessoa, e não somente com a doença, abre-se a possibilidade de produção, mas não de bens materiais, e sim imateriais (Gorz, 2003); o que se produz nessa dinâmica entre o trabalho artístico, clínico e técnico não é “mensurável em unidades de produtos por unidades de tempo” (*op. cit.*: 15). As atividades (intervenções e oficinas) potencializam nas pessoas o desenvolvimento de expressões artísticas, intelectuais e afetivas, contribuindo para a produção imediata de si mesmo. Tal produção gera autonomia e coloca o conhecimento como “principal força produtiva” (*op. cit.*: 16). Pessoas que podem gerir-se a si mesmas estão mais

capacitadas para contribuir socialmente na construção de bem-estar pessoal e coletivo. Segundo Gorz (*op. cit.*: 17), importa hoje nos processos de trabalho e econômico “as qualidades de comportamento, as qualidades expressivas e imaginativas, o envolvimento pessoal na tarefa de desenvolver e completar”. É um investimento nas potencialidades pessoais, na capacidade de enfrentar imprevistos, de lidar com problemas e resolvê-los, de fazer alianças e cooperações com aqueles que estão implicados nas relações cotidianas. Aqui, torna-se oportuno a citação de Pelbart:

Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. (*op. cit.*: 23).

Investir nas relações de maneira afetiva é uma característica humana e inevitavelmente corporal de estar no mundo. Segundo Marzano-Parisoli (2004: 13), “toda relação não pode passar senão pelo corpo, nem mesmo produzir-se senão pelo corpo, sendo este ao mesmo tempo o que uma pessoa é e o que ela tem”. Portanto, consideramos que toda ação é política, inovadora e criativa. Em outras palavras, o modo como estamos corporalmente no mundo implica que o reconhecemos, que nele agimos e que a ele reagimos, segundo nossos sentidos, nossa consciência, nossas sensações, emoções e sentimentos.

“É sobre o corpo que convergem tantos interesses sociais e econômicos, assim como é sobre ele que se acumula toda uma série de práticas e de discursos” (MARZANO-PARISOLI, *op. cit.*: 23).

Seguindo por esse caminho, nesse contexto cultural, social, político e econômico, a atuação do ator/palhaço em uma instituição psiquiátrica, configurando-se como uma expressão fundamentalmente corporal e relacional, torna-se nosso foco. É por meio do encontro entre o ator/palhaço e o paciente/espectador, nas atividades do projeto Oficinas Lúdicas, que buscamos compreender as relações comunicativas que ocorrem e o que elas promovem de alterações no corpo e no ambiente.

Partimos da seguinte hipótese: a intervenção de palhaço no hospital psiquiátrico modifica os estados de ânimo e humor, tanto do espectador quanto do ator que o potencializa por meio da encenação. A hipótese de que o jogo lúdico desestabiliza padrões corporais e mentais dentro do hospital psiquiátrico traz o corpo para primeiro

plano, instituindo no campo da percepção suas possibilidades primeiras de comunicação e relação com o ambiente.

A partir daí torna-se necessário fazermos uma análise da linguagem artística do palhaço no hospital psiquiátrico por meio do encontro com seu público. Assim, a pesquisa busca compreender as alterações que o corpo nesse determinado ambiente experimenta, sendo ele mesmo afetado pelo que propõe. A base para estudar as mudanças de estados corporais advém das Ciências Cognitivas. As discussões propostas pelo neurocientista António Damásio (1996, 2000, 2004) a respeito da percepção, ou seja, dos processos corporais no encontro do organismo (humano) com o ambiente buscam fundamentar a hipótese de que a mobilização que a ação do palhaço promove no encontro com seu público é transformadora. Considerando que o público em questão encontra-se em um hospital psiquiátrico, abordaremos as colocações feitas por Foucault (1978, 1987) sobre o louco, a loucura e o papel das disciplinas no contexto hospitalar e como elas atuam na corporalidade das pessoas que habitam esse espaço. Tais discussões problematizam a relação do corpo e ambiente, focando nas trocas que se estabelecem e sobre como o corpo se comunica, temas estes que atualizam o pensar sobre o corpo como corpomídia, ou seja, “como mídia primária da cultura”, segundo os estudos feitos pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz (2005) e também investigadas pelo comunicólogo Muniz Sodré (2006).

Em termos metodológicos, analisaremos os diários produzidos no decorrer de três anos de atividade pelos integrantes da Cia. Por meio de uma abordagem compreensiva de que o corpo do artista está implicado onde atua, tendo no humor seu fundamento de trabalho, pensaremos o corpo como potência comunicativa, mediador de relações e agente político.

Organização dos capítulos

A dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro, trataremos das questões referentes à linguagem artística de palhaço no encontro com a comunidade hospitalar, tomando como base as intervenções de palhaço e oficinas de teatro desenvolvidas pela Cia. Dom Quixote. Os estudos feitos pelo neurocientista António Damásio embasam a proposição de que o humor revelado nas interações artísticas modifica os estados corporais dos participantes, dados os componentes lúdicos imbricados na relação entre ator/palhaço e paciente/espectador. No segundo capítulo,

faremos uma análise dos diários produzidos pelos integrantes do grupo no decorrer de três anos de atividades. Buscamos, com isso, inter-relacionar os discursos acerca do corpo no ambiente hospitalar, dialogando com as maneiras de intervenção encontradas pelo grupo em três anos de projeto, tendo como referência as teorias sistêmicas, apresentadas por Jorge de Albuquerque Vieira (1995, 2006, 2007, 2008) e por Lúcia Santaella e Jorge de Albuquerque Vieira (2008). No terceiro capítulo, no qual concluímos a dissertação, reafirmamos as questões referentes ao corpo segundo a perspectiva do corpomídia, aqui questões a respeito das tecnologias disciplinares propostas por Michel Foucault (1968, 1987) que se inter-relacionam à primeira, levando a uma discussão do corpo e da percepção proposta por Muniz Sodré (2006).

Capítulo I

Palhaço

O clown representa uma situação de desnível, de inadequação do homem frente à vida. Através dele exorcizamos a nossa impotência, as nossas contradições e, principalmente, a luta ridícula e desproporcional contra os fantasmas de nosso egoísmo, de nossa vaidade e da nossa ilusão.

Federico Fellini

A arte de palhaço existe há muito tempo e, segundo Castro (2005), essa é uma figura que faz parte do imaginário humano, antes mesmo que pudéssemos encontrar sua origem em um tempo determinado de nossa história:

[...] essa figura não é ninguém que conhecemos e que no entanto reconhecemos ao primeiro olhar, não surgiu em um momento definido, foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso.”
(CASTRO, *op. cit.*: 11)

E ainda: “Em Português temos um nome comum para todas as possíveis formas assumidas por essa figura: PALHAÇO.” (*op. cit.*: 11)

Ao falar de palhaço nessa dissertação, nossa intenção não é fazer um apanhado histórico da linguagem ou uma descrição de um dos possíveis modos de se tornar um por meio de técnicas circenses, teatrais ou por outros caminhos. Não se trata,

evidentemente, de uma pessoa vestir um nariz vermelho e expor-se na rua, em festas etc. Ela pode vir a ser um palhaço e um artista cômico, desde que se dedique seriamente a isso, mas não cabe a esta dissertação discutir o processo de formação. O que pretendemos ao escolher essa linguagem é compreender a intervenção artística no espaço de um hospital psiquiátrico, os encontros que ocorrem, as mudanças e transformações que esse corpo sofre e motiva em outros. Apesar de não ser nosso foco uma abordagem histórica dessa figura cômica, parece-nos quase impossível não falar um pouco dela; desta feita, o que segue é uma breve apresentação.

Pelo caminho aberto por Burnier⁴ (2001), Kasper⁵ (2004), Castro⁶ (2005) e outros, o que diferencia o trabalho de um palhaço de circo e um de palco é o público a que este se dirige. No entanto, não há desacordo daqueles que vêem diferença no processo de criação deste personagem para o teatro ou circo, grosso modo, podemos perceber que é diferente o trabalho daquele que se dirige para uma multidão do picadeiro e aquele outro que fala para uma platéia de teatro, sem contar as atuações em hospitais, em que a ação é dirigida muitas vezes para uma pessoa. Consideramos as diferenças na formação de palhaço pela tradição circense e teatral, mas seguimos a linha de pensamento expressa pela mestra Silvia Leblon⁷ (1999):

Clown é Palhaço

Há quem faça distinção entre um e outro, mas é puramente técnica. No fundo é tudo palhaço mesmo, paspalho. Seu serviço: espelhar o ridículo, a pureza, a beleza de ser humano mesmo que imperfeito, trapalhão, louco, sem jeito, como ele é, na sua sinceridade. A sinceridade talvez seja o valor máximo do clown, talvez mais do que a alegria, porque é a sinceridade que o faz revelar-se vulnerável, tonto, ridículo. Os palhaços transformam a energia: o que era pesado fica leve, o que era triste fica alegre, o que era feio fica bonito. Os palhaços fazem muito bem para a atmosfera geral. Purificam os ares da nossa alma, são bons para o ambiente, desfazem os miasmas dos maus pensamentos e às vezes nos levam para terras distantes, onde a inocência ainda existe.

⁴Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi fundador, com Denise Garcia, Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti, do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, ligado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp – SP). Ver também Machado (2000) e Maldonado (2005).

⁵Kátia Maria Kasper é pesquisadora e doutora pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

⁶Alice Viveiros de Castro é atriz, diretora de teatro, pesquisadora e especialista em circo.

⁷Diretora, atriz e mestra na arte de palhaço.

Palhaço é jogo de relação. Palhaço é tradição cultural. Manifesta histórias antigas e sentimentos básicos. É arquétipo. Necessidade do espírito humano. Cada palhaço tem seu estilo: uns fazem gags, outros apresentam números musicais, outros fazem mágica, outro pode ser acrobata, outro não faz nada, só se mostra ou cria um jogo sutil e muito íntimo com a platéia. Uns usam maquiagem, outros não, alguns até dispensam o nariz vermelho. Cada um tem seu jeito de vestir. Cada palhaço é único. Tem os velhos, tem os novos, tem o bom, tem o ruim, os lentos, os apressados, o que toca muito bem, o de circo, o de cinema, do teatro, dos blocos de rua, solitário ou em dupla, trios, grupos, cias., silenciosos, barulhentos... Os palhaços precisam do público e o público precisa do palhaço também. A humanidade inventou o palhaço. Em todas as culturas, das mais primitivas às mais avançadas, sempre existiu a figura do palhaço, sob várias roupagens, simbolizando o lugar do sagrado do riso no universo da sabedoria humana⁸.

A palavra palhaço é sinônimo de clown na língua inglesa e, segundo Bolognesi (2003: 62), sua origem aparece no século XVI, derivando de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Etimologicamente, remete-se a *colonus* e *clod*, seu sentido refere-se a homem rústico, àquele que cultivava a terra, que é do campo; além disso, é o desajeitado, o grosseiro, o simples, simplório, “um estúpido caipira” para Castro (2005: 51), que ainda aponta que *colonus* e *clod* são palavras de origem latina, igualmente de onde deriva a palavra colono em português. Wuo (1999), em sua dissertação de mestrado, no item em que fala das origens do clown, expõe o que diz o seguinte pesquisador:

Tessari coloca que: tanto na língua comum italiana quanto na linguagem especializada no espetáculo, hoje não existe nenhuma diferença entre a palavra palhaço e a palavra clown, pois as duas palavras se confundem em essências cômicas. (TESSARI, 1997 apud WUO, 1999: 16).

O palhaço que conhecemos hoje é descendente de uma série de tipos cômicos que foram mesclando diversas habilidades no decorrer da história. Tem suas origens nos rituais sagrados em diversas culturas e podemos encontrar relatos de atuação de palhaços, bobos e bufões para os faraós egípcios, imperadores chineses e indianos, servindo das classes ricas da Grécia às cortes medievais, isso tudo acontece já faz uns anos, uns quatro mil, mais ou menos. Martins (2004: 19), sobre os clowns, fala que “um

⁸LEBLON, Silvia. Texto escrito para o projeto “*Tem Palhaço no Parque*”, desenvolvido no Parque da Água Branca, São Paulo, 1999.

pigmeu trabalhava como bobo da corte do Faraó Dadkeri-Assi durante a quinta dinastia egípcia, por volta de 2500 a. C. Na China, eles são registrados desde 1818 a. C.”

Bolognesi (2003: 23) afirma que: “A bibliografia especializada aponta o inglês Philip Astley (1742-1814) como um dos fundadores do circo moderno.”. E foi no circo moderno [criação atribuída a Astley, suboficial da cavalaria inglesa, no ano de 1768, em Westminster, Londres, com a construção do Anfiteatro Astley (*op. cit.:* 31)] que as diversas habilidades, primeiro a dos cavaleiros, seguido pelos acrobatas, funâmbulos, artistas de feiras, cômicos etc., confluíram para o surgimento do espetáculo circense. De início, em um anfiteatro a céu aberto, onde eram apresentados espetáculos eqüestres [o que outras companhias eqüestres também realizavam, tais como as de Hayam, Jacob Bates e Price (Castro, *op. cit.:* 53)], mas que logo passaram a ser apresentados nesse anfiteatro fechado, com um picadeiro de circunferência de 13 metros, medida considerada ideal para as acrobacias sobre um cavalo. Essa estrutura de anfiteatro, aberto, depois fechado, possibilitou a cobrança de ingressos para a apresentação de vários números com cavalos e cavaleiros, mesclados com entradas cômicas. Eram apresentados pantomimas, melodramas, mimodramas, burletas e, segundo Castro (*op. cit.:* 55), “especialmente, os hipodramas. Estes últimos eram os espetáculos típicos de circo, com um enredo que se baseava na perícia dos cavaleiros e seus cavalos.”

A iniciativa de Astley se estendeu principalmente na Inglaterra e França. Na primeira, o Anfiteatro de Astley teve como concorrência o Royal Circus, criado por Charles Huges. Na segunda, em Paris, o circo ganhou em variedade e o encontro de Astley com Antonio Franconi (1737?-1836) foi fundamental para esse novo tipo de entretenimento, proporcionando à estrutura circense a inclusão dos espetáculos populares (BOLOGNESI, *op. cit.:* 32). A Franconi [considerado o primeiro empresário e diretor de circo (*op. cit.:* 32)] é atribuída oficialmente a utilização da palavra circo pela primeira vez no território francês. Ao lado de seus filhos criou, em 1807, o Circo Olímpico, o qual, ainda mudaria de nome duas vezes, devido às mudanças nas leis francesas, passou a chamar-se Circo da Imperatriz e Circo do Estado. Criaram também o Circo de Inverno, ainda em funcionamento (*op. cit.:* 37).

É nessa junção de habilidades e novas formas de apresentar espetáculos que as artes cômicas vão ganhando espaço ao atuarem como contraponto; parodiando os trabalhos dos exímios saltadores, cavaleiros, equilibristas da cena circense, promovem

momentos de descontração por meio do riso. Da estrutura equestre aparecem os palhaços a cavalo; assim, para Castro:

O cômico a cavalo era uma tradição antiga nas escolas de equitação e nos treinamentos militares. Um exímio cavaleiro divertia a tropa e os amigos mostrando as inúmeras possibilidades de se montar errado um cavalo. O personagem escolhido podia ser um camponês idiota, um almofadinha metido ou, o mais freqüente, um alfaiate, alguém que primasse pela total inadequação ao cavalo e ignorasse qualquer noção de como montá-lo e tratá-lo. (*op. cit.*: 57).

Outra forma de comicidade que foi incorporada nesses primeiros espetáculos era a do diálogo do palhaço com o mestre de pista, a figura que, segundo Castro, “representa o poder, a ordem e o equilíbrio”, sendo “o contraponto perfeito para o palhaço, símbolo máximo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem. Nasce a primeira dupla de cômicos tipicamente circense: o mestre de pista e o palhaço” (*op. cit.*: 61).

Nesse caminho, o palhaço vai sendo constituído na estrutura das apresentações do circo, tendo como chão a paródia dos números circenses e os diálogos com o mestre de pista. Acrescemos a inventividade dos inúmeros e fabulosos artistas que contribuíram na tarefa de inovar e conferir autonomia ao palhaço enquanto um personagem cômico do picadeiro e fora dele. Vemos que nas origens do clown inglês da cena elizabetana (século XVI), este apresentava características de ingenuidade e esperteza, era medroso e supersticioso. Essas características se acentuam e seu modo de expressão aproxima-se da *Commedia dell’arte*. (CASTRO, *op. cit.*: 51).

É no contato com a *Commedia dell’arte* que a pantomima inglesa se desenvolve e sofre alterações. A partir dessa junção e transformação de linguagens, o clown, agora resultado de um tipo anterior inglês e dos tipos da *Commedia dell’arte*, torna-se personagem dominante. As mudanças aparecem na sua caracterização, maquiagem, indumentária e, principalmente, no modo de atuar, que se consolida a partir da criatividade do inglês Joseph Grimaldi (1778-1837), grande ator do teatro de variedades, descendente de família de artistas; seu avô fora um Arlequim, igualmente seu pai, que também era bailarino e professor de dança (BOLOGNESI, *op. cit.*: 63). A Grimaldi é conferido o título de criador do clown de circo, apesar de nunca ter trabalhado em um. Segundo Bolognesi:

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida de Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim (CUPPONE, 1999, p. 48). Contudo, os traços característicos de Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e da candura da personagem da *commedia dell'arte* (JANDO, 1982, p. 62). [...] toda sua expressividade cênica dava-se por meio de gestos. (*op. cit.*: 62).

A força desse personagem é a própria história do cômico, que não era nova. Era nova naquela estrutura de espetáculo em picadeiros; segundo Castro:

O palhaço de circo foi considerado um personagem cômico novo, porque a ele foi permitido mesclar ao palhaço de feira; os diferentes tipos de criados da *Commedia dell'arte*; as cenas tradicionais do *clown* inglês; o *clown* da pantomima e o *jester* shakespeariano. 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. (*op. cit.*: 60).

Clown Branco e Augusto

Vimos nos parágrafos anteriores que o nascimento do palhaço no circo está ligado à paródia dos diversos números apresentados no picadeiro, ao diálogo com o mestre de pista e a inventividade de grandes artistas. Para nosso estudo ainda é necessário falar das características desses dois tipos, o clown branco e o augusto, pois é por meio das qualidades que encontramos em cada um que vemos embasada a atual maneira de atuação de muitos palhaços de hoje. Em outras palavras, uma mistura das qualidades dos dois.

O clown branco representa a ordem, o estado das coisas segundo a moral, como se o que ele dissesse fosse “a verdade”, a qual se deve obedecer. Nesse ponto, ele é sempre a voz da autoridade, do poder, podendo ser o rei, o juiz, o papa, o presidente, o pai ou a mãe e assim por diante. Fellini (1998: 141)⁹ nos fala que o branco “é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista como as situações ideais, únicas, as essências indiscutíveis”. Já o augusto, representa o oposto. Vai contra a ordem dos discursos perfeitos, rebela-se contra a

⁹“[...] es La elegância, La gracia, La armonía, La inteligencia, La lucidez, que se proponem de forma moralista como las situaciones ideales, únicas, las divinidades indiscutibles.” Tradução livre do autor, tirada do livro *Fellini por Fellini*, 4. Ed. Madri: Fundamentos, 1998.

ordem e a moral, enfim, é um contraponto ao primeiro. Bernard de Fallois, no prefácio de *Les clowns* de Tristan Rémy (1945-2002, p. XVI), explicita a respeito da relação entre os clowns:

Os dois parceiros estão em pé de igualdade. São duas forças iguais, dois princípios positivos tanto um quanto o outro. O “branco” não é superior ao augusto, assim como o pensamento não é à ação, ou a serenidade à emoção. Reaparecidos nos tempos modernos, sob uma forma imprevista, e nunca diante uma da outra, as duas divindades da Grécia, Apolo e Dionísio, se olharam. Apolo, filho de Zeus, encarnando a beleza, a inteligência, a ordem. Dionísio, também ele filho de Zeus... [...] imagem sagrada da energia vital, a desordem personificada, o excesso oposto à medida... [...] Apolo e Dionísio, as duas faces de uma mesma pessoa... [...] Que são os clowns? Eles são a humanidade.¹⁰

Fellini, em sua compreensão sobre o branco e augusto, completa:

O clown branco e o augusto são a professora e a criança, a mãe e o filho travesso; enfim, se poderia dizer: o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem; o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados. O filme termina assim: as duas figuras encontram-se e desaparecem juntas. Por que comove tanto uma situação assim? Porque as duas figuras encarnam um mito que está dentro de cada um de nós: a reconciliação dos opostos, a unidade do ser. (*op. cit.*: 142)¹¹.

Desse modo, é por meio de contrapontos às opiniões, regras estabelecidas, visões de mundo, modos de ser, que a linguagem artística de palhaço se apóia. Aquele que se dedica a concretizar a linguagem utilizando a máscara de palhaço ou apoiado nessas relações está aberto a mostrar o ridículo das situações e convenções a partir de si,

¹⁰“Les deux partenaires sont sur un pied d’égalité. Ils sont deux forces égales, deux principes aussi positifs l’un que l’autre. Le “blanc” n’est pas plus supérieur à l’auguste que la pensée ne l’est à l’action, ou la sérénité à l’émotion. Réapparus aux temps modernes, sous une forme inattendue, et à jamais face à face, les deux divinités de la Grèce, Apollon et Dionysos, se regardent. Apollon, fils de Zeus, incarnant la beauté, l’intelligence, l’ordre. Dionysos, fils de Zeus lui aussi... [...] l’image sacrée de l’énergie vitale, le désordre personnifié, l’excès opposé à la mesure... [...] Apollon et Dionysos, les deux faces d’une même personne... [...] Que sont les clowns? Ils sont l’humanité.” Tradução livre do autor, trecho da obra *Les clowns* de Tristan Rémy, 1945-2002. Paris Bernard Grasset.

¹¹“El clown blanco y el augusto son la maestra y el niño, la madre y el hijo travieso; en fin, se podría decir: el Ángel con la espada llameante y el pecador. Son, em suma, dos actitudes psicológicas Del hombre; el impulso hacia arriba y el impulso hacia abajo, divididos, separados. La película termina así: las dos figuras van hacia su encuentro y desaparecem juntas. ¿Por qué conmueve tanto una situación así? Porque las dos figuras encarnan um mito que está dentro de cada uno de nosotros: la reconciliación de los opuestos, la unidade del ser.” Tradução livre do autor.

de seus gestos. Sua lógica é de outra ordem, por isso as convenções não lhe servem ou não são elas que ditam sua conduta. O palhaço age com uma lógica própria, ele despe as máscaras cotidianas e mostra o que há de essencialmente humano nas ações, ele realiza o reflexo, é a própria projeção das imperfeições, dos erros e equívocos e toda sua expressão é corporal, sentida e revelada ao público. Bolognesi nos traz a dimensão autoral da ação do palhaço:

Pode-se adiantar que o palhaço é, concomitantemente, autor e ator dos esquetes que encena. Como autor, ele cria e/ou adapta entradas que enfatizam e valorizam as características de suas personagens. A criação do roteiro a ser encenado, então, obedece às tendências da interpretação. Esta, por sua vez, orienta-se à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem lugar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para a improvisação e que tem nas reações da platéia seu necessário impulso. (*op. cit.*: 70).

Dáí que o palhaço que hoje atua sozinho ou em duplas, nas ruas e praças, em hospitais e tantos outros espaços, pode transitar nessas referências opostas de qualidades. Pode ser branco e augusto, dependendo da relação que se estabelece no momento do jogo com seu parceiro ou com o público. Mais importante do que divergências históricas ou leituras epistemológicas de origem do clown, nossa pesquisa visa compreender o palhaço/clown como um personagem que foi se transformando no decorrer da história e também da história do circo, concentrando em si relações diretas de oposição no modo de atuar e ver o mundo. Fellini completa:

o clown encarna as características da criatura fantástica, que expressa o aspecto irracional do homem, a parte do instinto, esse matiz rebelde e contestatário contra a ordem superior que há em cada um de nós. É uma caricatura do homem em seus aspectos de animal e de criança, de burlado e burlador. O clown é um espelho no qual o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, vê sua torpe imagem. É exatamente a sombra. Sempre existirá. (*op. cit.*: 141)¹².

São as possibilidades arquetípicas que ele carrega que nos interessa, sem com isso negligenciar uma tradição cômica que nos foi deixada e vem se renovando com

¹²[...] el clown encarna los caracteres de la criatura fantática, que expresa el aspecto irracional del hombre, la parte del instinto, esse matiz rebelde y contestatario contra el orden superior que hay en cada uno de nosotros. Es una caricatura del hombre en sus aspectos de animal y de niño, de burlado e burlador. El clown es un espejo em el cual el hombre se refleja de manera grotesca, deformada, ve su torpe imagem. Es exactamente la sombra. Siempre existirá. Tradução livre do autor.

diversas experiências fora do circo e do teatro. Esse é o caso explícito do trabalho que a Cia. Dom Quixote desenvolve no hospital psiquiátrico. Não é a técnica de palhaço, herdada do circo ou do teatro o mais relevante a ser perscrutado, e sim o que essa linguagem abre no encontro com os diversos públicos a que se dirige.

Partindo da experiência cotidiana, reconhecemos medos, prazeres, alegrias, tensões, raivas, pavores etc. O nariz vermelho nos auxilia a expor o modo como somos afetados pelo ambiente. Convocados a responder a esses apelos, utilizamos a máscara para transformarmos e dilatarmos nosso estado de ânimo, encontrando uma maneira corporal própria de lidar com as demandas da situação.

Palhaço, emoções e sentimentos

Palhaço, do ponto de vista da Cia. Dom Quixote, é aquele que atua disponível a lidar com os estímulos do ambiente e aos encontros com seu público, atento ao modo como sente e percebe suas emoções e sentimentos e os de seu interlocutor. Sua atuação está sempre embasada em uma compreensão que abarca a percepção da situação, percepção esta que também está atenta às modificações dos estados do corpo e às alterações emocionais decorrentes. A partir das formulações feitas pelo neurocientista António Damásio acerca das emoções e sentimentos, procuramos explicar nossa atuação como artistas e palhaços em uma instituição psiquiátrica. Nessa medida, as alterações que o corpo sofre na troca de informações com o ambiente passa a ser o campo de nosso estudo. Citando Damásio (1996: 16-17):

[...] a perspectiva de que o corpo, tal como é representado no cérebro, pode constituir o quadro de referência indispensável para os processos neurais que experienciamos como sendo a mente. O nosso próprio organismo, e não uma realidade externa absoluta, é utilizado como referência de base para as interpretações que fazemos do mundo que nos rodeia e para a construção do permanente sentido de subjetividade que é parte essencial de nossas experiências. De acordo com essa perspectiva, os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição.

Seguindo essa trilha, a situação que se apresenta ao interagimos como palhaços é o contexto no qual as relações entre organismos e ambiente entram em interação. Diz Damásio:

1) o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos (incluindo componentes endócrinos, imunológicos e neurais autônomos); 2) o organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interação não é nem exclusivamente do corpo nem do cérebro; 3) as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenômenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos no contexto de um organismo em interação com o ambiente que o rodeia. (*op. cit.*: 17).

O que se percebe no encontro com o outro em um ambiente não é um equívoco, já que compreendemos a situação pelo modo como somos afetados¹³. E o que se mostra de uma maneira em um momento, pode mostrar-se diferente noutra, constituindo um contínuo movimento nas interpretações que se realizam no decorrer de uma intervenção. O palhaço atua imerso em uma realidade, sendo chamado a responder pelo que lhe aparece, pelo que lhe chama sem negar o que sente, ou seja, suas emoções e sentimentos. Como palhaço, acolho o que sinto no encontro, evidencio e transformo ludicamente o que senti, conferindo outro sentido corporalmente modificado pelas emoções e sentimentos nessa relação.

O palhaço afeta e é afetado na interação artística, nesse sentido move e é movido pelas emoções e sentimentos emergentes na relação mantida com o público. O ator/palhaço está disponível às afetações que possam advir tanto do ambiente quanto das relações que se estabelecem, recebe e dialoga, percebe e responde, de maneira a externalizar ludicamente os estímulos que capta, incluindo aí modulações dos estados emotivos que percebe no outro e em si mesmo. Dizer que o ator/palhaço é tocado afetivamente significa que ele está à disposição para atender às demandas, sejam elas emotivas ou não; ele acolhe o que quer que seja corporalmente, recebe, percebe e joga com os apelos do ambiente, ao qual se refere e responde.

O palhaço é um ser afetado pelo outro (seu público) e pelo mundo circundante. Nessa perspectiva, tudo o que chega ao palhaço é recebido, exacerbado pelo corpo e devolvido, transformado pela linguagem. Segundo Damásio (*op. cit.*: 159): “Elas (as

¹³Segundo Damásio (2000: 431), “O termo *afeto* é usado freqüentemente como sinônimo de humor ou emoção, embora seja mais geral e possa designar todo assunto que estamos discutindo aqui: emoções, humores, sentimentos. Afeto é aquilo que você manifesta (exprime) ou experimenta (sente) em relação a um objeto ou situação, em qualquer dia de sua vida, esteja você de mau humor ou não, com humor inconstante ou não”.

emoções) desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter também o papel de orientação cognitiva”. O palhaço atua como um mediador de emoções e sentimentos no encontro; ele traz à tona o sentimento da relação, transformando essa demanda em um acontecimento permeado pelo lúdico. Assim, ele comunica o que sente no encontro com o público.

O sentir ocorre nessa relação de maneira ampla, ele é também ouvir, falar, expressar etc. A compreensão sempre é de certa maneira corporal, em contato com o ambiente. Assim, nossa interpretação no momento de uma intervenção pauta-se pelas maneiras como sentimos. Cito dois trechos de diários produzidos referentes a encontros na instituição:

Alexandre – Intervenção 07/11/05

[...] Começamos nossa intervenção muito bem [...], mas desse dia o que me marcou foi: Uma senhora que fui cumprimentar e ela não tinha mão (Sta. Isabel); uma que estava numa cadeira de rodas (Sta. Isabel); e uma que tive uma conversa “absurda” no Bento Menni. [...] em todos fui pego de surpresa e a reação nos dois primeiros foi de trazer para mim aquela presença, como fui tomado e como reagi, percebendo aqueles corpos e lidando com elas contemplando suas diferenças; [...] percebi o como as vi e transformei esse ver e essa sensação no compartilhar de suas condições, abrindo espaço não para o que elas não tinham, e sim para o que elas poderiam. No último [...] me pareceu um encontro em que parecíamos conversar seguindo um raciocínio “lógico”, mas depois percebi um discurso desconexo, retomando temas e enredando outros tantos, aparentemente sem conexão alguma; acho que por ter aberto a possibilidade da escuta àquela pessoa, ela se ligou a mim e num momento em que eu não conseguia mais falar coisas com sentido com ela, virei uma lente de aumento para as falas, os movimentos e gestos dela. Daí me ocorre que, num encontro não podemos estar presos a uma forma de “falar” seguindo uma lógica, e sim abertos as muitas possibilidades desse encontro.

Alexandre – Intervenção 29/08/05

[...] Nesse dia algumas situações foram bem marcantes para mim, primeiro a interação com uma mulher que estava sentada no Sta. Isabel, quando nos encontramos ela disse estar triste, sentei-me a seu lado e falei que ia ficar ali, junto a sua tristeza, após algum tempo ela começou a chorar e falar de sua vida... quando ela acabou de contar o que a estava angustiando, sua aparência era outra e me retirei dizendo que tinha sido bom ficar um pouco triste a seu lado.

É no momento da intervenção que se tem a dimensão do quanto podemos exacerbar ou apenas acolher a expressão do humor, que pode ser lúdica. Daí, reconhecer os estados emocionais que sentimos nos encontros amplia nossa capacidade de interação com o público, pois,

Em síntese, sentir os estados emocionais, o que equivale a afirmar que se tem consciência das emoções, oferece-nos flexibilidade de resposta com base na história específica de nossas interações com o meio ambiente (DAMÁSIO, 1996: 162).

O palhaço flexibiliza, dá uma “roupagem lúdica” aos estados emocionais, pois, em disposição à alteração no próprio estado de ânimo, estabelece uma relação fluida e contínua nas alternâncias humorais em cada encontro. O foco é transformar o humor que permeia o encontro entre paciente/espectador e ator/palhaço, considerando igualmente as alterações sutis.

O local de trabalho, nesse caso o hospital psiquiátrico, nos leva ao encontro com muitas emoções; perceber esse ambiente repleto de informações e dialogar corporalmente por meio da linguagem de palhaço é uma constante que requer envolvimento e atenção. Como expressa Ariadne em seus diários:

Intervenção 30/08/05

[...] A intervenção foi forte, rica de perturbações, no sentido de excitações, um turbilhão de emoções!

Intervenção 12/09/05

[...] Os sentidos ficam dilatados e o que doamos e recebemos são incontáveis flashes energéticos que nos transformam a cada encontro. Assim é a nossa vida de palhaço. Momentos inesquecíveis mais ou menos intensos, mas vividos por cada célula do nosso corpo em estado de dilatação.

Ao nos dirigirmos a exacerbar e transformar as emoções, agimos diretamente na compreensão de uma situação, uma vez que as emoções expressam uma situação na qual uma pessoa está. A compreensão que se possa ter da realidade é atravessada pela emoção e sentimento, norteando uma maneira de agir. Propomos por meio da interação deslocamentos, alternâncias e modulações emotivas, transições que possam abrir outras compreensões da situação, pautando outros modos de ação.

Assim, na interação, o foco de nossa atuação é também transformar os estados corporais negativos ou que estejam numa frequência repetitiva. Quando interagimos,

procuramos modificar o ambiente por meio de alterações nas frequências percebidas, tendo como iniciador desses processos as diversas formas possíveis de alterações nos estados corporais advindas dos próprios encontros e de propostas preestabelecidas pela Cia., mas com um grande nível de abertura para reformulações, conforme a demanda do momento e do tipo de interlocução. A exemplo dos diários a seguir:

Alexandre – Intervenção 04/04/05

[...] Outro diálogo muito interessante aconteceu com a Dona Irene; eu estava cantando ou algo assim quando ela chegou “furiosa” dizendo que queria matar seu marido, “*eu vou matar o meu marido... vou matar ele...*”, nisso comecei jogar, desenvolvendo uma história com ela a partir de sua fala, fomos “longe...”, no final ela estava dando risadas.

Alexandre – Intervenção 06/03/06

[...] Houve uma situação no Stª Isabel em que uma pessoa disse: “aqui não tem criança com câncer pra ter palhaçada!”; essa fala me chamou muita atenção, tanto que minha reação foi a de tentar transformar na relação com aquela pessoa o sentido de negação, mas não havia espaço de aceitação; com essa mesma pessoa ocorreu um outro momento também muito forte em que ela disse: “o seu plano de saúde cobre suicídio?”, eu disse que não e ela falou: “então sai daqui!”; a partir dessa fala comecei a fazer uma performance dizendo que “sairia sim, que iria para outro lugar, para cima, lá para cima...”, foi aí que ela falou, “dando o golpe de misericórdia”: “então vai lá pro Bento, sobe lá pro Bento!” (referindo-se ao setor de agudizadas), nisso todos que estavam em volta caíram na gargalhada.

A percepção dos estados emocionais do corpo e de suas alterações se dá em relação aos encontros e interlocuções. O palhaço/ator tem um olhar próprio da situação, mas volta-se a si referido pelo e no encontro. A maneira como lida com as alterações emocionais e corporais está ligado também a características da linguagem de palhaço, que possibilita responder ludicamente às situações.

Considerando que nos contextualizamos pelos estados corporais, podemos dizer que o palhaço já se encontra no ambiente com um específico estado corporal e emocional. Em uma intervenção, a proposta é trabalhar com as emoções e sentimentos que emergem dos encontros. O ator/palhaço, não estando isento de sentir, pode captar as emoções que o preenchem e as dos espectadores, tornando-as material de jogo. Por isso mesmo, a máscara é tanto mais reveladora quanto maior for a expressão da própria emoção, exacerbada pela linguagem, porque se torna a própria expressão de um

sentimento compartilhado por todos, caracterizando uma dimensão essencialmente humana. A ação de mostrar e compartilhar o que se sente, aproxima as pessoas envolvidas na intervenção, como nos mostra o exemplo a seguir:

Júlia – Intervenção 12/09/05

[...] Os momentos que ficaram fortes para mim (mais verdadeiros) foram quando me coloquei diante de algumas mulheres que estavam na fila, e não fiz nada, apenas olhei nos olhos de cada uma que estava comigo, e colocava a sensação no corpo. Foi interessante porque elas riram e comentavam: “ela está com vergonha”, e realmente me sentia muito sem graça, até abracei a coluna, me escondia, mas voltava a olhá-las. [...] Na salinha do Maria Josefa foi outra hora muito forte para mim. Começamos a cantar “Carinhoso”, e aos poucos algumas levantaram e principiaram uma dança conosco. Dancei com a “chique” (chamo assim porque ela sempre arruma as pessoas, cuida dos detalhes, e achava minhas roupas chiques, era uma palavra que ela repetia muito, pois é difícil entender o que ela diz, aliás, ela retornou, pois havia estado em alta durante um tempo...) gosto dela dancei com prazer até que no fim ela me puxou para sentar ao seu lado e de outra mulher, sentei e me apresentei a outra, ela perguntou: tudo bem? E aí me veio uma coisa, eu respondi: não. Ela me perguntou por que e aí eu disse que estava triste, fiz cara de triste e tudo. Aí ela me abraçou e a chique também, e ficaram fazendo carinho em mim... Foi muito bom receber isso delas, eu agradei muito e me senti satisfeita com minha sinceridade, comigo mesma e com elas.

Como é jogar com a tristeza e com a dor num lugar onde elas estão presentes? Não temer, julgar ou barrar estes sentimentos, ou qualquer que estiver presente, assumindo-os e indo ao limite e transformá-los. O medo, a dor, a fragilidade, a impotência, refletem o ser humano.

Na interação, o ator/palhaço potencializa sua capacidade de aproveitar a informação que recebe do corpo, atualizar sua representação e, conseqüentemente, reconhecer de forma imediata e automática, por meio do sistema somatossensorial, que a realidade de sua situação corporal se alterou (DAMÁSIO, *op. cit.*: 184). Nessa medida, o palhaço é um sinalizador lúdico das diversas maneiras de expressar as emoções e sentimentos em sua grande variedade. Por exemplo, ao sorrir, pode modificar seu estado corporal, pois sua emoção e sentimento correspondem a sua expressão. Isso pode induzir seu interlocutor também a sorrir.

O palhaço como máscara arquetípica expressa o sorriso e alegria de maneira imediata. Assim, afirmamos que o aparecimento da figura palhaço em cena possibilita

que seu público sorria, o que modifica o estado emocional e corporal de ambos. Essa disposição ao sorriso produz um sentimento de alegria. Damásio (*op. cit.*: 179) sugere que “um fragmento do padrão corporal característico de um estado emocional é suficiente para produzir um sentimento do mesmo sinal ou que o fragmento desencadeia subseqüentemente o resto do estado do corpo e conduz ao sentimento”. E aqui cito o seguinte diário:

Júlia – Intervenção 18/04/05

[...] Neste dia senti que devia e queria abandonar mais o racional, falar pouco, só me apresentando e perguntando o nome delas, para brincar mais com o corpo e fazer dele o meu instrumento de comunicação. Entrei com um sentimento forte de alegria e isso era meu presente para elas. Elas me receberam muito bem e sorriam para mim. Pedi para ver o sorriso de cada uma separadamente. Eram tão lindos que eu me apaixonei e ficamos rindo todas juntas.

No entanto, o sorriso quando é falso (quando não está preenchido por uma emoção verdadeira) não transforma, pois somente a forma do sorriso não sustenta uma alteração dos estados corporais, das emoções e sentimentos. Como nos diz Damásio, “Não conseguimos enganar a nós próprios, tal como não conseguimos enganar os outros quando só sorrimos por cortesia” (*op. cit.*: 179). Ainda em sua reflexão sobre a intervenção, Júlia completa:

Intervenção 18/04/05

[...] Falei dos sorrisos, mas é importante saber lidar com rostos sérios, sem muita expressão ou alteração. Não querer um sorriso forçado, mas tentar fazê-lo surgir naturalmente, chamá-lo através de alegria e receptividade (se não o sorriso, pelo menos um olhar que concretize a comunicação, um contato transformador). Olhar cada uma (mesmo as que fogem do olhar), registrar cada detalhe, pois eles são importantes nas relações humanas.

Visto que a atuação do palhaço parte da experiência mesma das emoções e sentimentos e dos estados corporais, as estratégias, pelas quais o corpo vai desenvolvendo na relação com o ambiente respostas e trocas, têm no próprio organismo seus indicadores, deflagrados por, segundo Damásio, um marcador-somático, que é o sentimento de uma sensação visceral associada a uma dada opção de resposta do corpo; como a sensação é corporal, temos um estado somático e como o estado marca uma imagem, Damásio chama-lhe marcador. (DAMÁSIO, *op. cit.*: 205).

O marcador-somático passa a sugerir padrões de respostas em consonância com as características dos estados emocionais e suas reverberações. Se identificarmos uma qualidade somatossensorial em nosso estado corporal, temos uma possibilidade maior de tomar decisões acertadas em relação à expressão lúdica do estado emocional do sentimento sentido. Poder identificar “padrões” de estados corporais e emocionais direciona nossa ação para o possível acerto na intervenção:

Quando um marcador-somático negativo é justaposto a um determinado resultado futuro, a combinação funciona como uma campanha de alarme. Quando, ao contrário, é justaposto um marcador-somático positivo, o resultado é um incentivo. (*op. cit.*: 206).

Uma vez que, segundo Damásio (2004: 122), “[...] os sentimentos não têm origem necessariamente no estado real do corpo, mas, sim, no estado real dos mapas cerebrais que as regiões somatossensitivas constroem em cada momento”, o trabalho do ator/palhaço pode alterar os estados dos mapas cerebrais e isso altera a percepção do estado do corpo. Se abrirmos uma situação pelo viés da alegria, o público em questão pode sofrer alterações em seu estado emocional. Modificando a percepção das emoções e sentimentos, conseqüentemente, modifica-se o estado do corpo. Os sentimentos de prazer e dor, assim como suas variantes alegria e tristeza, resultam em padrões de imagens que podem ser alteradas no contato do organismo com as informações do ambiente; essa troca reconfigura os padrões, influenciando nos estados do corpo (DAMÁSIO, *op. cit.*: 135).

Júlia – Intervenção 04/04/05.

[...] Uma moça veio agradecer-los pela vivência da semana anterior, dizendo que ela estava muito triste e que depois da oficina, a depressão dela tinha ido embora. [...] Uma delas recitou: “Eu estava no casulo, com a harmonia que senti agora virei uma borboleta da alegria”.

Nesses termos, a atividade do palhaço está voltada às modificações dos estados corporais com ênfase no bem-estar. A possibilidade de manifestar alegria influi diretamente na qualidade de sentir o ambiente e a si mesmo de maneira equilibrada. Cito Damásio e um trecho de diário:

Os mapas ligados à alegria significam estados de equilíbrio para o organismo. Esses estados podem ou não ocorrer no corpo. Os estados de alegria traduzem uma coordenação fisiológica ótima e um fluxo desimpedido das operações da vida. Conduzem não só à sobrevivência mas à sobrevivência com bem-

estar. Os estados de alegria são também caracterizados por uma maior facilidade da capacidade de agir. (*op. cit.*: 147).

Júlia – Intervenção 04/04/05

[...] Elas me receberam muito bem, querendo conversar e tal. Reparei que o Benedito estava trabalhando muito o corpo, fazendo acrobacias como cambalhotas e estrelas. Eu fiquei com muita vontade de fazer isto também. Fiz bananeira, cambalhota no sofá, foi muito divertido e, com certeza, o nosso prazer em fazer o que o nosso corpo está pedindo se espalha e contagia, dando prazer para as pessoas que contemplam e vontade de responderem com o corpo também. Além disso, isso estabelece uma comunicação extra-verbal muito boa, ao invés de chegarmos falando e cumprimentando da maneira tradicional, trabalhamos o gestual, quebrando a rotina e dando uma nova energia para elas e para o espaço. Sinto que essa comunicação corporal puxa para o aqui e agora, abre a percepção para o momento, enquanto a fala às vezes puxa para conversas que podem ir para o cotidiano, coisas que elas sempre falam, um passado, uma tristeza.

Quando permeada pela alegria, a interação entre ator/palhaço e paciente/espectador aumenta a liberdade de ação em ambos.

No ambiente hospitalar, o ator/palhaço, atento às modificações corporais dos pacientes/espectadores, pode apreender as sutilezas de um olhar, de um gesto etc., desencadeados no encontro com esse público tão singular. Sua atenção está voltada para a energia do público e do ambiente. É possível detectar no encontro estados de ansiedade, tristeza, alegria, euforia etc. Muitas vezes, o diálogo verbal é desnecessário; o olhar, por exemplo, pode iniciar um diálogo sutil com o público e gerar mudanças de estados emocionais. Nessa medida, a atuação do palhaço/ator no hospital psiquiátrico colabora para uma melhora no padrão social de convivência, que pode se tornar mais harmoniosa, promovendo autonomia e bem-estar.

A intervenção de palhaço revela uma maneira de mediar e modificar as emoções e sentimentos; assim pautado, o palhaço torna-se uma caixa de ressonância de emoções, cuja ampliação lúdica pode transformá-las.

A partir desse modo de compreender, interagimos em um fluxo de emoções, contemplando sempre o modo pelo qual o outro se apresenta, considerando sua maneira de ser na situação conosco, nesse oceano de sentimentos. Atuando como palhaços, reconhecemos um estado emocional no qual embarcamos com uma lente de aumento

voltada para nós mesmos. Isso remete a que, no encontro, é tarefa ser sincero com o que se está sentindo, tendo-o como verdade. É isso que nos possibilita, no momento único da intervenção, lançar mão das informações disponíveis no ambiente.

Assim, abre-se a compreensão da intervenção como um acontecimento de múltiplas trocas de informações e transformações que ocorrem no corpo, tanto do mediador/palhaço quanto da pessoa que está conosco. Uma vez que o palhaço joga estando presente, os sentimentos e as emoções influenciam na sua tomada de decisões. Atento ao que sente, pode escolher os caminhos que se apresentam como positivos dentro de um leque de possibilidades sinalizadas pelos estados do corpo e suas alterações emocionais. Conforme Artaud (1999: 153), o ator necessita tomar conhecimento do mundo afetivo no corpo e a isso dar materialidade, corporalidade. Isso é o que nos dispomos a realizar nos encontros com o público hospitalar, salientar corporalmente o que nos afeta. Segundo Burnier (2001: 219): “*O clown se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação*”.

Capítulo II

Análise sistêmica de processo criativo

Iniciamos o segundo capítulo apresentando a base teórica que servirá como referência para analisar sistemicamente as estratégias de atuação do grupo, apoiadas em uma teoria geral dos sistemas. Segundo Bunge (1979), a teoria geral dos sistemas pode constituir-se como uma ontologia¹⁴ científica, capaz de fundamentar um tratamento das ciências, estudando “os traços genéricos de todo modo de ser e vir-a-ser, assim como as características peculiares da maior parte dos existentes” (SANTAELLA; VIEIRA, 2008: 26) e preocupando-se, dessa forma, com as características gerais da realidade.

Por uma Base Sistêmica: Parâmetros Sistêmicos

Adotaremos assim como linha de trabalho a discussão de definições do termo Sistema e a partir daí a discussão do que alguns autores chamam de Parâmetros Sistêmicos. Tais parâmetros formam um conjunto de conceitos

¹⁴Ontologia, segundo a filosofia clássica, é uma teoria do ser. Segundo Bunge (1977: 5), é “a ciência concernente à totalidade da realidade – o que não é o mesmo que a realidade como um todo” (apud SANTAELLA; VIEIRA, 2008: 26).

gerais o suficiente para a descrição e embasamento de representações de qualquer coisa, satisfazendo o ideal ontológico perseguido. O que teremos então é uma ferramenta que além de descrever bem qualquer entidade irá permitir o vislumbre, a percepção de possíveis traços ou processos associados aos sistemas, características estas que ficariam mais ocultas sem o enfoque sistêmico (VIERA, 2008: 28).

Sistemas: Definição e Parâmetros Sistêmicos

Sistemas: Definições

A ontologia sistêmica que seguiremos é aquela proposta por Bunge (1979, 1977), admitindo que a realidade é formada por sistemas abertos; desse modo, as informações geradas entre os subsistemas, em condições de conectividade, medeiam uns aos outros, comportando-se como signos. Definiremos “sistema” pela escola russa, segundo Uyemov (1975: 96),

$$(m) S = df [R (m)] P$$

“ou seja, um agregado (m) de coisas (qualquer que seja sua natureza) será um sistema S quando por definição existir um conjunto de relações R entre os elementos do agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades P”. (VIEIRA, *op. cit.*: 29).

Os Parâmetros Sistêmicos dividem-se em: básicos ou fundamentais e evolutivos. Os parâmetros básicos ou fundamentais são aqueles que todo e qualquer sistema possui, independentemente de processos evolutivos. Os parâmetros evolutivos, por sua vez, são aqueles que, no decorrer da evolução, com o passar do tempo, podem estar presentes em um sistema e não em outro ou, ainda, podem não estar presentes em um determinado sistema, mas vir a emergir neste em um tempo futuro.

Parâmetros Básicos

- Permanência – refere-se às condições que subjazem à geração do sistema e sua manutenção no tempo; por princípio, todas as coisas tendem a permanecer.
- Ambiente – é o sistema que envolve outro; os sistemas para trocarem informações devem ter algum grau de abertura. Segundo Vieira (2008: 30), “sistemas, em escala universal são sempre abertos em algum nível, o

que implica que sejam envolvidos por algum outro sistema, que em Teoria de Sistemas é o chamado Ambiente”.

- Autonomia – está ligada aos estoques de informações e à memória do sistema, ou seja, é a capacidade do sistema em armazenar informações e soluções processadas no tempo.

Parâmetros Evolutivos

Composição – consiste naquilo de que é formado o sistema, corresponde a (m), ou seja, um agregado de coisas; o parâmetro composição é formado pelos seguintes aspectos:

- quantidade – é o número de elementos que formam o agregado. Se em grande número, tendem a alta complexidade ou seu contrário. São chamados de sistemas sinérgicos aqueles com grande número de subsistemas;
- qualidade - esse aspecto refere-se à natureza dos elementos. Quanto maior sua variedade maior será sua complexidade;
- diversidade – é a variedade de tipos de elementos diversificados em classes. A diversidade também varia em relação aos graus de complexidade dos elementos;
- informação –

Informação é diferença. [...] o mero fato de a realidade possuir diversidade já lhe dá um caráter informacional. Os sistemas mais complexos terminam por selecionar informação, ou seja, tornam-se sensíveis às diferenças que pertencem ao meio ambiente e que mais ajudam às suas permanências. (*op. cit.*: 36);

- entropia – é a medida da média de informações existente no sistema; alta entropia ocorre quando há quantidades aproximadamente iguais de diversidade, configurando-se certa homogeneidade. Baixa entropia se dá quando a heterogeneidade ocorre. Existindo informação, ocorre informação média e esta implica uma medida de entropia.

Conectividade – é a capacidade que os elementos do agregado possuem de estabelecer relações.

Para Denbigh (1975: 87) as conexões podem ser de três tipos: as ativas (aquelas que permitem o transporte efetivo de algum tipo de informação); as indiferentes (aquelas que comportam-se de forma indiferente ao transporte de algum tipo de informação); as opostas ou contrárias (aquelas que bloqueiam o transporte de algum tipo de informação). Notar que, em sistemas complexos, uma mesma conexão pode executar os três papéis, de acordo com a informação envolvida. (apud VIEIRA, *op. cit.*: 37).

As conexões ocorrem em graus variados de intensidade. Um sistema é chamado de coeso quando as conexões conseguem mantê-lo no tempo; assim, o aspecto da conectividade que garante a estabilidade e permanência sistêmicas é chamado coesão, que se aproxima ao conceito semiótico de sintaxe. “A sintaxe é o conjunto de regras que subjaz às relações” (VIEIRA, *op. cit.*: 38).

Estrutura – é o número de relações estabelecidas no sistema até um determinado instante de tempo.

Integralidade – é a capacidade de conexão dos subsistemas dentro do sistema. Subsistemas são “ilhas” diversas conseqüentes a subconjuntos de elementos do sistema que sofrem alta conectividade; tais ilhas estão conectadas entre si, sendo suporte da semântica nas linguagens humanas naturais. Assim, havendo um número menor de conexões, o sistema não fica coeso demais, e, portanto, muito rígido, o que lhe garante coesão suficiente para sobreviver a crises e flexibilidade, também suficiente para adaptar-se a essas crises. A integralidade exprime essa configuração por meio de subsistemas.

Funcionalidade – é a capacidade do subsistema em realizar suas funções, sendo ele mesmo um sistema com suas características próprias.

Desse modo, eles apresentam propriedades P partilhadas; como temos a possibilidade de muitos subsistemas diversos (uma forma de complexidade), podemos ter muitas propriedades partilhadas e por vezes novas, emergentes; [...] Em termos, a integralidade permite a emergência dessas propriedades, ou funções, e essa capacidade é a chamada funcionalidade. (SANTAELLA; VIEIRA, 2008: 37).

Organização – é o modo pelo qual o sistema opera, permeado pelos aspectos anteriormente explanados. A organização refere-se às relações do sistema como um todo, já a estrutura diz respeito a relações localizadas. Organização é a forma de complexidade mais elaborada que conhecemos; sua etimologia vem da palavra grega

organon que significa instrumento, remetendo à funcionalidade, ou seja, o papel que cabe a uma parte no todo. Estrutura, etimologicamente, vem da palavra latina *estruere*, que significa construir.

Coesão e estrutura aproximam-se, em lingüística, da idéia de Sintaxe. Coerência e organização aproximam-se da Semântica. É a coerência semântica que dá sentido às partes, construindo o substratum de toda significação, logo da dimensão semântica. (VIEIRA, 2008: 40).

Ainda segundo Vieira:

um sistema será dito organizado quando for composto por subsistemas conectados por relações efetivas (no sentido de Denbigh, 1975: 87) com graus variados de importância tanto nos subsistemas quanto nas conexões, gerando uma totalidade dotada de propriedades irreduzíveis aos subsistemas ou elementos. (*op. cit.*: 43).

Em um sistema organizado, torna-se possível o nível semântico, pelo qual as coisas/sistemas passam a significar algo. A idéia de semântica e significação reporta-se a uma intenção em significar, isto é, os homens associam signos a coisas, edificando níveis de significação, o que possibilita a obtenção de sistemas teóricos explicativos geradores de modelos descritivos. Logo, retomando o parágrafo anterior, a sintaxe associa-se a arranjos possíveis entre signos, ou seja, refere-se à coesão e estrutura; já a semântica relaciona-se à organização.

Na medida em que coesão e coerência são características textuais, isto é, fornecem o caráter de texto ao sistema, tem-se uma gramaticalidade associada ao sistema. Tal gramaticalidade refere-se a sua capacidade de desenvolver mensagens e à extensão de sua faixa de influências intersimbólicas, que é, na teoria da informação, a dependência entre os signos sucessivos de uma mensagem. O vigor de uma gramática está em que a ocorrência de um signo condicione, em algum alcance, a ocorrência dos demais. Assim, um processo altamente organizado é exemplo de uma gramática forte, e um processo ruidoso, de uma fraca.

É oportuno que aqui se traga o conceito de auto-organização de Atlan (1992):

De maneira mais geral, podemos conceber a evolução de sistemas organizados, ou fenômeno de auto-organização, como um processo de aumento de complexidade, simultaneamente estrutural e funcional, resultante de uma sucessão de desorganizações resgatadas, acompanhadas, em todas as ocasiões, pelo restabelecimento num nível de variedade maior e de

redundância mais baixa. Isso pode ser expresso, de maneira mais simples, com a ajuda da definição exata da redundância no âmbito da teoria da informação. (ATLAN, 1992: 45 apud VIEIRA, 2008: 46).

A redundância pode constituir-se em uma mera repetição, como nos sistemas muito ordenados ou na repetição de um signo em longas seqüências em um texto, porém pode constituir-se, também, como um dos aspectos da organização, uma forma de repetição associada à diversidade, por meio da emergência de subsistemas diversos, ou seja, da integralidade. Segundo a semiótica, a redundância é uma medida de vigor gramatical, exprimindo-o a partir do conceito de faixa de influências intersimbólicas (GOLDMAN, 1968: 290 apud VIEIRA, *op. cit.*: 48), isto é, o grau de dependência gerado por um signo sobre aqueles que o seguem em um texto ou série temporal, que é uma faixa finita, resultante do conjunto de relações vigentes entre os elementos constituintes, ou seja, da gramática (*op. cit.*: 46-48).

Segundo Vieira (2007: 70), “A construção de ordens de redundância leva ao estabelecimento de relações mais complexas e profundas, envolvendo grupos ou subsistemas de signos”.

Há ainda o parâmetro livre da complexidade, surgindo desde a permanência e acompanhado toda a evolução do sistema até a organização, porém não se prendendo a nenhum parâmetro. Segundo Bunge, há duas formas de complexidade: ontológica e semiótica; a ontológica refere-se à complexidade das próprias coisas, portanto, com postura objetivista, e a semiótica refere-se à complexidade das representações das coisas, portanto, com postura subjetivista ou idealista (VIEIRA, 2008). A complexidade é um parâmetro sistêmico geral e que contém a organização; segundo Vieira (2007: 74), “podemos ter sistemas extremamente ruidosos, pobres em gramática e por isso complexos e sistemas muito organizados, e, por isso mesmo, também complexos”. Nesse sentido, há a necessidade de delimitar tipos de complexidade, um dos quais está associado à idéia de organização.

Faz-se ainda necessário apresentar, em linhas gerais, o processo criativo segundo o conceito de Évolon, proposto por Mende (1981); para isso, seguiremos os conceitos explanados por Vieira (2006).

O ato de criação tem como finalidade primeira a permanência do sistema, a qual governa os processos evolutivos, que em seu desenvolvimento passam por crises; considerando que sistemas abertos trocam informações e crescem em complexidade ao

longo do tempo a fim de atingirem metaestabilidade e, assim, alto nível de complexidade, esse processo é ininterrupto, dado que sempre novas informações estão entrando no sistema e transformando-o, reorganizando-o e levando-o a continuamente se readaptar em seus novos contextos no contato com o ambiente. Assim, o ato de criar é decorrente de uma crise que demonstra um alto nível de complexidade; uma vez que as crises estão presentes em qualquer processo evolutivo, a existência de padrão no ato criador pode ser delineada com base em propostas evolutivas gerais e ontológicas. Werner Mende apresenta um processo evolutivo em seu conceito de Évolon, proposta fenomenológica apoiada em uma termodinâmica de sistemas abertos. (*op. cit.*: 58-59).

O Évolon é a transição de um nível de estabilidade a outro, e a crise é essa transição. Todo sistema busca a estabilidade para permanecer, porém o ambiente e o sistema possuem flutuações que desestabilizam uns aos outros; tais processos desencadeiam ampliações nos sistemas, lançando-os em crises de instabilidade. Mende entende a evolução como transição de níveis de estabilidades para outros, como uma tendência de permanência ou, ainda,

que todos os processos evolutivos na natureza seguem um padrão, uma seqüência de etapas que caracterizam a superação de crises sistêmicas, envolvendo tanto as desestruturações e desorganizações assim como reestruturações e reorganizações. (SANTAELLA; VIEIRA, 2008: 79).

Essa escala evolutiva tem fases diferentes e consecutivas, a partir das quais se pode compreender um histórico do sistema, seus momentos de maior e menor estabilidade e conseqüente complexidade. As fases do Évolon são sete: rompimento, preparação ou fase latente, expansão, transição, maturação, clímax e instabilidade.

Fase 1 – rompimento: acontece quando uma informação adentra no sistema, provocando uma amplificação e conseqüente instabilidade que se manifestam macroscopicamente; isso modifica os padrões iniciais do sistema, alterando seus parâmetros, elevando-o a níveis críticos. Ocorre, assim, uma inovação.

Fase 2 – fase latente: em razão dos acontecimentos da fase 1, todo sistema tende a cooperar, usando suas reservas e gerando um crescimento de ações desencadeadas; com a perda dos limites fixos, há necessidade de tempo para a reorganização.

Fase 3 – expansão: o crescimento do sistema ocorre exponencialmente e de maneira constante; há também um aumento da diversidade, dado que há um maior uso da quantidade de reservas.

Fase 4 – transição: o crescimento do sistema diminui devido ao acoplamento com o ambiente, o que acarreta que o crescimento é adaptado à capacidade de fornecimento de informações do ambiente com seu processamento pelo sistema. Esse acoplamento alcança progressivamente os subsistemas internos do sistema. Há um perigo maior de o sistema sucumbir nessa fase, pois as fronteiras atuam com restrições.

Fase 5 – maturação: nesse momento já existe um refinamento dos mecanismos do sistema, tais como sincronização, coordenação de subsistemas e intensificação dos processos inovados; aqui, o sistema reorganiza-se e estabiliza suas taxas de crescimento. Os subsistemas agora não estão tão sujeitos a rupturas capazes de comprometer o todo sistêmico, passando a desacoplar-se dentro do sistema até atingirem um todo sistêmico que enfim desacopla do ambiente e se autogere, controlando, reciclando e otimizando seus processos internos.

Fase 6 – clímax: é o momento de maior estabilidade do sistema, no qual há um novo estado estacionário quase atingido; caso haja constância nas trocas entre sistema e ambiente, sem provocarem mudanças internas significativas, o sistema pode permanecer estável por muito tempo, o que pode até levá-lo a certo enrijecimento em relação ao ambiente.

Fase 7 – instabilidade: por outro lado, a ocorrência constante de trocas entre sistema e ambiente pode gerar um estado de instabilidade nos subsistemas, ocasionando uma amplificação sistêmica da instabilidade, o que promoverá um novo rompimento.

Interloquções possíveis

Retomamos nesse momento a instituição psiquiátrica que se constituiu como referência, parceira e mobilizadora da hipótese norteadora deste trabalho, ou seja, a mediação artística promove alterações no corpo de seus interlocutores, modificando seus estados emocionais e sentimentos. A compreensão do corpo e a maneira pela qual se dá a comunicação passa pelo reconhecimento do ambiente no qual se está inserido. Nesse contexto, entramos na seara da Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima (C.S.N.S.F.), dialogando principalmente com seu projeto terapêutico no que diz respeito à saúde mental. Apesar de existirem questões emergentes da interlocação arte-loucura nas discussões do grupo, faremos, neste trabalho, uma abordagem centrada na hipótese referida.

Faz-se, então, necessário apresentar, em linhas gerais, o projeto terapêutico da C.S.N.S.F., o qual, dado seu caráter multidisciplinar, acolheu o projeto Oficinas Lúdicas de maneira complementar ao seu projeto terapêutico, na forma de parceria com a Cia. Dom Quixote. Essa instituição presta atendimento a pessoas com doença mental em fase aguda sob regime de internação hospitalar há mais de 25 anos, período no qual sua equipe multidisciplinar sempre buscou a atualização da orientação teórico-prática em função das mudanças acopladas ao contexto sociopolítico e cultural, demandantes de revisão dos paradigmas que orientam o atendimento em saúde mental. Tal revisão leva os agentes de saúde a reorganizarem-se na busca de intervenções mais propícias ao tratamento e à reintegração social, em contraste com práticas centradas na exclusão social¹⁵.

Em meio ao movimento antimanicomial, a C.S.N.S.F. tem enfrentado alterações em seu quadro de internações. Por um lado, ocorre uma crescente demanda por internações de curto prazo de pacientes deficientes, crônicas, idosas, desacompanhadas de familiares etc., vindas, muitas vezes, de internações já caracterizadas pelo viés da institucionalização. Por outro, há também uma demanda aumentada por um atendimento multidisciplinar a pacientes em fase aguda de sofrimento psíquico. Diante de tais demandas, o hospital vem reformulando sua atuação terapêutica, a fim de integrar os serviços para a promoção de bem-estar a seus pacientes, acarretando que sua equipe multidisciplinar desenvolva um projeto de atendimento que se pautar pela integração de seus profissionais¹⁶.

O hospital conta com uma equipe multidisciplinar composta por profissionais da psicologia, terapia ocupacional, enfermagem, assistência social e psiquiatria, a qual atua de forma horizontalizada, ou seja, todos os setores que compõem o hospital têm esses serviços, o que torna o projeto terapêutico integrado. Assim, as relações entre os profissionais ocorrem de maneira complementar, pois os serviços interagem e variam em cada setor de acordo com as necessidades dos pacientes, centrado na demanda. Os setores do hospital não separam os pacientes por patologias; a proposta do projeto terapêutico visa que os pacientes desenvolvam maneiras de cuidar de si fora do hospital, uma proposta que, distando do assistencialismo de caráter adaptativo, se volta para o cuidado com o paciente, no sentido de construção conjunta de maneiras de cuidado de si

¹⁵PROJETO TERAPÊUTICO INTEGRADO. Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus – Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima, 2007.

¹⁶*Idem.*

mesmo. Nessa perspectiva de cunho cuidador e de preparação para a ação, tal proposta terapêutica viabiliza que todos os serviços do hospital tenham caráter terapêutico, havendo, inclusive, a atuação de freiras no auxílio das atividades terapêuticas.

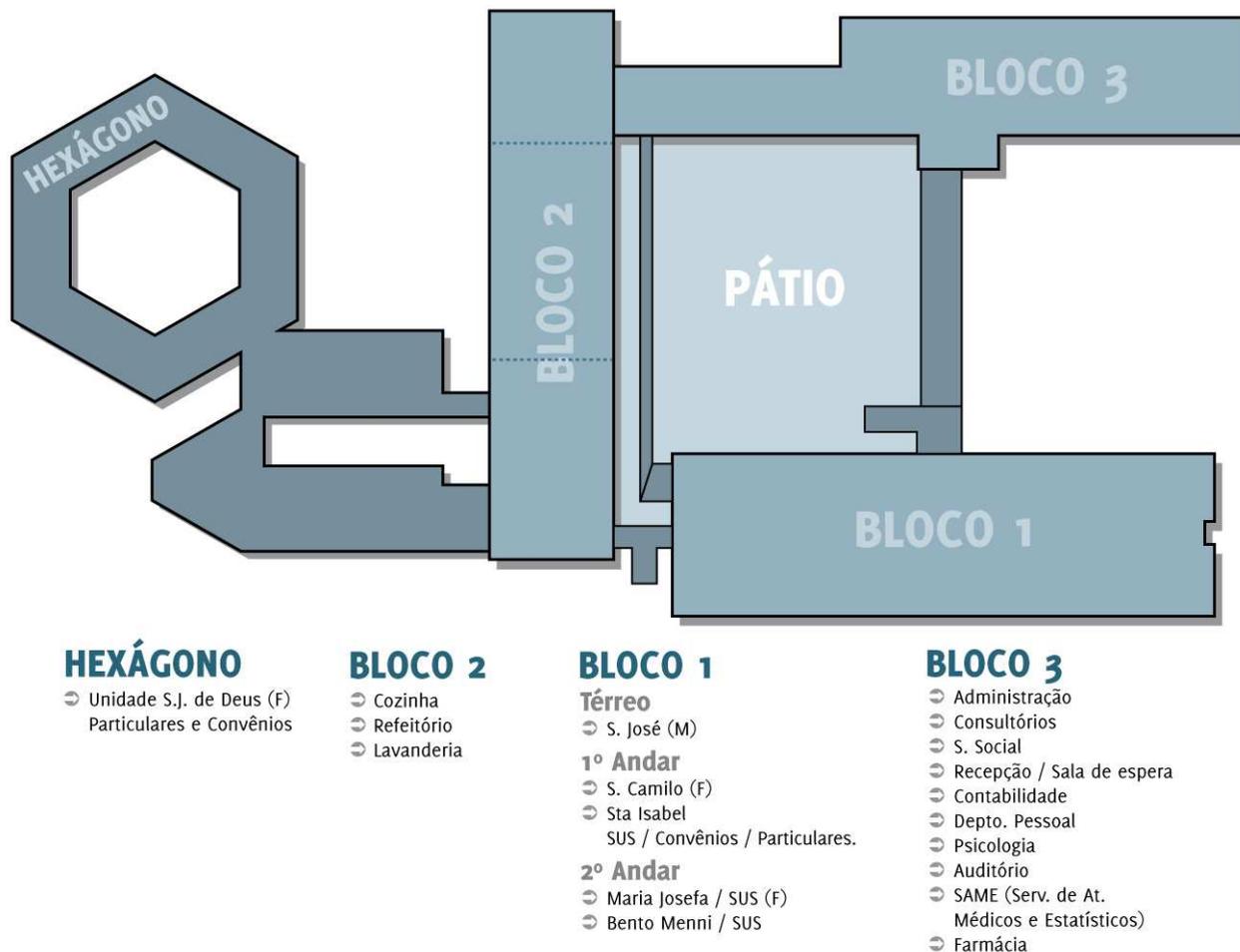
A C.S.N.S.F. atende pacientes particulares, conveniados e provenientes do SUS. Os pacientes oriundos do SUS são mulheres; os particulares e conveniados são de ambos os sexos e têm setores próprios. Os pacientes do SUS possuem maior flexibilidade de trânsito na estrutura hospitalar e seus setores, os quais contemplam projetos terapêuticos adequados às necessidades da clientela. Em geral, as questões que aparecem na clientela são variadas, estando vinculadas às diferentes demandas de suas classes sociais, o que ocasiona diferenças no enfoque dos serviços terapêuticos.

O hospital apresenta os seguintes setores:

- Bento Menni – é o setor de entrada do hospital e que acolhe as pacientes em estado agudo, ocasionando um trabalho intensivo da equipe médica e de enfermagem. Pacientes em estado agudo, necessariamente, não são condenadas a perder definitivamente a autonomia, podendo conseguir o restabelecimento social; no entanto, mesmo que haja remissão do episódio agudo em um período curto de tempo, pode ser que se façam necessárias outras formas de atenção terapêutica, com a realocação das pacientes para outros setores, em função do quadro clínico.
- Maria Josefa – é o setor de pacientes crônicas, requisitantes de assistência intensiva da enfermagem; há uma diminuição do trabalho da equipe médica e a inclusão da terapia ocupacional. Tendo longo histórico de doença, tais pacientes perderam muito de sua autonomia, o que diminui bastante a possibilidade de inclusão no mercado de trabalho, embora seja plausível o convívio familiar e social.
- São Camilo – é o setor de pacientes em estado subagudo. Nesse período da internação, as pacientes apresentam maior possibilidade de cuidar de si com certa autonomia, pois já há uma maior elaboração crítica. Nesse setor, há uma intensa participação do serviço de terapia ocupacional e da psicologia, em atendimentos de grupo e individuais; há uma diminuição da participação dos serviços de enfermagem e da equipe médica.
- Santa Isabel – é o setor de pré-alta, que recebe as pacientes que já recuperaram autonomia e estão aptas para o convívio social, familiar etc.

- São José – é uma ala com enfoque no atendimento masculino, tendo estrutura para atender pacientes em estado agudo. Esse setor atende pacientes particulares e de convênios.
- São João de Deus – é a ala feminina particular e de convênios, possuindo estrutura adequada para o acolhimento de pacientes agudizadas.

Figura 1: Planta da Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima.



Essa apresentação do hospital fez-se necessária, pois a partir dessa relação hospital/grupo, embasados pela compreensão dos parâmetros sistêmicos e do Évolon, faremos uma análise do processo criativo do grupo, sendo o *corpus* da pesquisa os diários produzidos no decorrer dos anos de 2005, 2006 e 2007, tidos aqui como referência.

Consideramos o hospital psiquiátrico como um sistema e que esse é formado por muitas partes conectadas que compartilham propriedades coletivas, formando uma rede organizada, que se constitui num todo. A partir daí vemos o trabalho da Cia. em constante transformação em relação às questões que aparecem no encontro com o público hospitalar e aquelas do próprio grupo, as quais dizem respeito à linguagem artística e aos processos que acarretaram em mudanças de estratégias de atuação, crescimento e crises criativas, estratégias estas que se constituem na própria metodologia de trabalho do grupo.

Começamos pelo hospital, o qual tomaremos como um sistema aberto já estruturado que apresenta os parâmetros sistêmicos básicos e evolutivos, ou seja, a permanência, o meio ambiente e a autonomia, bem como composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização. Vimos anteriormente que as atividades propostas pelo projeto terapêutico da C.S.N.S.F. são articuladas de maneira a responder às demandas internas da instituição, seguindo um projeto multidisciplinar que visa uma ampla integração entre seus agentes, profissionais da psicologia, terapia ocupacional, enfermagem, assistência social, psiquiatria etc. Tal conjunção exprime aqui o parâmetro composição, ou seja, o agregado que forma o sistema. A instituição é rica em subsistemas, o que promove alta diversidade, conseqüentemente enormes quantidades de informação. Ao propor horizontalidade no projeto terapêutico, vê-se que há conectividade entre os profissionais. Na medida em que há variações de intensidade entre os serviços oferecidos em cada setor e que esses dialogam, há coesão nas conexões, visto que cada setor demanda tipos diversificados de serviços. A estrutura aparece no número de relações estabelecidas em cada setor.

Vemos pelo projeto terapêutico que o parâmetro evolutivo de integralidade já existe, pois cada atividade proposta pelo quadro de profissionais constitui-se como um subsistema com características próprias, porém, em estreita relação com os demais, sendo o objetivo maior a promoção de bem-estar aos seus pacientes. Embora cada subsistema, ou núcleo de profissionais, realize suas funções conforme preceitos

próprios, há conexão com os demais. É por meio desse modo interconectado de se relacionar que esse sistema opera, chegando, assim, a sua organização.

A Cia. entra no hospital com o objetivo de trabalhar a linguagem artística de palhaço no encontro com esse público específico e de criar/inventar com ele modos de expressão; o palhaço “não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo” (PUC CETTI, 2004 apud KASPER, 2004: 55). É essa flexibilidade que permite ao grupo encontrar múltiplas formas de atuar, pois não atua enquadrado em um fazer rígido. O projeto Oficinas Lúdicas passa a compor o projeto terapêutico desenvolvido pela equipe terapêutica como complementar às demais atividades, sendo compreendido pelo hospital da seguinte maneira:

Projeto Oficinas Lúdicas

Trabalho desenvolvido por atores da Cia. Don Quixote, possibilita, por meio da figura do palhaço, a expressão estética da experiência, auxiliando na criação de novas linguagens pelas quais ela pode ser comunicada. São realizadas intervenções semanais nos setores do hospital. Estas intervenções partem de uma proposta, sem estruturação fixa, para construir pontes de comunicação entre os atores e as pacientes, que podem se efetuar de diversas formas. Deste modo, ocorrem relações e conexões mediadas pela linguagem estética implícita na proposta. Assim, o imitar o outro, o gesto em resposta a um gesto ocorrido, uma canção ou uma situação estabelecidas tornam-se veículos por meio dos quais as múltiplas relações, referências e intercâmbios se presentificam sob os signos trazidos à interposição das expressões de cada participante, abrindo espaço para fluidificar significações nestes múltiplos encontros sem uma estruturação mais definida desta experiência. Deste modo, a intervenção ocorrida pela linguagem estética atua num nível pré-verbal e não reflexivo.¹⁷

O trabalho é aceito no hospital porque abre espaços de comunicação e expressão nas relações e porque promove bem-estar. Todavia, mesmo essa conectividade entre os projetos foi algo construído e inventado no decorrer de três anos de atividades. A Cia. entra em um sistema que já possui suas próprias relações internas e respectivas trocas com o ambiente. Somos recebidos na instituição como uma atividade nova, uma nova

¹⁷PROJETO TERAPÊUTICO INTEGRADO. Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus – Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima, 2007, p. 51.

informação aliada às práticas já existentes. É nesse cenário que a própria Cia. se descobre.

Apresentamos, assim, trechos dos diários em consonância com as fases descritas no Évolon, identificando, dessa forma, uma metodologia de trabalho ligada à hipótese já referida, bem como demais questões e seus desdobramentos.

Vamos considerar dessa maneira a Cia. Dom Quixote como um sistema aberto, não-linear, complexo e adaptativo, o qual responde às características sistêmicas referentes aos parâmetros sistêmicos e seus integrantes como subsistemas. Na primeira formação, o grupo era constituído por Ariadne Degaspari, como palhaça Condessa Rondélia; Paula Possani como Léia; Júlia Moura como Buscapé; Flavio Donatello como Vadão; e eu, como Benedito. Consideremos também que esse sistema (grupo) está em relação ao sistema hospitalar (C.S.N.S.F.), o qual é o ambiente de inter-relações, de trocas de matéria, energia e informações; por estarem os dois sistemas imersos em uma determinada cultura, as trocas também são da ordem do conhecimento, da afetividade, da tolerância etc. (SANTAELLA; VIEIRA, 2008: 33).

Conforme nos diz Silva (1997) em sua dissertação de mestrado intitulada *Processo de criação artística: um sistema evolutivo, complexo e organizado*:

Quando um artista ou cientista sofre uma “crise de criatividade”, ele é um sistema em determinado nível de complexidade que sofre uma instabilidade. Geralmente esta, como também propõe Mende, é o casamento entre uma instabilidade externa e uma interna ao sistema. Assim, o criador pode ser motivado “de fora” por determinado estímulo ou uma necessidade, aliando-se tal estímulo a estímulos seus, internos, típicos de sua personalidade. Pessoas criativas sempre serão acionadas por esses aspectos internos, mesmo quando não tencionam produzir. É verdade que também aspectos emocionais e afetivos, além daqueles puramente estéticos, são fundamentais. (*op. cit.*: 27).

Segue trecho de diário:

Alexandre – Intervenção 18/04/05

Passado o primeiro mês de intervenção, começo a me sentir mais familiarizado. Percebi isso na última intervenção, na qual fui relator e as meninas, palhaças. Foi um dia em que nos escutamos mais; essa é uma tarefa difícil no decorrer da intervenção, pois somos solicitados a todo instante e isso faz que nos dispersemos do grupo para atender a demandas mais intimistas. Esses momentos de união do grupo apareceram principalmente no Sta. Isabel. As palhaças chegaram conversando, criando pequenos focos, ora

juntas, ora desconectadas e ainda no corredor as três partilharam de um mesmo jogo com as pacientes. Não fui de palhaço, mas participei o tempo todo, por vezes me sentia com muito foco e nesses momentos direcionava a demanda para as palhaças; claro que nem sempre isso era possível, nesses casos estabelecia o diálogo e chamava a pessoa para ficar próxima a mim, distribuindo atenção afetivamente. Antes de chegar ao pátio, mais dispersão, ou seja, cada uma das três respondendo por uma pequena interação, até que novamente se estabeleceu conexão e as três, auxiliadas por outras, criaram poesias, cantaram, incentivaram outras a cantar, falar, dançar, apreciar, forjando aí, uma ótima interação coletiva. Percebi momentos distintos de relação em parceria entre as palhaças, a Busca-pé e a Condessa, mais juntas num primeiro momento, enquanto a Léia interagiu em outro espaço. A atuação da Léia centrou o grupo algumas vezes, mas a tônica (para todas) foi de interagir distintamente. [...] No Bento Menni não realizamos atividades em grupo e não consegui prestar atenção à atuação das palhaças, pois interagi com as pacientes o tempo todo. Evidencia-se no Bento Menni uma carência pessoal, por parte das pacientes, de afeto e atenção, questão esta que aparece também nos outros espaços. Daí que, interpor-se de modo afetivo, sinceramente atendendo as demandas do momento (isso inclui as minhas próprias, também no sentido dos meus limites), abrindo espaços de trocas, é o que nos aparece como tarefa a ser respondida.

Detectamos nesse diário a fase de rompimento, pois consideramos que os dois sistemas são invadidos por novas informações, o que acarreta modificações dos padrões iniciais dos sistemas. No que se refere ao grupo, há constantes modificações e maneiras de atuar, incluindo as diversas atividades, que trabalham no registro da improvisação, as quais são, muitas vezes, desencadeadas pelos estímulos do ambiente. No entanto, aqui também há a evidência de um comportamento auto-organizativo, o qual não apresenta um agente central que controle a atividade, e sim maneiras que os integrantes do grupo encontram espontaneamente de estabelecerem relações com o entorno. Isso denota aumento de complexidade no sistema, visto que surgem novas propriedades, padrões e estruturas partilhadas, gerando conectividade intersistêmica (SANTAELLA; VIEIRA, *op. cit.*: 53).

Com a noção de complexidade, começamos a aceitar que processos que ocorrem simultaneamente em diferentes escalas ou níveis são importantes e que o comportamento de sistemas como um todo, depende de suas partes de modo não trivial (não linearmente). (*op. cit.*: 49).

As informações, que vão ocorrendo no sistema (grupo) nesse momento, leva-o à fase latente que tenderá à cooperação sistêmica. No entanto, por ainda não termos determinado os limites da atuação, há muita perda de energia, o que nos demanda tempo para reorganizações. Como nos diz Silva:

a crise surge como um problema a ser superado. É quando o artista passa a criar hábitos de conduta. Mesmo instintivamente, busca um tecido lógico de ações objetivas e positivas na geração do processo de criação da obra utilizando todos os recursos que possui na forma de autonomia, talento e seus limites, conhecimento, experiência, crítica e vontade, tudo isso de modo a lhe fornecer alternativas para encaminhar e superar o problema. (*op. cit.*: 28-29).

O diário seguinte explicita essa fase:

Alexandre – Vivência 09/05/05

Em conversa com o grupo, logo após encerrar a atividade, falamos de como fora bem aceita e gratificante, sentimos que havíamos feito um trabalho muito bom, tanto pela resposta imediata quanto pela afinação entre a equipe. Mas, ainda assim, trouxemos a questão da escuta como norteadora, apontando seus momentos de hiato e justificando nosso proceder por vezes desconexo. Atuando em equipe, viso potencializar a ação do outro em torno do foco proposto, chamando, assim, toda a atenção.

No primeiro semestre de 2005, estabelecemos vários procedimentos que compunham as atividades no projeto Oficinas Lúdicas, nossas atividades no hospital tinham periodicidade semanal, ocorrendo uma vez por semana durante um período de duas horas e meia, intercalando uma intervenção de palhaço e uma oficina teatral a cada visita. Para a realização dessas atividades, tínhamos o seguinte procedimento: dois encontros semanais, um para ensaio e outro para discussão; uma intervenção ou oficina teatral; uma supervisão de grupo com psicólogo da instituição; revezamento entre os integrantes como observador das atividades, com a tarefa de registrar as sensações pessoais, as atividades desenvolvidas, como brincadeiras, jogos, esquetes, improvisações, além do registro de algumas falas, observações gerais, comentários sobre a atuação dos palhaços e dos oficineiros, assim como sugestões, pontos “positivos” e “negativos”; produção de diário de cada intervenção ou oficina por parte de todos os integrantes.

Apresentamos a seguir como ocorriam estas atividades.

Ensaio

Nos ensaios, trabalhando com exercícios de improvisação, criávamos esquetes a partir de histórias, contos de fadas, literatura, poemas etc. e desenvolvíamos repertórios de músicas, jogos entre duplas, trios e quarteto. O ensaio também servia para explorarmos emoções. Funcionava como um laboratório no sentido de colocarmo-nos numa disposição para experimentarmos transformações no humor. Os exercícios faziam fluir as questões da linguagem de palhaço em uma situação e a atualizavam, exercitando a atividade de palhaço – cada ator em sua especificidade, em seu modo de criar e responder às demandas no momento de atuação.

Discussão

Uma vez por semana nos encontrávamos para discutir e ler em grupo o diário de cada um. Também conversávamos sobre as emoções que as atividades no hospital suscitavam, sobre como cada um interagiu em grupo e individualmente, como tudo nos afetava durante a interação – e depois dela – e como isso podia ser resolvido em grupo, considerando as dificuldades e facilidades de cada integrante em escutar as demandas que se faziam presentes no momento da interação. Por fim, discutíamos como realizar as intervenções centrados no modo de responder segundo a linguagem de palhaço e nas possibilidades de resposta de cada palhaço.

Intervenção e oficina teatral/vivência

A intervenção é a interação que propúnhamos com a comunidade hospitalar caracterizados de palhaço. Nessa atividade, trabalhávamos intensamente com momentos de improvisação; escutando¹⁸ o que as pacientes tinham a dizer e o que propunham, criávamos a partir desse encontro. Outro modo de interação se dava por meio de alguma proposta que trabalhávamos durante os ensaios. Quando levávamos algo pronto, fosse um esquete, poemas ou músicas, sempre havia espaço para que elas participassem, ocasionando invariavelmente alterações na programação.

¹⁸Escutar é perceber a situação como um todo, o público, o parceiro palhaço, o que está acontecendo no ambiente e o que possa dele advir. A escuta engloba a atenção, perspicácia, sensibilidade, si mesmo, o outro e ambiente. Ter escuta é estar disponível, em estado de prontidão, é estar aberto e apto a responder às demandas que se fazem presentes em uma situação. E uma boa escuta também depende de um bom entrosamento entre os parceiros. Essas são algumas das considerações do grupo.

A oficina teatral é uma atividade que envolve jogos, dramatizações e sensibilizações, explorando os cinco sentidos. Enquanto a intervenção se dirigia a toda comunidade hospitalar, oferecíamos a vivência para uma média que girava em torno de 20 a 30 pessoas, geralmente àquelas que já estavam com mais autonomia e conseguiam participar das atividades. No segundo semestre de 2005 e primeiro de 2006, desenvolvemos essa atividade com a Terapia Ocupacional (TO). A idéia era que houvesse um revezamento a cada quinze dias entre quem oferecia e quem acompanhava as atividades propostas.

Supervisão

Assim que chegávamos na instituição, tínhamos uma supervisão de grupo com o psicólogo coordenador multidisciplinar, com o qual discutíamos e elaborávamos questões advindas dos encontros com a comunidade hospitalar. Salientávamos quais eram os mais fortes e o que motivava na interação do grupo com o público as ações dos palhaços nas intervenções e dosicineiros. Na supervisão, buscávamos compreender o que nos levava a responder de tal ou qual modo, como quem interage participava da ação e como o que se mostrava nessa inter-relação era uma construção colaborativa, na qual palhaço/ator e paciente construía juntos, participando de uma criação em que estavam imbricados as respectivas histórias. Também buscávamos clarear o que era uma ação permeada pela linguagem artística de palhaço, com isso procurando apontar se era o palhaço ou o ator atrás da máscara que respondia à situação. Desde o início de nossa atividade, o espaço de supervisão também foi algo construído em conjunto na própria atividade, uma vez que não havia uma proposta anterior desenvolvida na instituição. De fato, não sabíamos como seria a resposta da comunidade a nosso trabalho e, tampouco, se daria certo. A implementação do projeto Oficinas Lúdicas foi uma aposta da coordenação multidisciplinar do hospital. Nossas atividades tinham sempre o caráter de novidade, pois o público hospitalar se renovava em média a cada noventa dias.

Tais atividades levam à complementação das ações entre si. Segundo Silva,

A cooperatividade está associada à capacidade que o artista possua de relacionar suas habilidades, tirando proveito disso. Um tempo interno, relativamente longo, é necessário para o levantamento da autonomia e para o planejamento de algumas estratégias básicas, ou seja, a causação eficiente, o método a ser utilizado pelo criador. (*op. cit.*: 29).

Os trabalhos do grupo aconteciam, assim, de várias maneiras, expandindo as ações em diversidade e qualidade. Os materiais que produzíamos nos ensaios, os comentários e as questões escritas pelos observadores e integrantes etc. fazem com que o grupo utilize enormes quantidades de reservas, daí considerarmos esse um período de grande expansão, citando Silva:

Na terceira fase, a expansão, a produção começa com o crescimento hiperbólico. A cooperatividade ocorre entre os elementos do repertório do criador que usa o máximo de seus recursos. Obras anteriores, experimentos realizados, dados já analisados soluções antigas, pois a pressão sobre a seleção quase inexistente, e assim a experimentação e o lúdico ocorrem livres de críticas. (*op. cit.*: 29).

Na seqüência, adicionamos trechos de dois diários contendo relatos de atividades distintas, mas que compõem o projeto em sua diversidade:

Flavio – Intervenção 20/06/05

A minha função neste dia era de observar de fora a atuação do grupo [...]. As observações visam aperfeiçoar a forma de intervenção, tornando-a mais produtiva e eficiente, onde o trabalho em grupo com todos os cuidados e observações possam ser potencializados, gerando sempre um resultado que seja cada vez mais somatório de todas as atuações. Algumas anotações podem ser de atuações que acontecem individualmente, visto que todos nós em determinado momento, atuamos de forma isolada e sem escuta nenhuma, momento este que enfraquece o grupo e conduz a um resultado que se traduz em desgaste elevado [...] No pátio desta ala (Sta. Isabel) não havia nenhuma proposta, quando surgiu a primeira, as pacientes ficaram atentas para a história do Chapeuzinho Vermelho, contudo, o foco estava dividido, visto que a Condessa e a Léia faziam outra coisa, nesta hora uma das pacientes interveio e houve dispersão [...]. Ao discutirmos o assunto, constatamos dois tipos de dispersão: a dispersão produtiva, em que cada um está atendendo a uma demanda com as pacientes, aí existe escuta e cumplicidade entre o grupo; a dispersão desagregadora, em que não tem escuta e há muito distanciamento entre as ações.

Júlia – Ensaio 03/05/06

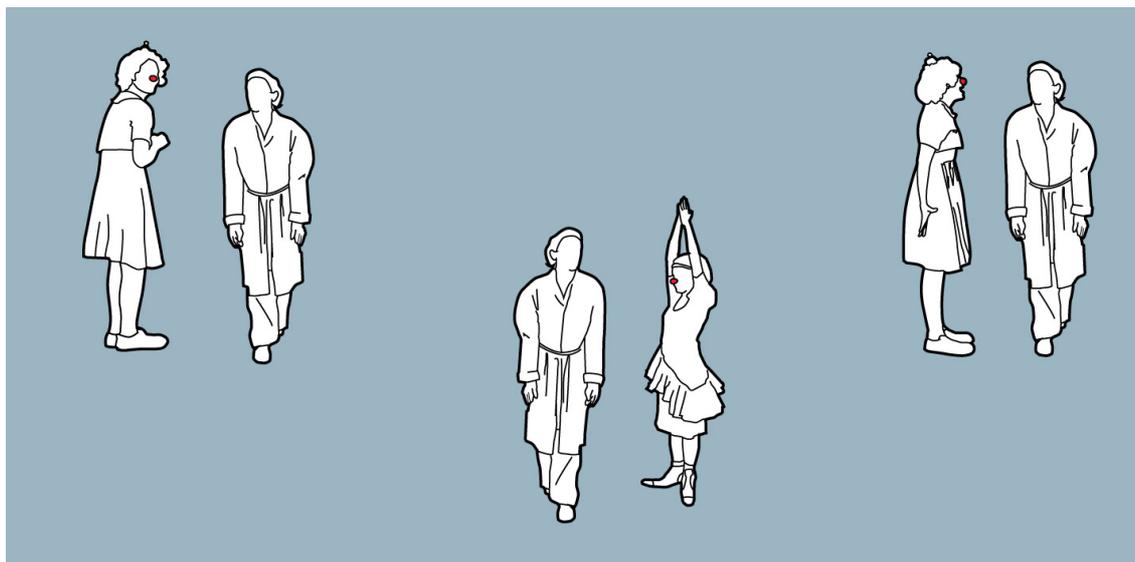
Começamos nos conectando através do corpo [...], usando o corpo do outro como apoio, ou sozinho, mas sempre em relação. O próximo passo foi continuar na mesma relação, mas acrescentando a consciência do espaço, trabalhando em outros níveis, além do baixo, no médio e alto. Disso surgiu uma imagem corporal super legal, que ficou forte neste exercício, a do

“bichinho” de várias pernas que aprendemos nas aulas de circo. Esse movimento entrou no repertório! [...]. No final treinamos todos movimentos do nosso repertório, que já encontramos, acrescentando os descobertos neste dia.

Essa série de atividades interligadas no projeto é o que o constitui o sistema grupo; suas ações estão em conectividade entre si e em relação ao ambiente de atuação. O trabalho do grupo, que atua com a linguagem artística de palhaço, é influenciado pelo hospital e seus interlocutores, os quais apontam caminhos ao constituir conjuntamente os modos de estabelecer a comunicação; é uma relação recíproca, co-criativa (SANTAELLA; VIEIRA, *op. cit.*: 53).

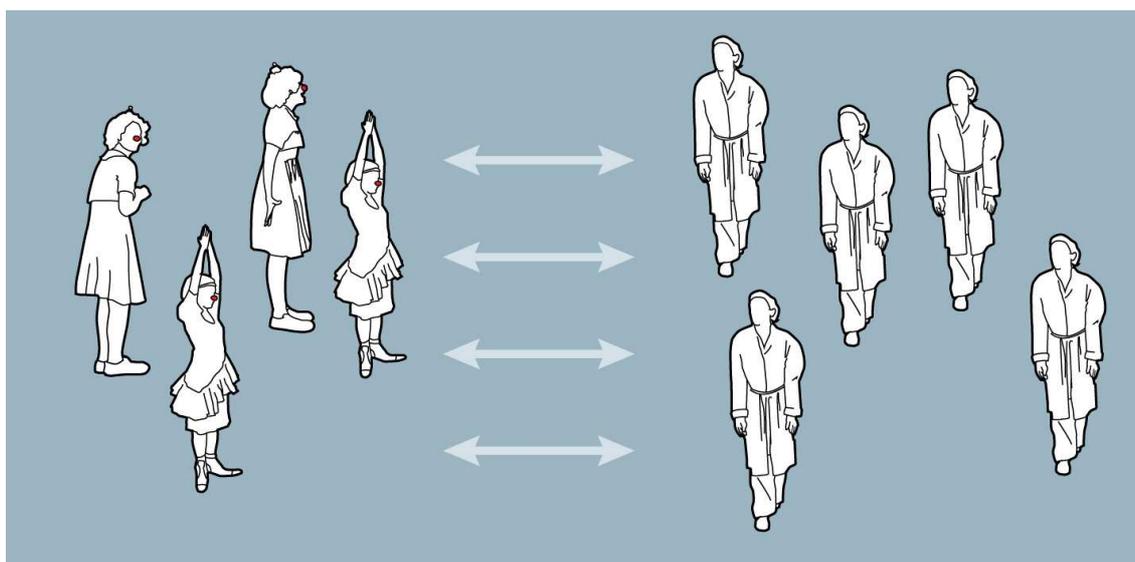
Logo que iniciamos o projeto no hospital em março de 2005, não tínhamos referência de como seria atuar lá como palhaço. Fomos tomados no início de uma grande surpresa, porque era muito grande a receptividade e víamos muitas possibilidades de interagir; foi daí que surgiu a necessidade de encontros, ensaios, discussões, observador e supervisão. No começo nossa atuação se dava sem um objetivo definido, não íamos fazer alguma coisa previamente combinada ou ensaiada, não conseguíamos atuar conjuntamente, e sim de maneira individualizada, cada palhaço atendendo uma pessoa, ouvindo e criando pequenos jogos que ora cresciam e contemplavam mais gente, ora não. Os primeiros contatos nos instigavam a retornar e criar momentos de transformação, igualmente nos transformando a cada encontro. No decorrer dos ensaios, discussões e supervisões fomos percebendo que estávamos criando uma estratégia de atuação, a qual, nesse momento, se dava a partir das atuações de cada palhaço individualmente, em virtude da demanda por parte das pacientes de atenção ser muito grande. Vimos que esse era um modo disperso de atuação, pois cada palhaço ia para um lado atender alguém.

Figura 2: modo de atuação dispersa.



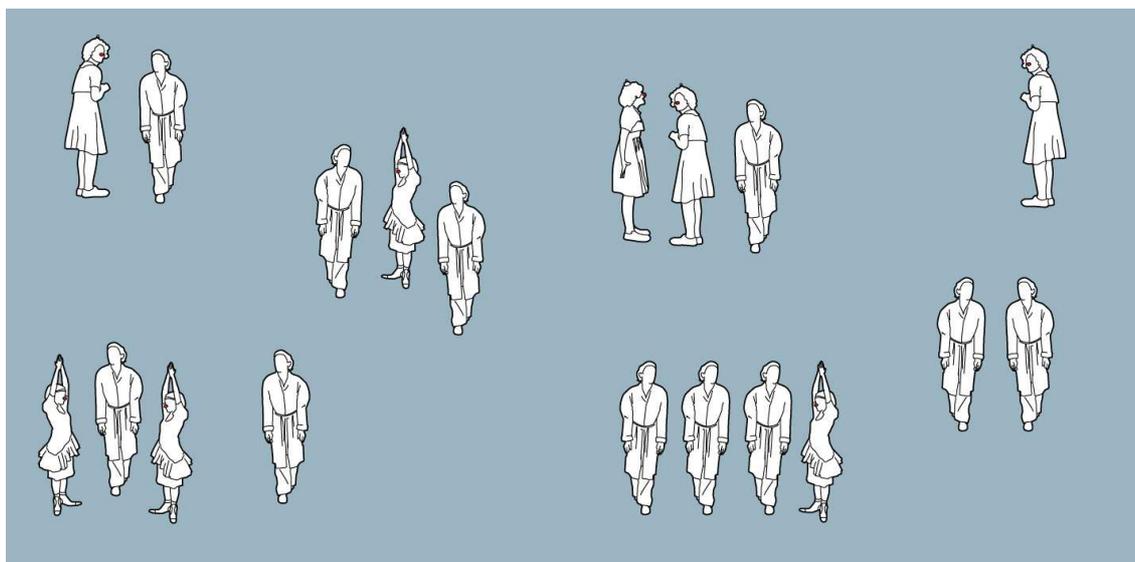
Contudo, notamos que nossa proposta de intervenção, alterando o ambiente, modificava o humor das pessoas que participavam da intervenção. É oportuno que se fale que geralmente saíamos exaustos das intervenções, devido às solicitações a que estávamos submetidos. No entanto, já aí criávamos momentos de grupo em que conseguíamos desenvolver alguma improvisação com temas que as pacientes propunham ou organizávamos rodas de cantorias e cirandas, contemplando um público maior.

Figura 3: modo de atuação em grupo.



Pautados pela compreensão dessas formas de atuar, abriu-se a possibilidade de desenvolvimento da atividade que dava conta tanto dos atendimentos “individualizados” quanto dos “momentos coletivos” que julgávamos importantes. Tal constatação fomentou a estratégia de atuação dispersa e em grupo.

Figura 4: modo de atuação dispersa e em grupo.



A atuação focada em nosso grupo de atores/palhaços nos fortalecia para desenvolvermos atividades a um grande número de pessoas. Como uma terceira estratégia, experimentamos atuar em grupo, todos os atores/palhaços em conjunto, o tempo inteiro da intervenção, tendo o objetivo de desenvolvermos atividades e idéias, potencializando-as dentro do grupo e valorizando a iniciativa de cada integrante. O seguinte diário ilustra bem o movimento do grupo de testar maneiras de atuar:

Paula – Intervenção 06/06/05

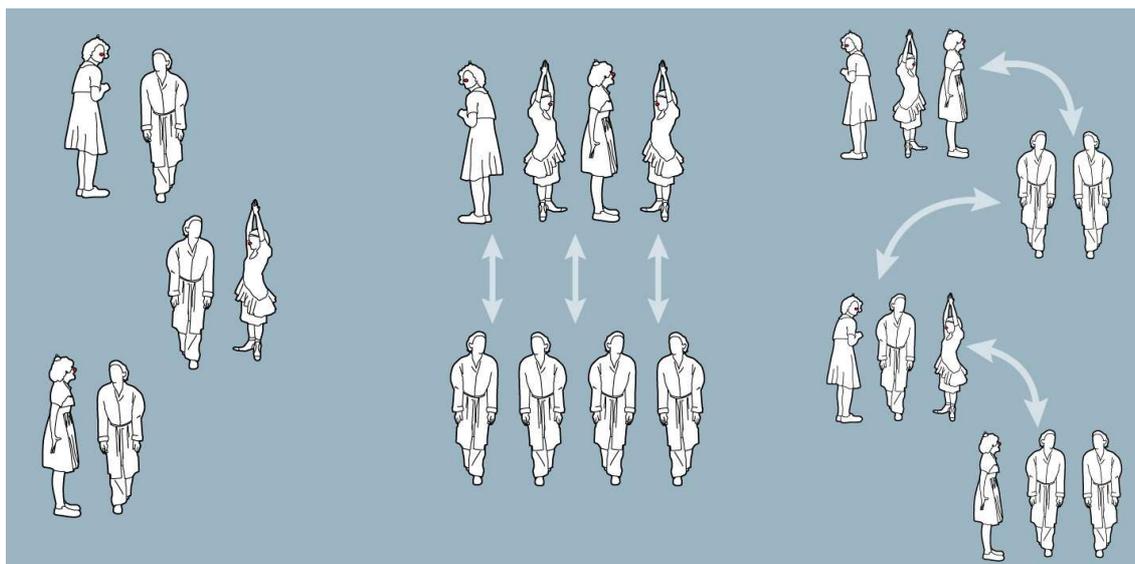
Neste dia a equipe de palhaços atuou em grupo a maior parte do tempo, tendo poucos momentos de dispersão. Entramos nos setores juntos cantando uma mesma música e a partir daí começamos as intervenções. Percebemos que essa configuração grupal deu mais força para aquilo que estava sendo apresentado, pois havia um único foco e várias pessoas contribuindo para esse mesmo foco [...]. O grupo, de maneira geral, sentiu falta das relações mais individualizadas, onde conseguimos dar mais atenção às demandas individuais e cada uma. Porém, percebemos também que a formação grupal que experimentamos tem suas vantagens [...]. Concluímos que o melhor formato de atuação é a alternância entre grupo e indivíduo. Ora o grupo se une para uma ação coletiva, ora o grupo se dispersa para ações individuais.

O grupo conquistou autonomia ao constituir e reconhecer estratégias nesse período; é o trabalho cíclico de registrar, discutir, praticar e interligar as experiências às interações com o ambiente que permite avaliar as informações acumuladas no processo de criação, segundo Vieira (2008: 34-35):

Os “estoques” mencionados acumulam-se no sistema ao longo do tempo, ou seja, têm uma característica discursiva, se olharmos os processos evolutivos como formas de semiose (a ação do signo, no sentido de Charles S. Peirce). Os estoques, além de garantirem alguma forma de permanência ou sobrevivência sistêmica, acabam por ter um caráter histórico, gerando o que podemos chamar “função memória” do sistema (Bunge, 1977: 247). Uma função memória conecta o sistema presente ao seu passado, possibilitando possíveis futuros.

No final de 2005, tínhamos três estratégias: a primeira, “atuar dispersamente”; a segunda, “dispersamente e em grupo”; e a terceira, só “em grupo”. Feito esse mapeamento, as estratégias podiam ser alternadas nas intervenções, com a diferença de poder-se lançar mão delas como um recurso; transitar entre um modo e outro de atuar reforçava ou complementava a dinâmica interna em um jogo constante de buscar formas de autonomia, pois em determinados momentos era vantajoso mudar de estratégia, visto que o ambiente proporcionava muitas mudanças de setor para setor (SANTAELLA; VIEIRA, *op. cit.*: 53).

Figura 5: modo de atuação com estratégias alternadas: dispersa, em grupo, dispersa e em grupo.



O crescimento do sistema grupo é interdependente às características do ambiente, atendendo às demandas que este permite, espera ou quer. Diz-nos Silva que:

Essa condição de acoplamento por coerência atinge em maior amplitude os subsistemas mais internos que podem ser, por exemplo, o refinamento de hipóteses, leis ou experimentos, talvez a transição de um esboço ou rascunho para a arte final. (*op. cit.:* 30).

A decorrência das atividades do grupo em 2005 levou-nos, no final do segundo semestre, a adaptar a história do “nascimento do menino Jesus” com a colaboração das terapeutas ocupacionais e a participação de algumas pacientes. Com essa montagem encerramos nossas atividades em 2005.

Ao mesmo tempo em que o sistema cresce em complexidade nessa inter-relação com o ambiente, seu crescimento tende a diminuir, visto que as estratégias citadas anteriormente já estão de certa maneira ligadas às informações advindas do ambiente. Ainda que a capacidade de criar seja muito grande, esse período também é de experimentação e afirmação das propostas descobertas. O sistema não está estável, apesar de demonstrar autonomia. Silva coloca que:

O nível de complexidade no processo de criação artística não é reduzido ou valorado considerando apenas a quantidade de elementos constituintes, mas sim, pelas informações éticas e estéticas que permeiam tais elementos, caracterizando a novidade e a instabilidade para a renovação da linguagem no espaço em que ocorre a inter-relação destes [...] O artista escolhe um conjunto de parâmetros compatíveis entre si, adapta o elemento para uma função específica acrescentando-lhe, por meio de outro elemento, certas propriedades, reforçando ou muitas vezes, vestindo-lhe outra característica ou ainda modificando totalmente sua característica original. A noção de sistema torna-se então mais forte, com os elementos e subsistemas bem acoplados, relacionados, conectados. (*op. cit.:* 30-31).

Desse modo, em março de 2006, retomamos as atividades com um conjunto de estratégias relacionadas e interligadas, propondo dar seguimento às intervenções, e oficinas/vivências, bem como procurando intercalar estas últimas com as atividades da TO. Assim, apresentamos nossa proposta de atividades no hospital para o primeiro semestre da seguinte maneira: 06/03 – intervenção; 13/03 – vivência com grupo; 20/03 – intervenção; 27/03 – vivência com TO; 03/04 – intervenção; 10/04 – vivência com grupo; 17/04 – intervenção; 24/04 – vivência com TO; 08/05 – intervenção – 15/05 – vivência com grupo; 22/05 – intervenção – 29/05 – vivência com TO; 05/06 – intervenção. Esse planejamento visava uma maior complementaridade entre as

atividades do grupo e as atividades da equipe multidisciplinar, pois a proposta das vivências/oficinas era de troca e compartilhamento de conhecimento. Ao mesmo tempo, seguíamos as propostas já trabalhadas anteriormente nas intervenções.

Acrescentamos aqui o trecho de um diário do começo de 2006, o qual fala de nossa compreensão dos trabalhos interligados do grupo, tendo como referência o que fora realizado no ano anterior:

Alexandre – Intervenção 06/03/06

A intervenção de segunda-feira teve um tempo menor, mas marcou nosso retorno mostrando as possibilidades que realizamos e apontando para a continuidade, com todas suas demandas e retomadas de princípios de trabalho, com envolvimento e responsabilidade. Ficou claro ao entrarmos, a necessidade de treinamento, pois é em sala de trabalho que aperfeiçoamos nossa escuta em relação ao outro e a nós mesmos. No entanto, em nossa breve passagem pelo Sta. Isabel, senti uma forte familiaridade com aquele espaço e percebi em nossas interações um grande potencial de retomar o trabalho que já vínhamos fazendo e de darmos um salto para novos desafios, adensando nossa pesquisa e os modos de lidar nesses encontros. Quando a Paula fala sobre potencializar as imagens, para darmos corpo ao espaço, ao ambiente e à nossa atuação, sinto que estamos em sintonia no grupo, pois acreditar no que se cria é fundamental para estabelecermos outros ambientes e a variedade das intervenções, convocando quem está em relação para adentrar no espaço do lúdico, ou seja, no presente, no acontecimento, contribuindo com sua presença para a mudança e desdobramentos dos estados de humor e atmosferas.

Consideramos, no histórico do grupo, esse ano como o início da quarta fase do Évolon, ou seja, o momento de transição. O grupo passa a ter que se preocupar com questões que estão além das do trabalho no hospital, e problemas, por exemplo, de ordem financeira, espaço para ensaio e evasão de integrantes, se impõem.

Silva aponta:

Vale ainda ressaltar que nessa fase o perigo de extinção é máximo porque caso uma ou outra relação não for adequada ao sistema em processo, todo o trabalho anterior pode vir a ser perdido, porque essa é a transição da estratégia da quantidade, do rompimento, fase latente e crescimento, para a estratégia da qualidade. (*op. cit.*: 31).

É importante frisar que desde o começo do projeto pensávamos em conseguir patrocínio, a fim de custear um cachê que cobrisse despesas de alimentação, transporte e

local para ensaio. Até então arcávamos com essas despesas. Em razão disso, mudamos o dia de realização do projeto de segunda para quarta-feira e passamos a ensaiar em uma sala cedida pelo hospital. Devido à distância e tempo gasto para chegar, não ficamos lá por muito tempo. Conseguimos outro local para ensaio, que também não era bom; então, locamos novamente um espaço no qual ficamos até o final do primeiro semestre. Essas mudanças se deram em um período de dois meses e mexeram com uma estrutura de encontros que tínhamos no ano anterior. Em vez de termos um encontro a mais para a discussão, concentramos essa atividade no mesmo dia do ensaio. Apesar das mudanças, não deixamos de realizar o projeto; no entanto, a questão de termos um retorno financeiro tornou-se uma tarefa, tanto que, ainda no primeiro semestre, conseguimos a ajuda de uma produtora para inscrever o projeto na Lei Mendonça, sem a obtenção de sucesso.

Tais questões influenciaram diretamente o projeto realizado como um todo, mas, principalmente, a partir do segundo semestre. No primeiro ainda conseguimos manter todas as atividades com certa qualidade, mas a pesquisa começava a dar sinais de oscilação. Como nos mostram os diários, no que diz respeito às intervenções e à supervisão:

Alexandre – Intervenção 03/04/06

Acho que nossa intervenção acompanhada e seguida de diálogo foi muito interessante [...] A supervisão com os profissionais do LEFE foi muito boa, na medida em que questionou o sentido que nos move a desenvolvermos esse trabalho neste espaço com essas pessoas [...].

Alexandre – Intervenção 17/04/06

Nesse dia estivemos desfalcados da presença do Flávio e da Ariadne, mas a intervenção foi muito boa, investimos nas improvisações, potencializando as cenas e as relações entre nós; uma proposta ia ligando na outra e, no final, no pátio, fizemos uma atividade de entrevistas com tradutores/intérpretes.

Ariadne Degaspari – Intervenção 08/05/06

Fiquei muito feliz com o trabalho de hoje, vi a força que tem o grupo, o trabalho, a sintonia, a abertura e a entrega! [...] Entrada dos ritmos pelo espaço. Uma entrada que criou foco envolvente todos que estavam por perto. Proposta de desafios: "você sabe fazer alguma coisa?" e a cada performance individual, uma complementação dos outros integrantes do grupo: uma música, um ritmo, uma continuação, um novo desfecho, aplausos!!! É visível a utilização de material ensaiado e como é fato que se colhe o que se planta.

Funcionou tudo! Sem buraco, com respiro e foco definido. Teve um momento que o grupo se dividiu, a Buscapé foi para um jogo individual, mas logo percebeu que o que propôs não repercutiu. Foi uma rápida percepção e logo o grupo se uniu novamente. Ficou claro a sobrevivência do mais forte e que bom que sobreviveu e a partir daí só cresceu. Os momentos com música, por menores que sejam têm muita força, contagiam e podem substituir tranquilamente a fala. [...] No pátio foi muito interessante o crescente do jogo, começando com tipo palco-plateia (em cima do banco-chão) e aos poucos quebrando essa barreira e formando um jogo coletivo, com a participação ativa de todas e um fechamento perfeito, sem pressa, natural. Mais uma vez material de ensaio funcionando na intervenção: uma narração com uma finalização perfeita: um abraço coletivo! [...] Deu para sentir que ao final todos estávamos um pouco esgotados, também depois de tanta doação e troca, energias cruzadas, atingidas, atiradas, direcionadas... não foi pouco não! Mas foi bom porque acima de tudo havia o prazer e o viver o momento presente!

Alexandre – Intervenção 22/05/06

Como a qualidade de nossa atividade pode mudar tanto de uma intervenção para outra? Não quero dizer com isso que não fizemos o melhor que pudemos, não se trata de certo ou errado, mas podemos perceber pelo nível de satisfação que comentamos no final do dia, reforçados pela fala da Ariadne, que não tomarmos por referência nossa satisfação pode ser um equívoco, pois ela é uma de nossas bases para avaliar a atividade do dia! Saí incomodado com algumas coisas: com o fato de termos começado uma conversa com o Walter e não termos um fechamento, pela desarticulação do grupo (escuta prejudicada, muitos focos ao mesmo tempo, iniciativas abandonadas e não apoiadas...) e pela falta de aquecimento. Escrevendo, penso em nosso trabalho no ano passado, uma maneira que encontramos de interagir foi: espalhar, juntar, espalhar. Chegamos até a fechar atividades com ‘chave de ouro’, desse modo, havendo escuta!

Flavio – Intervenção 22/05/06

Estranho, essa foi a palavra que permeou o tempo todo na supervisão com o Walter [...]. Entramos no Sta Isabel e estabelecemos alguns jogos, não havia conexão entre nós e talvez pela primeira vez me senti bem em atuar isolado... [...] Algumas questões têm que ser levantadas para apurarmos o que nos desconecta, visto que todo trabalho que dá suporte para a intervenção na instituição visa a nossa conexão e potencialização do desempenho como clowns.

Já a produção de diários no segundo semestre foi inexpressiva, reflexo das instabilidades no grupo. Tivemos, por exemplo, duas perdas no elenco, com a saída de Ariadne, que se mudou para Inglaterra a fim de realizar um intercâmbio, e de Paula, ausente por motivos profissionais em grande parte desse período. Prosseguimos eu, Flavio e Júlia. Ainda no segundo semestre, conseguimos fazer uma parceria com o Laboratório de Estudos e Prática em Psicologia Fenomenológica Existencial (LEFE), pertencente ao Departamento de Psicologia da Aprendizagem, Desenvolvimento e Personalidade do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Oferecemos três oficinas de palhaço em troca de supervisão. As oficinas aconteceram, mas as supervisões, por motivos institucionais, somente começaram no segundo semestre de 2007.

Terminamos o ano de 2006 com alguns problemas de grupo, como a saída de uma integrante, a ausência de outra e a falta de dinheiro. No final do segundo semestre, mesmo diante de muitas dificuldades, parodiamos uma música e a encenamos com algumas pacientes e a participação da TO.

No primeiro semestre de 2007, não contamos com a participação de Paula no hospital, a qual se manteve só nos ensaios. Iniciamos o projeto no hospital em maio e as dificuldades continuavam sendo as mesmas dos dois anos anteriores. Começando o ano, Paula conseguiu que ensaiássemos gratuitamente no Centro Cultural da Lapa, no qual ficamos durante um mês, optando depois por locar novamente um espaço, em que permanecemos até o final do ano. Entrementes, consolidamos a parceria com o LEFE, oferecendo mais cinco oficinas de palhaço. Devido a essas dificuldades, o projeto aconteceu de maneira irregular nesse semestre, nos levando, entre outras coisas, a realizar mais intervenções que oficinas/vivências. As oficinas sempre foram atividades que preparávamos antes, para posterior oferecimento, o que se constituiu em uma dificuldade quando tivemos só um dia de ensaio e discussão. Além disso, com três integrantes, a possibilidade de falta de alguém no grupo no dia de ir ao hospital praticamente inviabilizava a atividade, uma vez que é muito difícil cuidar de um grupo de 30 pessoas em dupla. A falta de um integrante geralmente também comprometia a intervenção, que, embora ocorresse, deixava de ter um observador, sobrecarregando a dupla presente. No mês de junho, convidamos a atriz Tatiana Heide Calvoso, palhaça Violeta, para fazer parte do projeto, cuja participação foi até o final de agosto. Conseguimos também retomar, em parte, os registros em diários.

Já no segundo semestre, tivemos o retorno de Paula e o início das supervisões oferecidas pelo LEFE na pessoa da Prof^a. Dr^a. Henriette Tognetti Penha Morato. Essas supervisões foram fundamentais para a manutenção do projeto, das relações entre os integrantes do grupo e levantaram questões a respeito da ação de palhaço, da linguagem artística inserida no contexto hospitalar e do caráter social dessa ação. Conseguimos com o auxílio das supervisões e com a persistência dos atores dar continuidade às intervenções e oficinas. No final desse semestre, nossa proposta foi criar com a TO e algumas pacientes uma encenação de 15 minutos sobre a criação do mundo segundo a Gênese cristã, finalizando, assim, o terceiro ano do projeto Oficinas Lúdicas.

É importante ressaltar que nesse movimento iniciado em 2006, que se estendeu até o final de 2007, as atividades do grupo não deixaram de ocorrer e este, para permanecer, foi flexibilizando algumas estruturas ao mesmo tempo em que buscava o diálogo com outros ambientes, ou seja, continuava alimentando o desejo de consolidar-se como um núcleo artístico com propostas relevantes, um grupo com histórico de atuações, descobertas, proposições em relação a modos de atuar com a linguagem artística de palhaço em ambiente hospitalar psiquiátrico. Esse é um período com muitas características da fase de transição, contudo, igualmente a quinta e sexta fase, maturação e clímax, estão presentes desde o final do ano de 2005, quando o grupo percebe que há modos diferenciados de atuar no hospital, implicando possibilidades variadas de efetivar a intervenção artística e, conseqüentemente, atentar para as próprias relações de grupo. Apesar de haver modulação de qualidade das atividades no decorrer do projeto, existe uma série de referências aos trabalhos e momentos de atuação que concretizaram proposições e marcaram pelo alto nível de qualidade, satisfação interna (dos integrantes) e do ambiente (pacientes e funcionários).

O sistema grupo atua o tempo todo em torno da auto-organização, refinando os mecanismos já existentes e otimizando suas potencialidades de acordo com as situações. Seguidamente, valemo-nos de Silva (1997: 31-32). Primeiro, fala-nos: “Agora o sistema emerge por inteiro desacoplado do meio, ou seja, a obra nasce com identidade”. Quer dizer, o grupo não depende do ambiente hospitalar para continuar existindo, os estoques de informação constituídos nesse período viabilizam novos projetos; a autonomia conquistada é concomitante ao trabalho realizado em parceria com o hospital, o qual a propiciou. Seqüencialmente, completa: “O instante passado não se cala, não se perde. É como a água da clepsidra usada para medir o tempo.”

Tendo identificado as estratégias de atuação, passamos à análise das dinâmicas de intervenção em diálogo com a hipótese na proposição que se segue no item seguinte.

Proposição do Encontro Humorado

A proposição do Encontro Humorado¹⁹ é o princípio do qual partimos para desenvolver as atividades lúdicas de intervenção e oficinas teatrais/vivências. Nela, propomo-nos a esboçar uma compreensão das mudanças do *estado de ânimo*²⁰ a partir das intervenções de palhaço do projeto Oficinas Lúdicas. Esclarecemos que, pela linguagem artística de palhaço, se busca a inclusão social do paciente por meio de um processo colaborativo de criação. Partimos da intervenção de palhaço para desenvolver a proposição anteriormente citada.

Uma pessoa encontra outra. Cada uma tem um humor. Ambas estão em disposição uma com a outra. Quem se dispõe à abertura humoral, convocando o outro a colaborar e mostrar sua disposição afetiva é o ator/palhaço; no encontro, ganha relevância outro humor ensejado a partir desses afetos. Com isso, o humor do encontro é exacerbado nessa interação, ressaltando o modo humoral que os atores/palhaços e os espectadores/pacientes apresentam nessa situação. Procura-se lidar com os estados de ânimo de maneira lúdica, transformando colaborativamente uma disposição humoral predisposta à abertura em outra.

A proposição do Encontro Humorado pode ser formulada segundo se segue. O ator/palhaço está em um certo estado humoral e o espectador, em outro. Ocorre um encontro. Nesse encontro, o ator/palhaço está disponível e permeável para trocar informações (emoções, sentimentos e afetos) com o paciente/espectador e com o ambiente. No encontro, o ator/palhaço capta seu próprio humor forjado na relação com o espectador; assim, seu humor transforma-se. Desse encontro, o ator/palhaço amplia, teatraliza o modo como foi afetado nesse trânsito de informações (afetos) com seu interlocutor. Isso implica mudanças em ambos, modificando seus estados iniciais, desestabilizando posturas corporais, qualidades e modulações emotivas. Com isso, o

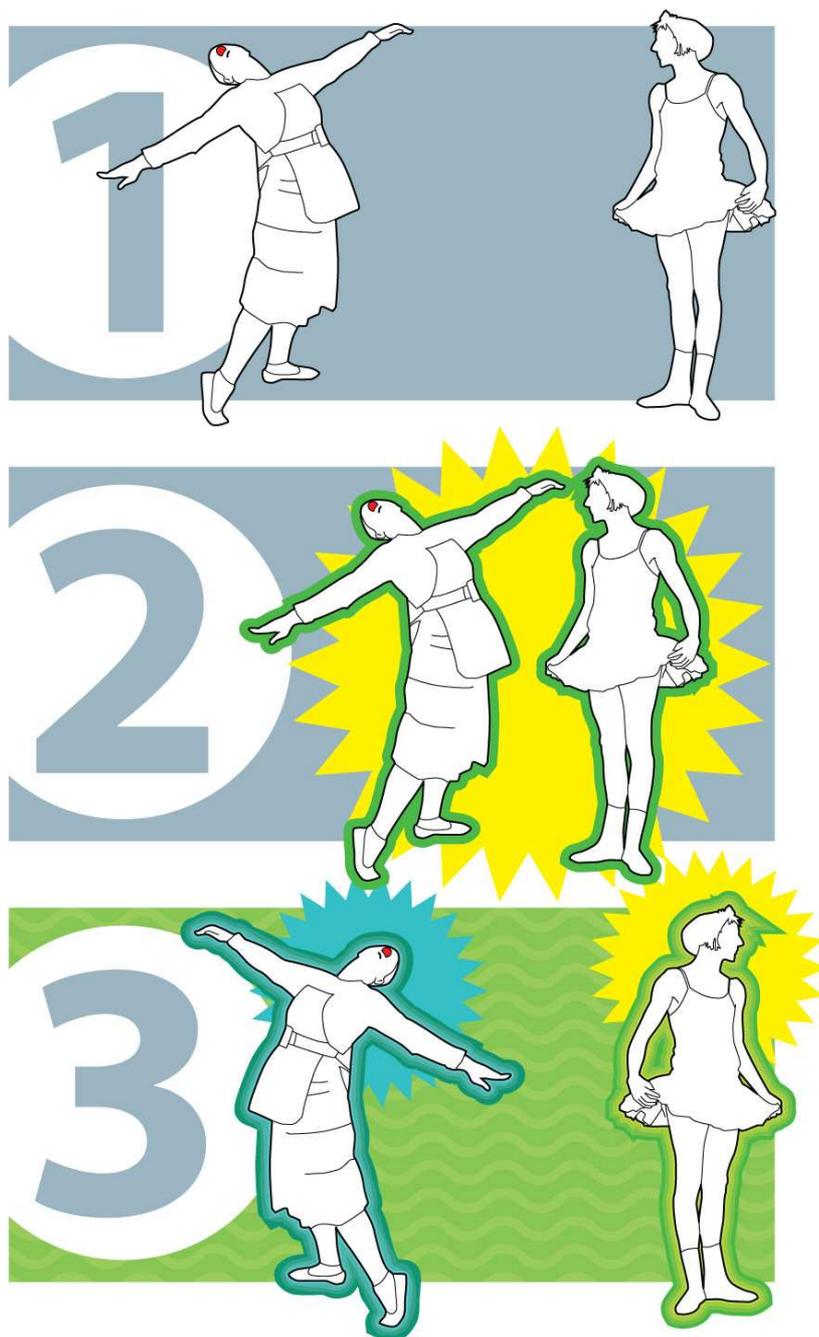
¹⁹Com a palavra humor, refiro-me à disposição afetiva que alguém esteja experimentando, ou seja, suas emoções e sentimentos.

²⁰A compreensão dos estados de ânimo nesse trabalho parte de Damásio (1996: 16), conforme explicitada nessa passagem: “A emoção e os sentimentos constituem a base daquilo que os seres humanos têm descrito há milênios como alma ou espírito humano.” Conforme o Dicionário Escolar Latino-Português (1956), *anima* traduz-se como alma. Nesse sentido, os estados de ânimo seriam modulações afetivas concernentes à alma humana, correspondentes às próprias emoções e sentimentos.

humor é externalizado no encontro; de maneira lúdica, é ampliado, teatralizado e modificado. Consideramos ainda que a modulação, intrínseca no encontro ampliado, teatralizado e modificado, mesmo tendo um fundo comum, ocorre diferentemente para cada um. Exemplo: o ator/palhaço, em um dado estado de humor, encontra o paciente/espectador, também em um determinado ânimo. Nesse encontro, o ator/palhaço mostra de maneira exacerbada o humor da relação com o paciente/espectador. O ator/palhaço mostra de maneira ampliada e teatralizada sua interpretação do humor da relação, que passa a apresentar-se como demanda, de modo que o humor do ator/palhaço eclode expressivamente dessa conjunção de humores. Isso modifica tanto o ator/palhaço quanto o paciente/espectador, revelando um humor diferente emergente do encontro.

Apresento a seguir a ilustração da proposição do Encontro Humorado.

Figura 6: Encontro Humorado.



Busca-se ampliar o universo vivencial a partir de um momento de criação colaborativa. No instante em que o outro se dispõe a participar, o estado de ânimo vigente aparece como mutável – ou não – e presentifica-se, nesse encontro, norteando a co-criação, chamando a atenção para o modo como o espectador/paciente vem norteando-se imbuído por um específico humor, que é ressaltado. O momento criativo

libera o espectador/paciente do humor norteador ao colocá-lo em questão de maneira lúdica.

Nesse contexto, o palhaço revela e transforma as disposições humorais, pois convoca colaborativamente o espectador/paciente à presença. Frisando, colocando o foco no humor, chama na co-criação o espectador/paciente à participação. Seu mundo vivencial, ou seja, de sua experiência, articula-se com a situação, uma vez que, no momento do encontro, se estabelece uma troca nesse espaço relacional.

O jogo instaura, em uma realidade conjuntamente realizada, uma abertura de disposição propícia para a experiência de expressão de uma ação, no próprio momento da interação. Segue a citação de uma situação de criação conjunta, na qual uma brincadeira abre espaço para múltiplas maneiras de relacionar-se:

Júlia – Intervenção 20/03/06

[...] No Santa Isabel entramos com a idéia do casório, pois o nosso querido palhaço Benedito estava usando um véu de noiva. Entramos cantando a marcha nupcial até a primeira salinha, onde o Benedito disse que queria casar, logo todas as moças se prontificaram a ajudá-lo, então ele fechou os olhos e escolheu uma delas. Nisto já dividimos alguns papéis, como o pai da noiva, as damas de honra, o padre. O casamento foi interrompido com o levantamento da questão: “se alguém aqui tem algo contra este casamento, diga ou cale-se...” Nisto elas gritavam: “ele já é casado”, “eu estou grávida dele”, “ele já tem duas mulheres”, “a noiva é virgem” etc. Depois também houve grande participação na hora de jogar o buquê da noiva, todas se empolgavam para pegá-lo. Quem conseguiu pegar se transformou na próxima noiva do mesmo marido palhaço Benedito, e assim ficamos durante um grande tempo, casando diversas vezes, improvisando os palhaços em conjunto com todas as presentes, que se manifestavam, interrompiam, participavam. Alguns momentos de tumulto e barulho, muitas mulheres juntas empolgadas, claro que houve momentos de gritaria... mas considero isso como um reflexo de uma entrega para a proposta, fiquei contente ao vê-las participar com empenho, a noiva se jogou no chão, pois não deixavam ela casar, outra cantou, outra se colocou como “juiz de paz”, ou seja, foi tudo muito espontâneo, elas nos ajudaram a criar, se colocando e liberando algumas emoções neste espaço transformado! [...] algumas delas puderam se soltar, se entregar, se empolgar sem tantos julgamentos, pois se tratava de uma brincadeira cênica, possibilitada pela presença dos palhaços.

Referindo-se às relações que no jogo se instaura, diz-nos Retondar (2007: 12)

[...] pensar o jogo como realidade profundamente humana e necessária. Necessidade que aponta para a liberdade para a gratuidade e para a autonomia. Portanto, passível de ser apropriada por diversos profissionais e não profissionais com a intenção de melhor compreender os indivíduos na sua manifestação mais autêntica e, por conta disso, criar canais profícuos de comunicação e de intervenção sobre a formação dos sujeitos.

Logo adiante, continua: “[...] quem joga sempre, em alguma medida, coloca-se em jogo frente a si e frente ao mundo. Jogar é dizer de maneira lúdica aquilo que só pode ser dito através do discurso não verbal em situações imaginárias” (*op. cit.*: 12).

A ação concede ao outro poder de voz, de interagir, realizar possibilidades, o que o leva a afirmar sua presença, no momento em que assume responder por seu gesto. Na ação, o personagem pode mudar de papel, responder por si e pelo que cuida. Por esse viés, a convocação do outro à ação, por meio dessa linguagem, também potencializa a ação de quem a exerce, constituindo-se em um exercício conjunto. A intervenção de palhaço é um convite à transformação do humor, no qual o espectador/paciente está.

Com auxílio do Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira, podemos apresentar um esquema representacional do Encontro Humorado, segundo Bunge.

Seja P “palhaço” e E, “espectador”.

Seja h (E) a história do espectador.

A ação do palhaço sobre o espectador será A (P,E), equivalente ao “Encontro Humorado”.

$$A (P, E) = h (E/P) - h (E)$$

Em que “/” significa “dado que”, ou seja, a ação exercida pelo palhaço no espectador é igual à diferença entre a história do espectador sob a atuação do palhaço (dada a presença do palhaço) menos sua história antes dessa atuação.

Por Bunge, a história de um sistema é dada por

$$H (x, \tau) = \{ \langle \mathbf{P}, t \rangle \mid t \in \tau \},$$

Em que “ τ ” é um determinado lapso de tempo. Nessa definição, \mathbf{P} é a chamada “função de estado”²¹, tal que essa formulação considera “pontos estados” geometrizados em um conveniente espaço matemático, o “espaço de estados”. A quantidade entre “ $<$ ” e “ $>$ ”, portanto, refere-se aos estados do sistema ordenados segundo o fluir natural do tempo t , o que é a história do sistema.

Vamos representar, para o palhaço, uma função de estado de humor por \mathbf{H} . Tal função é extremamente complexa, mas com intensidades diversas daquela do espectador, e teria a forma $\mathbf{H} = \langle H_1, H_2, \dots \rangle$, não definível até agora. Durante, ao menos, o tempo de atuação do palhaço, ela acarreta uma história de atuação na forma

$$H(\mathbf{P}, \tau) = \{ \langle \mathbf{H}, t \rangle \mid t \in \tau \}$$

Em que agora τ representa o lapso de tempo gasto no Encontro Humorado. Seja então a história do espectador sem a interferência do palhaço:

$$h(\mathbf{E}, T) = \{ \langle \mathbf{P}_e, t \rangle \mid t \in T \}$$

Em que T agora representa o tempo de vida do espectador. Imaginemos o espectador sujeito à ação do palhaço em um lapso de tempo τ , comum aos dois. Nesse lapso de tempo, a história do espectador vai mudar para

$$h(\mathbf{E}, \tau \in T) = \{ \langle \mathbf{P}_e, t \rangle, \tau \text{ contido em } T \}$$

Nesse contexto podemos falar de uma “ação humorada” A_H :

$$A_H(\mathbf{P}, \mathbf{E}) = h(\mathbf{E} \mid \mathbf{P}) - h(\mathbf{E})$$

Em que $h(\mathbf{E} \mid \mathbf{P}) = h(\mathbf{E}, \tau \in T)$, ou seja, uma interação restrita ao tempo da ação humorada, e ainda $h(\mathbf{E})$, sendo $h(\mathbf{E}, T)$ e $h(\mathbf{E} \mid \mathbf{P})$ contida em $h(\mathbf{E})$, tal que a história da interação com o palhaço está contida na história total do espectador. Daí,

$$A_H(\mathbf{P}, \mathbf{E}) = h(\mathbf{E}, \tau \in T) - h(\mathbf{E}, \Delta T < \tau),$$

Em que $\Delta T < \tau$ significa “lapso de tempo da vida de \mathbf{E} antes de τ ”. Essa seria a forma da mudança ocorrida no espectador. Como há uma interação, haverá uma mudança também no palhaço, na forma

²¹A função de estado determina as mudanças no tempo das variáveis que compõem o sistema em seus diversos momentos, que podem, por vezes, ter suas intensidades mensuradas. A coleção dos pontos estados, ou seja, as medidas das mudanças de estados em determinado instante, é o que compõe o estado do sistema. Ver Santaella e Vieira (2008: 84).

$$A(E, P) = h(P | E) - h(P).$$

Em outras palavras

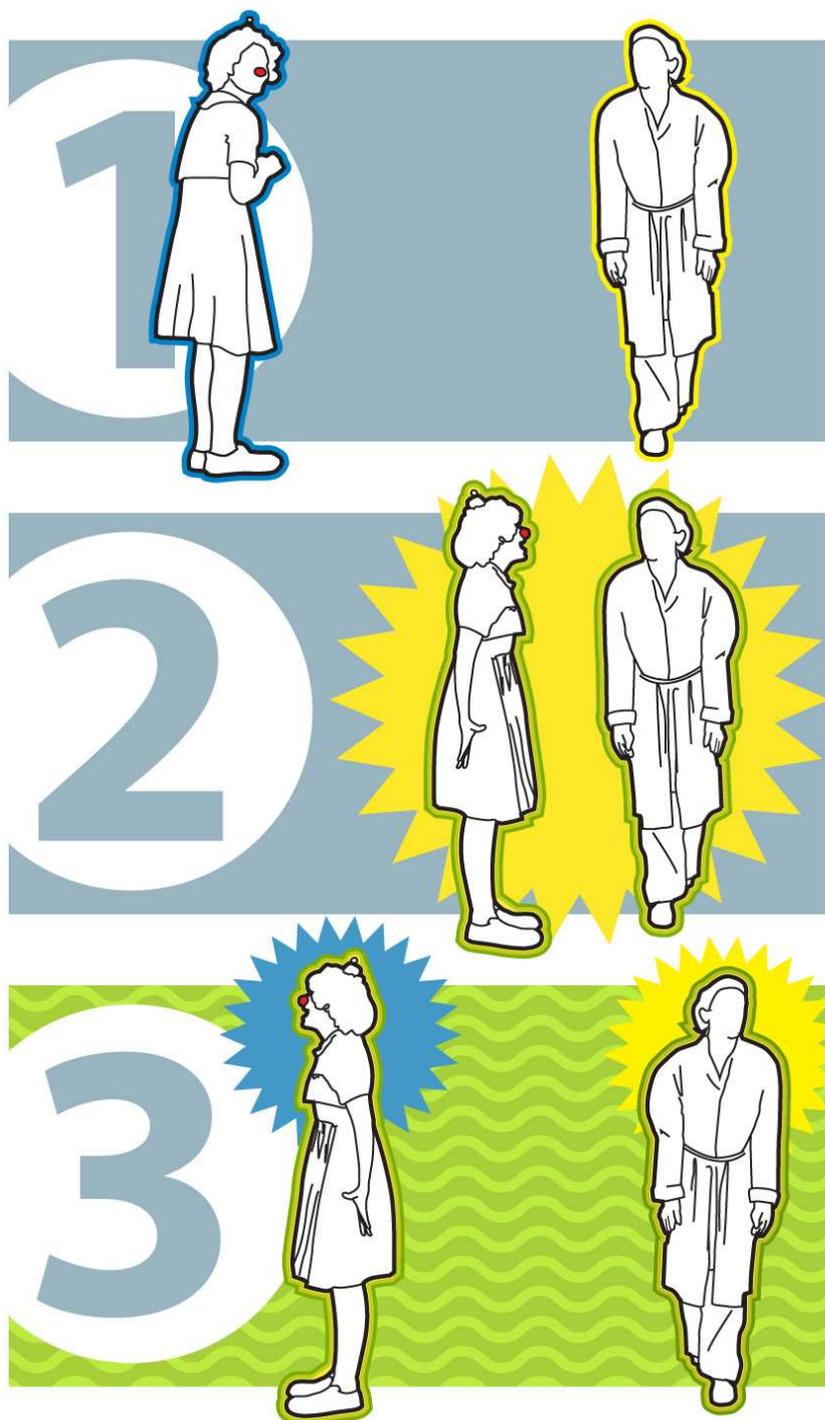
$$A(E, P) = \{ [\langle \mathbf{H}, t \rangle \mid t \in \tau] / E \} - \{ [\langle \mathbf{H}, t \rangle \mid t < \tau] \}$$

Como o processo apresenta-se altamente complexo e possivelmente não-linear, parece óbvio que $h(E \& P) \neq h(E) + h(P)$, onde “ \neq ” significa “diferente de”.

Santaella e Vieira (2008: 85-86) consideram:

Uma suposição a ser considerada é que as propriedades não se influenciam com a mesma intensidade ao longo do tempo. A dependência temporal entre elas tem um alcance limitado, que, como veremos adiante, é uma forma de faixa de influências intersimbólicas, no sentido da teoria da informação (Goldman 1968: 17). Essa dependência implica, portanto, que, quando a intensidade de uma propriedade muda, isso acarreta uma mudança em outras propriedades do sistema. Ainda metodologicamente, a pesquisa da forma de tais mudanças entre propriedades dependentes é um dos métodos de estabelecimento de leis empíricas. E do ponto de vista do espaço de estados, isso implica que uma variação correndo em um dos eixos implicará, em alguma medida, uma variação em outros eixos.

Figura 7: Encontro Humorado.



O outro é sempre co-responsável e co-criador, pois tudo o que for criado é em parceria, possibilitando ao outro, via reinterpretação, seu poder de agir de um modo diferente. Dito de outra forma, ocorrendo ludicamente uma modificação do humor do espectador/paciente nessa vivência conjunta, há intrinsecamente uma transformação de

sua compreensão de si mesmo e do mundo, o que lhe abre outras possibilidades de ação. Segue o trecho de um diário:

Alexandre – Intervenção 29/08/05

[...] Uma última interação marcante se deu na saída do refeitório do Bento Menni quando eu e a palhaça Léia nos deparamos com uma mulher que não nos olhava nos olhos; diante disso, perguntei por quê? Ao que ela respondeu que era da Congregação... e não lhe era permitido olhar para outras pessoas, nisso falei que também era da Congregação... e estendi-lhe a mão, sua ação foi de surpresa e contentamento, seu olhar abriu-se para nós e junto veio revelação de sua história, a qual contemplamos e amparamos. Terminamos muito bem nesse dia e esse último olhar iluminou nossa atuação.

A linguagem de palhaço na intervenção em um hospital psiquiátrico, da maneira como trabalhamos, abriu ao espectador/paciente a possibilidade de reinterpretar-se, o que o leva a reconhecer os papéis segundo os quais vem se apresentando, pela narração metafórica de sua própria história no jogo estabelecido. Tacitamente, o paciente ganha condições de reconhecer-se como ator dessa sua história, com poder de redirecioná-la. A intervenção, que é o próprio Encontro Humorado, abrindo a possibilidade de reinterpretação, torna-se ocasião propícia para que o outro, pela ilusão²², alcance uma compreensão tácita das redes de nexos significativos de sua situação, o que o propicia a apropriar-se de sua ação. Por meio do jogo, conhecimentos tácitos²³ podem ser explicitados, tornando-se reconhecíveis como pertencentes à experiência. Segundo Vieira (2006: 52-53):

Sob a forma de conhecimento tácito existem desde aspectos perceptuais até processos inconscientes e julgamentos de questões de valor, logo na dimensão axiológica. O conhecimento intuitivo possui portanto sua dimensão tácita, segundo Pollany. É claro que a atividade artística encara mais de frente as questões tácitas, sem a resistência que a maioria dos cientistas apresenta diante dela.

A ação do palhaço acontece no próprio jogo, no qual há o envolvimento dos estados de ânimo dos participantes, modificando o clima do ambiente. Essa própria ampliação teatral do humor *in-ludere* convoca o outro a participar da teatralização, entre outras coisas, dos estados de ânimo, dispondo-lhe, conjuntamente, a ação. Essa

²²Ilusão vem do latim *in-ludere*, ou seja, em jogo.

²³Segundo Pollanyi (1975), conhecimento tácito refere-se a uma ordem de experiência que não é passível de conceitualização; há uma organização da experiência como conhecimento.

intervenção é um acontecimento comunicativo, na medida em que traz à tona a expressão do ator/espectador/paciente. Nesse contexto, a linguagem de palhaço permite ao outro expressar-se e ativar processos comunicativos que modificam seu estado de ânimo, contribuindo, dessa maneira, para ampliar seu universo experiencial. Mais uma vez, citando Retondar:

A abertura mágica proporcionada pelo jogo tende a potencializar a gratuidade e a espontaneidade, onde o indivíduo, ao se perceber liberto dos condicionamentos sociais e culturais, tende a manifestar traços profundos de sua personalidade. (*op. cit.*: 34).

Por conseguinte, esse fazer artístico torna-se gerador de processos comunicativos e facilitador de reelaborações significativas a partir do clareamento dos estados de ânimo, ou seja, das disposições afetivas dos participantes. A estrutura desse fazer artístico apóia-se nos elementos constituídos pela linguagem de palhaço e seu modo de realização acontece de maneira colaborativa, visando, no momento da interação, a criação conjunta entre ator/palhaço e espectador/paciente, que se metamorfoseia em espectador/ator. O foco do fazer é a criação conjunta, e esse processo, sem dúvida, é terapêutico, uma vez que o clareamento da disposição de humor daqueles que colaboram nesse encontro enseja mudanças em suas ações.

Fazemos aqui uma leitura de uma intervenção de palhaço, utilizando passagens do diário da atriz Paula Possani/palhaça Léia sobre duas intervenções realizadas em 06/06/05 e 12/09/05 e de outra da atriz Ariadne Degaspari/palhaça Condessa Rondélia, de 22/05/2006.

Paula

[...] Neste dia a equipe de palhaços atuou em grupo a maior parte do tempo, tendo poucos momentos de dispersão. Entramos nos setores juntos cantando uma mesma música e a partir daí começamos as intervenções. Percebemos que essa configuração grupal deu mais força para aquilo que estava sendo apresentado, pois havia um único foco e várias pessoas contribuindo para esse mesmo foco.

[...] No geral, percebo que o grupo já tem uma qualidade no trabalho diferente de quando começou. Já há mais escuta entre as pessoas e o grupo já percebe e consegue realizar momentos coletivos, onde uns apóiam o foco dos outros, e de dispersão, para relações individualizadas. [...] Alguns comentários individuais: percebi que o Vadão deu muitos retornos bem diretos para as pacientes, revelando seus estados de maneira nua e crua.

Comentou como uma delas estava bem, com brilho nos olhos, e também imitou uma outra que estava falando igual a um porco. Brincou também com os cabelos pixaim de uma delas, dizendo que daria para chocar uns oito tuiuíus no cabelo dela. Não se inibiu em demonstrar nem o bonito, nem o feio delas. Num outro momento deu um abraço muito forte em uma delas que depois não ficou mais longe dele (uma senhorinha).

Ariadne

[...] Começamos a intervenção separados. Vi que houve uma necessidade de dispersar para chegar nas pessoas. [...] Quando a cena realmente rola, as espectadoras entram de verdade e torcem, e se manifestam, como nessas palavras: "não bate nela seu mal educado! Machuca bater com muita violência!" Umas dançavam!

Desses relatos consideramos que, em uma intervenção dispersa, o foco incide sobre a relação direta palhaço/paciente. Apesar de não haver um foco potencializado em comum pelo grupo, por exemplo, uma música cantada por todos os palhaços, há uma ação direta grupal, ou seja, o atendimento “individualizado”. Nesse tipo de atendimento, mesmo estando separados uns dos outros, atuando de forma dispersiva, a linguagem agrega os palhaços, que estão em conexão pelo modo como se relacionam. Em um primeiro momento, o que parece disperso pode vir a compor um foco com muitas possibilidades de desdobramento para o grupo, a partir dos próprios atendimentos individualizados; nesse segundo momento, os jogos estabelecidos individualmente ganham força e potencializam as ações de todos os participantes.

Os processos desencadeados nos atendimentos individuais são criativos e produzem diferença. A linguagem de palhaço funciona como um fundo²⁴, norteando a ação do grupo, a qual, embora pareça “dispersa” no todo da intervenção, vai produzindo em cada atendimento informações, ao contemplar a diferença e constituir diversos

²⁴O “olhar”, como princípio de trabalho, opera como fundo. Quando falamos do olhar segundo a linguagem de palhaço, compreendida pela Cia., podemos dizer do modo como se olha efetivamente, tendo a máscara como perspectiva. Olhar sob o paradigma da máscara é estar aberto ao mundo de modo que na relação de apresentação deste, o seu entorno se apresente como novo, repleto de possibilidades novas de compreensão. É um olhar atento e curioso para o mundo circundante, no qual fazem parte os objetos, o outro e tudo o que puder ser apreendido pelo campo sensorio-motor do corpo do ator/palhaço. O olhar é cúmplice no aparecer do mundo, partilha o que lhe toca, chega, assim como o que ele alcança. Por meio do olhar, o palhaço convida o público a partilhar o que ele vê e como vê, capta o que vem do mundo, preenchendo o próprio corpo que se refere novamente ao mundo, mostrando corporalmente como foi tocado, ou seja, afetado. A partir do olhar se configura a primeira relação comunicativa entre palhaço e público e já no primeiro contato se abre ou não a possibilidade de jogo. Todo palhaço está sempre se dirigindo a um determinado público e as possibilidades de jogo dependem de empatia e sensibilidade artística. Entre tantas outras possibilidades, olhar implica compreender se somos aceitos ou não.

vínculos no decorrer da intervenção. Sem a nucleação do grupo em um foco, esse modo de agir no espaço é organizado, dando-se por meio da produção de autonomia de maneira colaborativa.

Trata-se de compreender que essa estrutura de organização, aparentemente dispersa, produz informações nas interações, crescendo em diversidade. Por essa dinâmica, cria-se/atua-se como um sistema aberto, que agrega diferenças ao gerar uma isomorfia na maneira de atuar; antes disperso, o foco passa a agregar as partes, pelo movimento do grupo, em direção à nucleação. Essa dinâmica altera o modo de comunicação ao colocar-se o foco na transformação de humor do ambiente, ou seja, a criação se auto-organiza. A organização ocorre pela aparente assimetria, e a conectividade acontece como uma criação que vai se auto-organizando, produzindo uma metaestabilidade. Esse modo de atuar é uma estratégia de sobrevivência do grupo em um espaço altamente aleatório.

Desse modo, atuamos parte a parte, isto é, pessoa a pessoa, afirmando em cada interação a memória afetiva e convidando cada paciente à transformação de humor através de um momento de criação conjunta. Partilhando de uma gramática, a linguagem artística, o grupo atua, mesmo que de maneira dispersa, cooperativamente, organizando o ambiente e conferindo-lhe uma atmosfera humorada. A junção das partes acontece quando os palhaços se reorganizam, partilhando um foco comum e aproveitando os laços afetivos, que foram criados pessoa a pessoa e irão compor na criação o desenvolvimento grupal do foco, segundo as referências desenvolvidas com cada paciente. Nesse momento, são muitas as possibilidades de interação, tornando alto o nível de complexidade. A cooperação tende ao todo pela coerência partilhada, a qual produz metaestabilidade no sistema por meio da transformação de humor.

Já em uma interação na qual os palhaços concentram um foco atuando juntos em uma interpretação sobre um tema qualquer ou uma história, chamamos a atenção das pessoas para essa situação, podendo levar a participações das pacientes. Quando isso ocorre, a participação de uma pessoa pode espelhar o humor de outras que estão assistindo, as quais, em muitos casos, partilham de um humor semelhante. A referência revela, pelo espelhamento, o momento em que uma pessoa está. Cito Castro (2005: 205): “Rimos com se fossemos dois, um que age e outro que, ao ver a estupidez e as bobagens desse um, que é ele mesmo, ri.” Como diz Greiner (2005: 99):

A relação entre alguém que faz uma ação e o outro que a observa, ajuda a entender como as coisas podem ser transformadas em ação simbólica. As atividades dentro do mundo material podem ser abstraídas, esquematizadas e convertidas em componentes de um repertório comunicativo partilhado em uma comunidade.

Ao lançarmos mão da linguagem de palhaço nessas interações, buscamos também acolher a demanda afetiva que se apresenta na cena e transformá-la, pela metáfora, em riso. Trazemos a permissão de rir do momento, e o riso, nessa situação, espelha e transforma. A possibilidade de brincar com um problema mostra outros caminhos para resolvê-lo. Nesse sentido, a intervenção, seja ela dispersa (cada palhaço atuando pessoa a pessoa) ou concentrada em um foco, promove alterações no ambiente como um todo, pelas pessoas que estão em interação direta com o palhaço e por aquelas que participam indiretamente como platéia, testemunhando a ação.

Por meio desse modo de atuar, reconhecemos e acolhemos o outro no momento em que ele se faz presente conosco na situação e sua demanda afetiva aparece de muitas maneiras diferentes, sob o signo da indiferença, da alegria exacerbada, de uma infantilização diante da figura do palhaço, de uma lembrança da infância, do choro, do medo, do riso etc. e é com esse conjunto de referências que nos havemos em uma intervenção, agindo de maneira a refletir, mostrando e transformando os sentimentos na relação com as pessoas, no ambiente/espaco-tempo.

Capítulo III

A loucura tem seu lugar na história da humanidade desde seus primórdios e Erasmo de Rotterdan (1509) já afirmava ser impossível e inconveniente a definição da loucura ²⁵, contrapondo-a, como “patrimônio universal da humanidade” e como algo do qual todos são dotados desde o nascimento, à circunspeção que as atividades humanas, tais como a ciência, as artes e a indústria, estabeleceram no mundo. Uma vez que Erasmo identificava a loucura com as paixões e o comportamento sensato com o

²⁵“Como poderia limitar-me quando o meu poder se estende a todo gênero humano?... Além disso, por que haveria de me pintar como sombra e imagem numa definição quando estou diante dos vossos olhos e me vedes em pessoa? Ela é filha de Plutão, deus das riquezas, e não de nenhum desses deuses caducos e rançosos, e suas ninfas, cada uma com seu nome, representam o amor-próprio, o esquecimento, a adulação, o horror à fadiga, a volúpia, a delícia, o prazer da mesa e o riso e, por fim, o sono profundo. Nasceu nas Ilhas Fortunadas, onde não se sabe o que sejam o trabalho, a velhice e as doenças e onde a terra só produz aquilo que deleita a vista e embriaga o olfato” (ROTTERDAN apud RESENDE, *op. cit.*: 18).

raciocínio, Resende (2007) infere que a primeira é tida pelo autor como inata ao homem, e o segundo, como algo vindo de fora, “não necessariamente em nome da razão, já que não se pode entender como razoável o fato de os homens se infligirem tanto mal” (RESENDE, *op. cit.*: 19). E esse próprio comportamento sensato, ocorrendo fora de contexto, pode perder sua própria sensatez, o que é ilustrado na passagem:

se um sábio, dirigindo-se a alguém que chorasse a morte do pai, o exortasse a rir, dizendo-lhe que esta vida não passa, na realidade, de uma contínua morte e que, por conseguinte, seu pai só fez cessar de morrer, ... passaria decerto, aos olhos de todos, por louco furioso (ROTTERDAN apud RESENDE, *op. cit.*: 19).

Do período do qual fala Rotterdam, a loucura ainda convivia passionalmente com o ideário nascente do período Renascentista, no qual a razão já era contraposta aos descabimentos das paixões. No embate entre os instintos e o juízo, houve renúncia à loucura a favor da virtude que, por ser antagônica à natureza humana, não passa de ser em si mesma um vício. Apesar dessa renúncia, há a permanência em cada homem de porções das desrazões, que mitigam a dor e o sofrimento causados pela consciência da morte e aflições da vida.

Resende salienta que o *Elogio da loucura* é uma sátira à ideologia da revolução burguesa que se iniciava. Admitindo um tempo no qual a loucura era tida como algo cabível na convivência “natural aos homens” e diluída em todos, a crítica dessa obra dirige-se à modificação dessas relações, o que trouxe consigo um novo homem, guiado pela parcimônia, virtude, enfim, pela norma condizente com as novas bases conceituais de “natureza humana”. Tal alargamento dos limites da norma estreitou o espaço da loucura, que deixa de ser compreendida na singularidade de cada um no contexto comunitário e passa a ter uma definição vinda de uma referência supra-individual, dada por necessidades da economia, atividade a serviço da produção e reprodução da vida social. Essa compreensão do normal e do patológico perdura até hoje como questão fundamental no conceito de doença mental e como norteadora da constituição de instituições que dela se encarregam (RESENDE, *op. cit.*: 19-20).

Em vários estudos etnográficos, a loucura foi apresentada como um fenômeno perceptível em variadas culturas, havendo abundantes referências a loucos. Foucault (1968: 87) escreveu:

Pareceria, sem dúvida, inicialmente que não existe cultura que não seja sensível, na conduta e na linguagem dos homens, a certos fenômenos com relação aos quais a sociedade toma uma atitude particular: estes homens não são tratados nem completamente como doentes, nem completamente como criminosos, nem feiticeiros, nem inteiramente também como pessoas comuns. Há algo neles que fala da diferença e chama a diferenciação.

Segundo Foucault, é importante frisar que o louco, antes de mais nada, aparece para a humanidade como “diferente”, despido de características que o enquadrem como doente. Nesse sentido, na Antigüidade e na Idade Média, a loucura não era confinada e era “no essencial experimentada em estado livre, ou seja, ela circula, faz parte do cenário e linguagem comuns, é para cada um uma experiência cotidiana que se procura mais exaltar do que dominar” (FOUCAULT, *op. cit.*: 78). Antes de ser confinada na categoria de doença mental, a experiência da loucura no mundo ocidental era, conforme nos relata Foucault (*op. cit.*: 76), “bastante polimorfa; e sua confiscação na nossa época no conceito de ‘doença’ não deve iludir-nos a respeito de sua exuberância originária.”

Nas sociedades pré-capitalistas, a aptidão e inaptidão para o trabalho não se constituíam em critério para determinar o normal e o anormal, uma vez que tanto o trabalho agrícola de subsistência quanto o artesanato para consumo e troca acolhiam os indivíduos em suas variações, respeitando seu tempo e ritmo de trabalho. No exercício de tais atividades, as alterações anímicas de um indivíduo não o desqualificavam para o trabalho; antes, exprimiam-se no que se produzia, tal qual o trabalho do artista. Assim, as diferenças entre os indivíduos apareciam e eram valorizadas nos produtos artesanais. Resende lembra que:

Não é uma simples coincidência que exatamente estas três atividades, o trabalho no campo, o artesanato e o trabalho artístico sejam até hoje propostas como técnicas de tratamento e ressocialização dos doentes mentais, o que faz das colônias agrícolas anacrônicas enclaves pré-capitalistas em plena era moderna. (*op. cit.*: 22-23).

Nesse sentido, o declínio do campesinato e dos ofícios artesanais elevou a loucura à categoria de problema social. Na sociedade capitalista, o trabalho passa a pautar-se em um ritmo obrigatório de produção, cuja única meta é o acúmulo de riqueza, o que implica que a normalidade passa a ser relevante em relação à própria produtividade, força motriz dos processos econômicos. Assim, Foucault diz:

Mas a obrigação do trabalho tem também um papel de sanções e de controle moral. É que, no mundo burguês em processo de constituição, um vício maior, o pecado por excelência no mundo do comércio, acaba de ser definido; não é mais o orgulho nem a avidez como na Idade Média; é a ociosidade. (*op. cit.*: 79).

Com o objetivo de controle e educação moral, diversas instituições têm na disciplina seu instrumento, técnica de condicionamento, organização e reinclusão social. É no corpo que incide uma série de práticas disciplinares reguladoras e aqui, nesse trabalho, o hospital psiquiátrico é a instituição que desempenha esse papel. Apesar de o momento histórico apontar para a desinstitucionalização dos usuários do sistema de saúde mental, esse movimento passa por inúmeras adequações institucionais que demandam tempo, inclusive para que os serviços prestados pelos hospitais realmente atendam às demandas de mudança em seu modo de cuidar.

Segundo Foucault (1987: 117), é da época clássica que data “a descoberta do corpo como objeto e alvo de poder”, corpo esse “que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam.” “O Homem-máquina” de La Mettrie pauta-se por um registro anátomo-metafísico, iniciado por Descartes e continuado por médicos e filósofos e por outro técnico-político, contendo preceitos militares, escolares e hospitalares orientados para o controle e correção das operações do corpo, ou seja,

tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e explicação: corpo útil, corpo inteligível... “O Homem-máquina” de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de “docilidade” que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. (*op. cit.*: 118).

Tais operações sobre o corpo resultam em métodos que, sujeitando sua força e impondo-lhe uma “relação de docilidade-utilidade”, constituem-se como “disciplinas”, que durante os séculos XVII e XVIII vieram a ser fórmulas de dominação. Nasce, então, uma arte do corpo que aponta para um procedimento que o torna obediente e, ao mesmo tempo, útil, estabelecendo uma política de coerção, a qual visa uma manipulação dos gestos e comportamentos do corpo. Essa nascente anatomia política faz as vezes de uma “mecânica do poder”, que se propõe a dominar os corpos, não “para que façam o que se

quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (FOUCAULT, *op. cit.*: 119). Cunhando “corpos submissos e exercitados, corpos dóceis”, a disciplina opera sobre a força do corpo, aumentando-a no sentido econômico de utilidade e diminuindo-a politicamente na forma de obediência. Isso significa uma dissociação do poder do corpo, tornando-o, por um lado, uma “aptidão”, uma “capacidade”, na qual a disciplina investe, e, por outro, desinvestindo-o na medida em que o coloca em uma posição de sujeição. Em suma, a disciplina opera aumentando a capacidade da força do corpo e acentuando sua dominação.

No que se refere ao Brasil, o marco da instituição psiquiátrica data de 1852, quando foi inaugurado pelo imperador D. Pedro II, no Rio de Janeiro, o hospício que recebeu seu nome. Tinha capacidade para 350 pacientes, sendo destinado a todo império. Situado na Praia Vermelha, lugar remoto, longe do centro da cidade, o que na época servia as alegações de proporcionar calma e tranquilidade em amplo espaço. De fato, tal afastamento propiciava difícil acesso, isolava o “problema”, dando margem para inúmeros abusos e violências cometidos contra esses pacientes. Até hoje a localização dos hospitais psiquiátricos é, de modo geral, distante dos centros, e a proximidade, muitas vezes, se dá pelo inevitável crescimento das cidades. A instituição psiquiátrica brasileira aparece nesse contexto histórico para dar conta da ameaça à paz e ordem social que o louco, como elemento perturbador, produz. Essa demanda eleva o surgimento de instituições pelo Brasil, as quais eram na maioria das vezes provisórias e impróprias para internações. Como aponta Resende, tanto no Brasil do século XIX como na Europa do século XVI:

O doente mental, que pôde desfrutar, durante longo tempo, de apreciável grau de tolerância social e de relativa liberdade, teve esta liberdade cerceada e seu seqüestro exigido, levado de roldão na repressão a indivíduos ou grupos de indivíduos que, por não conseguirem ou não poderem se adaptar a uma nova ordem social, se constituíram em ameaça a esta mesma ordem. (*op. cit.*: 29).

O contexto histórico, socioeconômico e cultural que marca o surgimento das instituições psiquiátricas é muito diferente entre o Brasil Colônia e a Europa dos séculos XVI, XVII etc., mas, guardadas as proporções, as intenções são muito semelhantes, ou seja, excluir os obstáculos ao crescimento econômico e, se possível, reeducar para o trabalho. A instituição psiquiátrica no Brasil, desde seu surgimento, mimetiza os processos europeus, tanto no que se refere às práticas médicas quanto às políticas

públicas, seguindo ainda em desvantagem em relação ao velho continente. E como nos fala Resende:

À assistência psiquiátrica brasileira parece não ter restado outra alternativa senão renunciar às tímidas intenções de empenho curativo que lhe atribuíram por um breve período de cinco anos, muito pouco para os seus mais de 100 anos de idade, e reassumir o papel que sempre lhe coube na história, o de recolher e excluir os dejetos humanos da sociedade, os “homens livres” num momento, os imigrantes num outro, os “mal definidos” de hoje. (*op. cit.*: 69).

Com atenção dirigida a pessoas com transtornos psíquicos, o hospital psiquiátrico é uma instituição que atua com suas técnicas e métodos com espaços divididos segundo uma lógica que atenda à demanda dos pacientes em situações específicas.

No caso específico da C.S.N.S.F., a distribuição dos pacientes pelos setores Bento Menni, Maria Josefa, São Camilo, Sta. Isabel, São José e São João de Deus atende a um procedimento disciplinar de repartição de indivíduos no espaço. Nesse sentido, cada setor do hospital nos mostra um determinado corpo, no qual estão presentes as marcas dos próprios procedimentos de cuidado disciplinar da instituição, constituído, entre outras coisas, pela própria atuação da equipe multidisciplinar. Ademais, salientamos aqui que o próprio transtorno psíquico provoca alterações corporais efetivas. Contudo, nossa análise será sobre o corpo na instituição. Retomando, tais setores agregam qualidades, como bem-estar e autonomia, assumindo um sentido específico para a comunidade da instituição. As relações, que se estabelecem no encontro entre palhaço e paciente, se dão nesse contexto, no qual forças disciplinares atuam sobre esses corpos. Trazemos aqui, por meio de anotações dos diários, a questão de os espaços agregarem valores simbólicos de bem-estar, autonomia, bom-ruim, perigoso-seguro etc.:

Alexandre – Intervenção 06/03/06

Houve uma situação no Sta. Isabel em que uma pessoa disse: “aqui não tem criança com câncer pra ter palhaçada!”; essa fala me chamou muita atenção, tanto que minha reação foi a de tentar transformar na relação com aquela pessoa o sentido de negação, mas não havia espaço de aceitação; com essa mesma pessoa ocorreu outro momento também muito forte em que ela disse: “o seu plano de saúde cobre suicídio?”, eu disse que não e ela falou: “então sai daqui!”; a partir dessa fala comecei a fazer uma performance dizendo que “sairia sim, que iria para outro lugar, para cima, lá para cima...”, foi aí que ela

falou, “dando o golpe de misericórdia”: “então vai lá pro Bento, sobe lá pro Bento!”, nisso todos que estavam em volta caíram na gargalhada.

Intervenção 04/04/05

Para esse dia nos propusemos ir ao Bento Menni, no entanto, no Sta. Isabel não queriam que saíssemos, a Nívea em um momento falou, “*vocês estão apressados hoje!*”, ao que respondi que ainda iríamos ao B. M. e ela disse, “*cuidado que lá só tem loucas... e elas batem!*”.

O setor Bento Menni, referido anteriormente como Bento, é, como já visto, o setor de entrada do hospital; é o espaço de contenção, de tratamento intensivo de quadros agudos. De modo geral, esse espaço não é o lugar em que pacientes gostam de estar ou de ter passado por ele. Mandar o palhaço para o “Bento” provocou riso na situação porque ele assumiu que sairia, que iria para outro lugar; ir para cima poderia ser, metaforicamente, “ir para o céu”, mas na instituição esse setor fica no 1º andar e estávamos no térreo, daí o sentido de subir para o Bento não ser uma coisa muito boa e isso ter provocado o riso; em vez de “ir para o céu” ele foi mandado para o “inferno”. No diálogo seguinte, aparece como pacientes de outros setores vêm o Bento Menni, o qual também opera como um lugar de punição, como exposto a seguir:

Alexandre – Intervenção 03/10/05

Houve um encontro em que nos deparamos com um discurso velado de poder da instituição que é o da coerção através de discurso punitivo; os espaços da instituição têm agregados valores de bem-estar, de melhores e piores.

No relato citado, presenciamos uma paciente chorando e, ao indagarmos o motivo, ela nos disse que, por ter tido um comportamento inadequado no setor Sta. Isabel, fora ameaçada de ser mandada para o Bento Menni. Mesmo que efetivamente não seja um lugar ruim, há uma compreensão implícita que confere a esse espaço uma conotação extremamente pejorativa. Nessa medida, o espaço institucional impõe, segundo Foucault, a “sanção normalizadora”, que opera segundo um mecanismo penal por meio de suas leis próprias, seus delitos pormenorizados, seus tipos de sanção especificados e de suas instâncias de julgamento. A penalidade disciplinar abarca “a inobservância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios” (FOUCAULT, *op. cit.*: 149). A punição disciplinar propõe-se a restringir os desvios, sendo um procedimento de insistência e observância às obrigações disciplinares, o que a torna essencialmente “corretiva”. Tal efeito corretivo, passando acessoriamente pelo

arrependimento e expiação, é conseguido por um castigo, que acontece pelo exercitar. Foucault nos fala que a disciplina:

não passa de um elemento de um sistema duplo: gratificação-sanção. E é esse sistema que se torna operante no processo de treinamento e de correção. [...] Este mecanismo de dois elementos permite um certo número de operações características da penalidade disciplinar. Em primeiro lugar, a qualificação dos comportamentos e dos desempenhos a partir de dois valores opostos do bem e do mal; em vez de simples separação do proibido, como é feito pela justiça penal, temos uma distribuição entre pólo positivo e pólo negativo; todo o comportamento cai no campo das boas e das más notas, dos bons e dos maus pontos. (*op. cit.*: 150-151).

Em suma, o exercício da disciplina visa à normalização.

Considerando que o espaço marca quem nele habita, imprimindo, inclusive, maneiras corporais de as pessoas se relacionarem em cada ambiente, o corpo revela o discurso do *locus*, os procedimentos e as classificações a ele dirigidos. Como nos diz Marzano-Parisoli (2004):

Ao qualificar sujeitos de anormais simplesmente porque são diferentes, chega-se, de fato, a punir uma pessoa por causa de um preconceito: ela é digna de reprovação por que não é conforme uma norma reconhecida ou definida como geral e universalmente válida. (*op. cit.*: 70).

Marzano-Parizoli também nos diz:

Entretanto, os conceitos de normalidade e de regularidade são profundamente obscuros: a idéia de que o estado normal seria um estado definível e descritível, a partir do qual considerar a doença como um desvio representa uma ilusão, ou até o fruto de uma ideologia mais ou menos oculta. (*op. cit.*: 71).

Mais adiante, continua:

Mas, será que há um modelo de ser humano normal e são em relação ao qual todos os indivíduos podem ser ordenados numa classificação médica que vai do mais são e mais normal ao menos são e menos normal? Será que existe uma norma universal em relação à qual toda diferença é um desvio? Os conceitos de normalidade e de saúde são conceitos descritivos ou avaliativos? (*op. cit.*: 72).

Não cabe a nós, neste trabalho, levantar uma discussão ou adentrar na instituição por seu viés totalizante; no entanto, compreender que para além da disciplinarização e

normatização, que se fazem evidentes, o hospital hoje é um espaço de diálogos com tantas outras instâncias da sociedade civil. Por esse aspecto, pode-se compreender que “normalizar” é proporcionar condições de convivência familiar, comunitária etc., de construir vínculos, inclusive com a própria instituição, de construir espaços de aceitação da diferença em sua expressão. É importante deixar claro que não estamos fazendo um juízo moral da instituição, por perceber nela modos de operar condizentes com os apontamentos foucaultianos; aliás, o próprio Foucault nos diz:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (*op. cit.*: 161).

Nesse sentido, o corpo institucionalizado revela procedimentos institucionais, via tratamento com psicotrópicos ou por meio de discursos de saúde, deslocamentos dentro dos setores da instituição, atividades quer sejam da assistência social, psicologia ou terapia ocupacional, regras de condutas etc. Esse corpo não é um receptáculo que só recebe estímulos e no qual se inscrevem procedimentos; ele atua nesse ambiente. Ora nega esses procedimentos, ora aceita-os, respondendo por sua presença corporal nesse espaço específico que é o hospital; diz de suas necessidades, sua história, seu abandono, que é familiar e social, e de seu modo de transitar nesse momento específico de sua vida. O corpo, de que aqui se fala, é uma pessoa com todas suas alegrias, medos, tristezas, desejos, vontades, frustrações, afetos, segue por aí, interagindo com outras pessoas e, assim, imprimindo sua presença nesse espaço institucional. Enfatizando, o corpo não é só marcado pela instituição, ele marca-a; é o ponto nodal das relações e seus desenvolvimentos.

Uma vez que compreendemos o corpo, imerso em um contexto institucional, como ponto de intersecção e irradiação de relações, trazemos em cena a teoria do corpomídia com o objetivo de clarear pontes interteóricas em relação à linguagem artística de palhaço entre as abordagens já desenvolvidas nesta dissertação, ou seja, ciências cognitivas, teoria geral dos sistemas e mesmo a análise institucional foucaultiana. Nesse sentido, podemos apreender os processos comunicativos nos quais o corpo é interlocutor imprescindível.

Pela noção de corpomídia, o corpo é tido, segundo Katz e Greiner (2005), não como um recipiente que acolhe informações, mas como o resultado de seus entrecruzamentos; “toda informação que chega entra em negociação como as que já estão” (*op. cit.*: 131). O corpomídia coloca o foco nas relações entre corpo e ambiente, compreendendo que o corpo constitui os processos de comunicação; assim, o entendimento que se venha a ter do corpo é também aquele que se tem do contexto em questão. As linguagens, que aí se intercomunicam, não acontecem somente no plano das idéias; antes, efetivam-se na presença corporal. É na relação corpo-a-corpo que a linguagem artística de palhaço realmente acontece, pois carece de público que ri, chora, grita, fala mal, joga tomate etc. No trabalho da Cia. Dom Quixote, o hospital é seu ambiente contextual de atuação e os desdobramentos das informações, que ocorrem nessa troca, dão-se, como já apontado no primeiro capítulo, no plano das emoções e sentimentos, bem como em sua transformação lúdica.

Falar de corpomídia é compreender que o corpo é o lugar onde ocorrem processos comunicativos, que se estabelecem em um determinado ambiente em relação a seus componentes, os quais efetivam trocas, estabelecendo comunicação e transformações por meio do diálogo de informações. Nesse contexto, compreende-se o corpo como agente transformador, em diálogo ininterrupto com as informações do ambiente, ao qual se remete, significando-o continuamente. Nessa medida, temos que a ação do ator/palhaço em relação ao paciente é veiculadora dos processos comunicativos que ocorrem entre ambos desde um ambiente institucional específico, o qual igualmente influencia e sofre influências.

Focando o trabalho da Cia. Dom Quixote na C.S.N.S.F., o ator/palhaço atua no espaço hospitalar voltado à relação com os pacientes, bem como com os demais atores institucionais. Nessa atuação é o corpo que se interpõe, inter-relaciona, medeia, no momento da interação artística, as emoções e sentimentos, conferindo-lhes uma dimensão lúdica. Tomando a instituição como parceira ativa na constituição das possibilidades corporais e na incorporação de modos de existência que dela derivam, considerada assim “uma espécie de ambiente contextual” (KATZ; GREINER, *op. cit.*:130), compreendemos que o corpo é o lugar onde processos comunicativos ocorrem; a comunicação se estabelece no trânsito entre ambiente e corpo. Como dizem Katz e Greiner:

O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não o lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (*op. cit.*: 131).

Tais entrecruzamentos ocorrem na rede situacional em que o corpo está. A compreensão que dele se possa ter está diretamente ligada aos discursos, às percepções e ao modo de inter-relações que ocorrem nesse determinado ambiente. Tal compreensão não se restringe somente ao campo intelectual, mas está interligada aos fluxos sensorio-corporais que revelam na inter-relação muitos modos de responder às demandas espaço-temporais, em que as pacientes se encontram. Nesse espaço, o corpo revela imagens e modos de acontecer/representar o que lhe está ocorrendo e os discursos verbais e não-verbais. Por esse viés, pensamos as relações que se produzem entre corpo e ambiente como trocas co-evolutivas entre corpo-cognição e ambientes culturais. Tal proposta, segundo Greiner (2005: 103-104):

Rompe com a idéia de influência, na medida em que entende a relação entre corpo e ambiente em movimentos de mão dupla. Ou seja, não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos. A cultura simbólica não seria nada além do que uma resposta para o problema da replicação de sistemas sógnicos, apresentando diferentes soluções adaptativas para situações diversas. (*op. cit.*: 103-104).

Sendo o hospital psiquiátrico um ambiente culturalmente constituído, a ocorrência de gestos simbolicamente representativos é recorrente, por exemplo, um estado de tristeza, prostração, euforia, desânimo, entre outros, os quais são também compreendidos sob o signo de uma doença estigmatizante. A fala corporal/gestual é ela mesma institucionalizada e o que pode ser percebido abrange o próprio modo da instituição compreender o corpo e suas representações. Todo o discurso fica aí comprometido com a questão da “doença”, que, em uma análise foucaultiana (1978, 1987), como já visto, fica à mercê dos discursos de poder vigente sobre os corpos. Esclarece-se, assim, que nenhum corpo tem como abdicar de responder pelo ambiente no qual existe, que há várias maneiras corporais de representar o lugar em que ocorre

essa existência e que os fluxos imagéticos, metafóricos, sensoriais, internos e externos têm nesse *locus* seu lugar de acontecimento e expressão. No conceito corpomídia, segundo as autoras, há a seleção de informações provenientes do mundo, as quais se organizam no próprio corpo. As informações são os tecidos e órgãos do corpo, cuja expressão no ambiente é a própria materialidade dos fluxos informacionais entre os corpos em jogo.

Consideramos que a linguagem artística de palhaço se dá de maneira corporal, gestual e metafórica; explora a comunicação que se estabelece no encontro com seu público, promovendo modificações sensório-motoras. Dizer que há gestos que representam o estado de ânimo e o ambiente, no qual o corpo se encontra, é falar do mundo material e seu contexto. Segundo Greiner (2005: 99):

Gestos são uma prática simbólica, incorporada sinestesticamente, conhecida por quem faz, visualmente conhecida pelos observadores e derivada de um mundo, onde está também embebida naquilo que as mãos operam.

O palhaço estabelece relações de troca com seu interlocutor e com o ambiente, propiciando mudanças de estado corporal; pautado pelo encontro e pelas mudanças de estados corporais, emoções e sentimentos, propõe modificações, desestabilizando os padrões de relacionamento dentro da instituição a partir de séries de ações que envolvem sempre relações múltiplas de deslocamentos, seja pelo modo de dirigir-se às pessoas, transitar no espaço, aproximar-se corporalmente e de fazer fluir idéias e fantasias, afetos etc. O gesto configura-se relacionalmente como toda expressão partilhada e a comunicação pode ocorrer de várias maneiras. As informações são produzidas na relação palhaço/ambiente/paciente; há uma adaptação geral entre as partes para que ocorra comunicação, implicando séries de conexões que se espalham durante uma intervenção. Essa configuração de relações e transformações se reporta a que Greiner (2005: 122-123) diz:

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e

ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente.

A Cia. partilha de uma linguagem comum, que é a de palhaço, a qual habilita o corpo artista a uma disposição extracotidiana, pois encontrar pessoas e cantar, pular, dançar, rolar no chão, imitar bichos e objetos, brincar, sorrir, chorar, abraçar etc. não são coisas que fazemos todos os momentos em nosso cotidiano. O trabalho de palhaço no hospital coloca em questão os corpos das pacientes, visto que propõe interações que deslocam um corpo institucionalizado de seu padrão, abrindo espaços para que possa expressar-se de maneira gestual, verbal... A intervenção é uma criação colaborativa e o que está sempre em questão é compartilhar o que possa advir desse encontro. As informações, que os palhaços dispõem no ambiente hospitalar, também acabam por imiscuir-se ao corpo das pacientes, entrando em negociações com os registros institucionais, pessoais e sociais; esse processo, não esqueçamos, acontece em duplo sentido, porque o artista/palhaço igualmente é acometido pelas informações desses corpos e do ambiente. Katz e Greiner dizem: “As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais” (*op. cit.*: 130).

Atuando via emoções e sentimentos numa dimensão lúdica, o palhaço desencadeia processos comunicativos e de transmissão de informações de modo que “tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo” (*op. cit.*: 130).

O palhaço comunica a modificação de estados corporais, comunica o que acontece no trânsito de informações que se dão em relação a seus interlocutores, ou seja, põe à luz de maneira lúdica o que sente na relação. A experiência é a base sobre a qual o artista/palhaço se apóia para lançar-se, por em jogo seu repertório artístico, trocar sensações, elucidar emoções, clarear sentimentos, apontar sentidos vários, sensatos e “desvairados”, interpretar com o outro o que da relação advém. O palhaço dança seu encontro com o mundo. Katz e Greiner pontuam:

As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações e de se mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro de nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. (*op. cit.*: 131-132).

Assim, compreendemos o corpo como referência para discutirmos maneiras pelas quais a comunicação ganha materialidade; a partir dele, podemos falar de alterações dos estados corporais, de relações com o ambiente e outros corpos, suas trocas de informações, modificações, alterações, desestabilizações. Dizer do corpo é dizer da percepção, dos processos que acontecem no organismo e sua relação com o mundo. Damásio (1996: 117) explica:

Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais. [...] O ambiente deixa sua marca no organismo de diversas maneiras.

Ao escolhermos falar sobre o corpo que atua em um ambiente específico e que assim se dispõe a dialogar com as informações aí presentes, buscamos dizer da experiência a partir de sua expressão primordial, ou seja, corporal. Com isso, buscamos salientar uma base interpretativa que releve a importância do corpo, do sentir, do afeto, da emoção e sentimento no campo da comunicação. Com a aproximação entre os campos dos saberes (ciências cognitivas, teoria geral dos sistemas, corpomídia etc.), reconhecemos que há trocas comunicativas em uma relação de intervenção artística, na qual há um encontro entre o ator/palhaço e o paciente/espectador. É o que Sodré (2006:10) aponta, para além das formas e discursos estabelecidos “midiaticamente”, quando diz:

Na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores.

Quando lançamos mão da teoria corpomídia, partilhamos do entendimento de que o corpo está implicado na produção e circulação de enunciados, os quais em sua maioria se dão “pela co-presença somática e sensorial dos actantes” (*op. cit.*: 10). Trata-se de um investimento da ordem do sensível, do afetivo, o qual se constitui, segundo Sodré, em uma “estratégia sensível”, isto é:

quando se age afetivamente, em *comunhão*, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade. Muito antes de se inscrever numa teoria (estética, psicológica, etc.), a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças – decorrente de um ajustamento afetivo, somático, entre partes

diferentes num processo –, fadada à constituição de um saber que, mesmo sendo inteligível, nada deve à racionalidade crítico-instrumental do conceito ou às figurações abstratas do pensamento. Trata-se, logo, do campo das operações singulares, estas que se oferecem ao reconhecimento tal e qual se produzem, sem dependência para com o poder comparativo das equivalências ou sem a caução racionalista de um pano de fundo metafísico. A estratégia configura-se aí como *eustochia*, a clássica designação grega para a mirada justa sobre uma situação problemática, convocada pela potência sensível do sujeito ou do objeto. (*op. cit.*: 10-11).

Reconhecer que a atuação do ator/palhaço o envolve somaticamente com as demandas do ambiente e que a comunicação com as pacientes acontece pelo viés sensível, é atribuir à corporeidade uma dimensão compreensiva de uma dada situação, trazendo, assim, a questão da percepção como norteadora de processos comunicativos. Não se trata mais de dar primazia à razão como única fonte de conhecimento, e sim de atentar para todo um conjunto de relações que se estabelecem em um contínuo e ininterrupto trânsito entre os processos desencadeados no corpo, os quais abrangem nossa capacidade intelectual de interpretar os acontecimentos internos e externos ao nosso organismo. Sodré nos diz:

[...] se trata propriamente do que está aquém ou além do conceito, isto é, da experiência de uma dimensão primordial, que tem mais a ver com o sensível do que com a medida racional. Por exemplo, a dimensão da corporeidade nas experiências de contato direto, em que se “vive”, mais do que se interpreta semanticamente, o sentido: sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre espírito e corpo. (*op. cit.*: 13).

Nessa medida, a ação do palhaço se dá em um espaço constituído no “entre” da relação, sua atuação depende da interlocução com seu público; a interpretação, que palhaço e paciente fazem da situação, os envolve e advém do próprio jogo comunicativo, forjado no espaço relacional. Isso implica ao ator/palhaço dar atenção àquilo que percebe e sente nesse encontro, criando espaços de trocas lúdicas e afetivas, valorizando a experiência vivida e singular em seu momento de acontecimento. Como diz Sodré:

O singular não é o individual, nem o grupal, mas o sentido em potência – portanto, é um afeto, isento de representação e sem atribuição de predicados a sujeitos – que irrompe num aqui e agora, fora da medida (*ratio*) limitativa. (*op. cit.*: 11).

Tal experiência vivida e singular constitui-se em experiências sensíveis, as quais “podem orientar-se por *estratégias espontâneas* de ajustamento e contato nas situações interativas, mas salvaguardando sempre para o indivíduo um lugar exterior aos atos puramente lingüísticos, o lugar singularíssimo do afeto” (*op. cit.*: 11).

Vimos, no primeiro capítulo, que as emoções e sentimentos desempenham um papel fundamental no que se dá a compreender na intervenção de palhaço; é a partir dessa percepção que a Cia. norteia seu agir comunicacional. Tomar a percepção de emoções e sentimentos como guia nas interlocuções com o público do hospital psiquiátrico, o qual evidencia muitas vezes seus estados emotivos, o que sente, constitui-se em uma tarefa de entrar em contato com essa questão por sua porta de entrada e a ela dar primazia. Sodré esclarece:

Quanto mais emoções, mais desperto estará o sentido da consciência identificada com a corporeidade. Bloqueá-las de se exprimir, seria fechar em si mesmo a porta de passagem para a revelação de uma dimensão do real. Por conseguinte se aceita a emoção, permite-se a sua expressão, enquanto fenômeno inscrito na realidade, mas se busca ultrapassá-la pela “simpatia”, pelo que se resolve como sentimento amoroso do mundo, logo por aceitação irrestrita da diferença. Aceitação irrestrita significa sem julgamento intelectual, sem a mediação de um termo comparativo. (*op. cit.*: 52-53).

O agir comunicacional busca a simpatia, sentir junto o *pathos*²⁶, transformando-o em alegria, ou seja, “sentimento amoroso do mundo”; não compreendendo o outro pela patologia, nós o acolhemos na diferença e, assim, somos aceitos, uma aceitação que se dá irrestritamente na situação. Para Sodré:

A alegria reserva-se à disposição que prioriza afetivamente – logo, por meio do corpo em sua concretude pulsional – o real humano em seus aspectos familiares, mas também o imaginário direta ou indiretamente articulado ao ultra-humano ou ao sagrado. Ela acontece onde a vida possa afinar-se lucidamente com o mundo em suas manifestações espontâneas, em suas afetações imediatas dos sentidos, sem o retardamento das abstrações da linguagem ou sem o recalçamento do corpo. Emerge, então, como a ponta extrema dessa celebração de um real que transborda e não se pauta pelo resgate religioso de uma grande falta metafísica originária, nem pela

²⁶Segundo Sodré (2006: 27), esta palavra dá conta da impressão moral ou física causada por idéias, pessoas e coisas. Em grego, ela tem um amplo alcance semântico, mas os latinos a traduziram como *passio* (de *patior*, sofrer) para sublinhar o que o homem “sofre”: a passividade vitimizada de sua experiência.

revelação do desejo divino de que o comum dos homens se submeta a um Absoluto.

A alegria é sem pecado, sem perdão e sem submissão. (*op. cit.*: 222-223).

Nesse contexto, a alegria é uma potência que se abre e se revela no encontro, podendo, muitas vezes, nem acontecer; no entanto, quando criamos com o outro e essa criação ganha, por exemplo, a dimensão de um “acontecimento mágico”, isso nos marca, palhaço e espectador, de uma maneira única, potencializando sequencialmente todas nossas ações. Esse é um momento máximo em uma intervenção, o qual nos libera a “um sentimento amoroso do mundo”. Segue o trecho de um diário:

Júlia – Intervenção 04/04/05

Uma moça passou pelo meio do pátio imitando uma rã e os palhaços começaram a imitar animais e elas davam sugestões de imitação, incentivando a criatividade. Houve um comentário sobre o calor e os palhaços começaram a fazer a dança da chuva e elas bateram palmas de diferentes formas, acompanhando sentadas. A chuva veio! Foi um momento de muita alegria, três mulheres ficaram tomando chuva.

A linguagem de palhaço deriva da comicidade; o cômico estabelece uma relação de simpatia, sua linguagem já é afeto transformado em riso, em choro..., ou seja, em corpo. No hospital, o palhaço, já é uma referência imemorial e, na maioria das vezes, simpática ao seu “inter-ator”; a própria figura já é meio caminho andado no estabelecimento de relações, daí que a capacidade de transformar os humores é uma qualidade que o artista desenvolve. Por meio do corpo e da linguagem, ele modifica o meio no qual interage; na medida em que corporalmente mobiliza uma “sinergia”, comunica os afetos que o atravessam na relação. O cômico é aquele que modifica por meio da paródia, da imitação, da exacerbação dos gestos... do riso; expressa na sua ação disparidades do agir humano, os erros, defeitos físicos, morais e intelectuais.

Na medida em que a Cia. se dispõe a dialogar com as pacientes em uma dimensão párea em relação à afetabilidade, tendo as emoções e sentimentos como chão, a compreensão que temos do outro é um acontecimento que verifica na própria relação. Sendo o outro o diferente, e não o “doente”, não temos um encontro pautado por um diagnóstico; encontramos pessoas vivendo um determinado momento de sua vida. É a capacidade de estar em disposição à afetação, ao jogo lúdico com os sentimentos que nos coloca em uma situação de aceitação ao outro e ao que pode ocorrer em uma

intervenção, desde uma brincadeira até um abraço, um sorriso, um chorar junto. Ainda segundo Sodré:

Isto não quer dizer que a razão esteja totalmente ausente do processo. Ela apenas não se coloca em primeiro plano, em qualquer dos vários sentidos que se lhe possa dar (desde a concatenação lógica dos argumentos especulativos da racionalidade que preside ao entendimento no senso comum). Coloca-se primeiramente, sim, o afeto ou dinâmica de circulação das potências do corpo, que se pode associar a uma “razoabilidade” das ações. (*op. cit.*: 53).

Pelo viés da disponibilidade lúdica com os afetos, o palhaço torna sua impressão/expressão do mundo risível, invertendo a ordem, extrapolando limites e criando corporalmente maneiras “divertidas”, extravagantes de comunicar-se. É fundamental ao ator/palhaço estar presente no que faz, isso é o que o aproxima ou distancia de seus interlocutores; pela presença é que se torna possível criar colaborativamente. Assim, é nessa troca que se estabelece a chance de transformar certo humor em outro. O riso, por exemplo, como aponta Sodré, proporciona

aquele instante em que o indivíduo, abrindo-se sensivelmente ao mundo – o sol que nasce, a água corrente, o ritmo das coisas, um encantamento –, abole o fluxo do tempo cronológico e, com o corpo livre de qualquer gravidade, experimenta uma sensação intensa de presente, capaz de envolver os sentidos e libertar a consciência de seus entraves imediatos. (*op. cit.*: 203).

Nós, atores/palhaços, pautados pelos estados emocionais, sentimentos e afetos, compreendemos que o riso libera e nos envolve em qualidades aprazíveis do sentir; no entanto, o medo foi, em muitos momentos, para o grupo uma questão difícil de lidar ou contornar durante a intervenção. Para que pudéssemos transformar medo em riso, tornaram-se necessários tanto um exercício prático quanto um teórico, para balizar a própria atuação de palhaço no encontro com o público da instituição. O diário a seguir apresenta o tema e a maneira pela qual lidamos com a linguagem na adversidade e mesmo em sua adaptação diante de desafios, que dificilmente encontramos no palco:

Alexandre – Intervenção 16/05/05

Dito isso, há modos de atuar que sob um determinado ânimo nos paralisam, causando distanciamento e defensividade no momento da atuação, por exemplo, o medo. Geralmente, esse distanciamento acontece quando nos deparamos com algo que nos surpreende por seu caráter de inusitado, quando nos sentimos “ameaçados” ou quando algo nos toca, pela referência, em nossa história. No entanto, nosso trabalho é justamente, como palhaço,

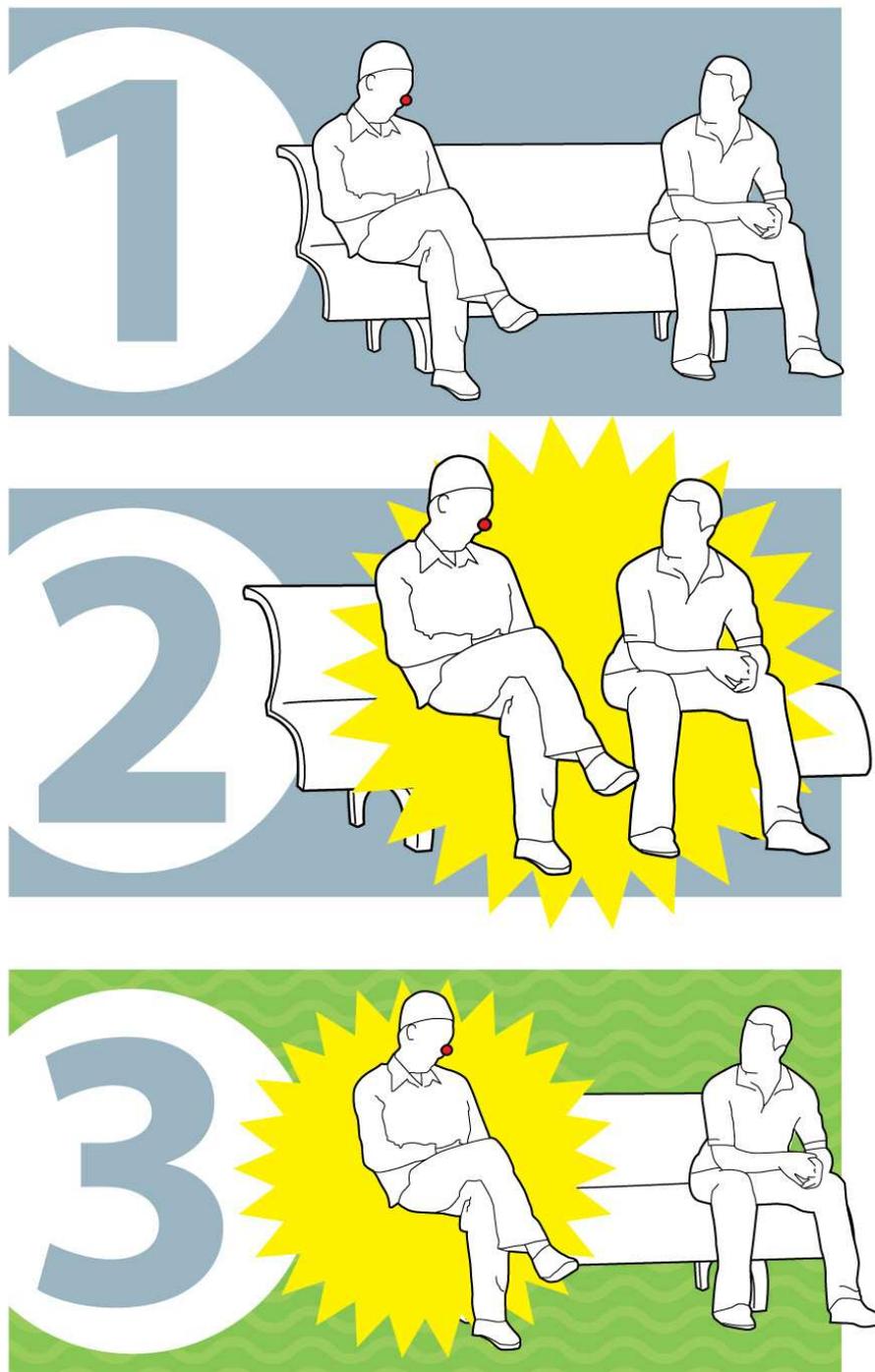
adentrar nesse ânimo e transformar a partir dele; a “máscara” é um meio para uma expressão livre [...], com ela revelo o sentido do ânimo na situação em que ele nos acomete. Uma vez revelado o ânimo, não fico escravo dele e me liberto para criação, ampliando a dimensão em que estou; trazendo-o para a dimensão do lúdico, brinco com o medo, assim como com qualquer outro humor. A máscara é um recurso para que se exacerbe os modos de compreensão numa determinada situação, a partir dela todas as possibilidades são apreendidas e pode-se jogar, rerepresentando-as.

Júlia – Intervenção 12/09/05

Como é jogar com a tristeza e com a dor num lugar onde elas estão presentes? Não temer, julgar ou barrar estes sentimentos, ou qualquer que estiver presente, assumindo-os e indo ao limite e transformá-los. O medo, a dor, a fragilidade, a impotência, refletem o ser humano.

Como compartilhar sentimentos com elas, com o grupo? Como sentir prazer com estes sentimentos? Prazer por sentir algo vivo.

Figura 8: Encontro Humorado.



Embora a intervenção possibilite uma criação conjunta e atenta ao que possa surgir no encontro, pode acontecer o medo que promove um distanciamento, inviabilizando essa criação. O reconhecimento desse sentimento possibilita sua transformação expressa pela linguagem de palhaço, em uma dinâmica lúdica, ou seja,

brincando com o que se sente; daí pode eclodir novamente o riso, que afinal confere outra roupagem a um sentimento que poderia impedir a atuação do ator/palhaço.

O palhaço é uma mídia corporal carregada de informações que passam na interação com o público pelo campo do afeto, produzindo alterações no humor coletivo, portanto, no corpo. Trata-se de comunicação pelas emoções e sentimentos, ou seja, por meio dessa expressividade corporal-afetiva; tal “linguagem afetiva”, no caso pautada pelo riso, atinge tanto o caráter cômico quanto trágico da experiência humana. A linguagem de palhaço é seu próprio corpo em movimento, vida em transformação, gesto tornado fala. O contato com a dimensão trágica vivenciada pela Cia. refere-se aqui ao próprio ambiente de atuação, o qual opera registros de dissociação, abandono, sentidos “ilógicos” de vida, desespero, fuga, medo e morte. Trágica é a experiência da vida em seus limites; isso aparece no hospital psiquiátrico, a força de um arrebatamento que possa levar alguém à morte. Pavis (1999) nos diz:

“O trágico é produzido por um conflito inevitável e insolúvel, não por uma série de catástrofes ou de fenômenos naturais horríveis, mas por causa de uma fatalidade que persegue escarniçadamente a existência humana. O mal trágico é irremediável”. (*op. cit.*: 417).

Ecoa, assim, na dinâmica dos encontros durante uma intervenção, uma série de questões fora de uma compreensão clara do que nos afeta. Sentimos corporalmente um mal-estar. É o que nos falam Júlia e Flavio nos diários seguintes:

Júlia – Intervenção 21/03/05

Gostei muito da experiência, apesar do cansaço e de sair de lá com uma sensação estranha, uma felicidade junto com tristeza, sei lá, muito forte, no peito! Senti desejo de continuar e voltar lá com este trabalho, pois acho de extrema importância e tenho certeza que vai dar bons frutos!!! Mais do que nunca acreditei no poder de cura da arte, do palhaço, que transforma ambientes, comunica e aproxima as pessoas, modificando-as com certeza para melhor!

Flavio – Intervenção 25/05/05

Teve um momento em que me encontrava numa das extremidades do corredor, quando na outra ponta abriu-se a porta e entraram várias pacientes, vindas do refeitório, contudo, uma me chamou a atenção, ela era muito grande e o cabelo todo espetado, sua imagem na contra-luz me trouxe medo, ela ainda caminhava duro e com pressa, desviei a atenção e me refiz rapidamente, porém percebi que ela vinha em minha direção. Esperei alguns

segundos, quando olhei novamente ela já se encontrava próxima, olhei fixamente para os olhos dela, estiquei a mão e disse: “Oi como vai? Como é seu nome?”, ela me cumprimentou, não disse o nome e passou direto. Ufa! Escapei de mim mesmo! Esta foi minha sensação.

No entanto, é justamente nesses momentos, em que não sabemos o que fazer, quando sentimos que algo nos tocou pelo seu caráter de inusitado, às vezes inexprimível na hora, que buscamos nos relacionar de maneira mais sincera conosco. Essa busca possibilita que compreendamos que o sentir é parte do encontro que se tem com as informações do ambiente, ou seja, oriundas da comunidade hospitalar e que podem acontecer em situações difíceis de lidar, comunicações como as referidas pelos diários citados, nas quais o que provoca o medo, a tristeza, angústia não é algo em específico, mas uma série de relações vividas no hospital. Nesse sentido, o agir comunicacional é a própria força do sentir que se desenrola nesses encontros. O agir comunicacional revela seu poder de desestabilização de padrões corporais para além da própria intervenção, pois há uma ressonância subsequente de trocas que continuam a inscrever-se no corpo. As ações, que o corpo sofre e impõe ao ambiente e a outros corpos, são os resultados de um fluxo ininterrupto de produção de afetos. Daí seguirmos uma linha teórica que procura trazer a questão da comunicação para as relações entre corpo e ambiente, da percepção sensível do mundo, das pessoas que nele habitam e se inter-relacionam, seguindo o caminho de Sodré, quando diz:

E o afeto, território próprio da estesia, revela-se um mecanismo de compreensão irredutível às verificações racionalistas da verdade. Por meio dele, divisa-se uma *teoria compreensiva da comunicação*, presumidamente capaz de trazer mais luz ou hipóteses mais fecundas sobre a transformação das identidades pessoais e coletivas, as modulações da política e as ambivalências do pluralismo cultural no âmbito da globalização contemporânea. (*op. cit.*: 70).

De fato, o trabalho da Cia. ocorreu dentro dos limites da instituição e seu funcionamento, tendo em vista a promoção de bem-estar, foi muitas vezes interpretado como ação terapêutica. Nossa atuação foi permeada pelo modo da instituição compreender uma determinada maneira de cuidar de seus pacientes. Houve, assim, um intercâmbio entre as demandas do hospital e nossa linguagem artística durante o projeto. Entretanto, é importante observar que essa promoção de bem-estar estava em consonância com os procedimentos institucionais, realizados pelo corpo institucional, o

que passou a englobar nosso próprio trabalho e tornou-se inseparável de todas as ações propostas.

Todavia, como parte fundamental do experimento, verificamos que o agir comunicacional, que ocorre na interação entre palhaço e paciente, propicia uma mobilização liberadora de forças, afetos para fora de qualquer norma, transcendendo qualquer prática institucional disciplinar e interdisciplinar. A atuação do palhaço, com seu poder de desestabilização de padrões corporais, extrapola quaisquer que sejam as práticas disciplinares e interdisciplinares, contemplando a comunicação estabelecida na intervenção. Aí se encontra o caráter terapêutico da arte e do jogo, não se contrapondo, mas transcendendo a promoção do bem-estar. As ressonâncias das informações, que transitam no corpo oriundas da fruição das emoções, sentimentos e afetos, mesmo não identificados claramente, alteram as respostas corporais do ator/palhaço e das pacientes/espectadoras/ “inter-atoras”.

No trabalho desenvolvido no hospital, o que importa é a relação, o que conseguimos comunicar, trocar e criar com as pessoas envolvidas, aquilo que sentimos e expressamos pelo jogo, pelas habilidades de cada palhaço e pelas proposições do grupo em sua maneira de organizar as informações nesse contexto. E compreendemos que não conseguimos desvincular a intervenção de palhaço de seu sentir e agir comunicativo, os quais se dão nessa instância corporal-afetiva que somos nesse determinado ambiente cultural, social, econômico e político. Retomando a citação de Greiner (2005):

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos [...] vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. (*op. cit.*: 122-123).

Nesse sentido, acreditamos que nossa atuação seja, de algum modo, terapêutica, embora não a realizemos com esse fim. Reafirmando, não se trata exclusivamente do bem-estar do paciente, menos ainda de uma suposta “cura”, mas, sim, de uma discussão

acerca do corpo no trânsito com o ambiente, de processos de comunicação e entendimento de que o corpo não é um modelo pronto, mas um processo vivo, sempre em transformação.

Considerações finais

A linguagem de palhaço, também por seu aspecto lúdico, é uma via de entrada para que no encontro haja expressão. Tenho cogitado que as atividades artísticas promotoras de expressão em hospitais talvez nem precisem ter como referência o palhaço, mas espaços de criação e expressão conjuntas. É importante que se saliente que não basta aplicar atividades para a obtenção de uma resposta ou resultado finais; o agir comunicativo requer envolvimento com o outro, no qual se vive a possibilidade de erro e acerto, a despeito das diversas variações que possam ocorrer entre esses pólos.

A linguagem de palhaço é uma estética, na qual a máscara por princípio protege e revela. Machado (2000: 77) nos diz:

A máscara do clown é um nariz vermelho. Ao mesmo tempo que protege, a máscara expõe. Seja num ritual de sociedades tribais, seja no teatro contemporâneo, a máscara recria o espaço e o tempo em que ela se apresenta. Como linguagem, ela se manifesta como algum modo de compreensão e relação com o mundo, sintetizando, portanto, experiências humanas. O portador de uma máscara deve conhecer os recursos dessa linguagem para expressar o campo da experiência humana que ganhou nova forma de expressão com a colocação da máscara. Por esse motivo, ela exigirá do ator o abandono de sua postura habitual e dos gestos usuais. Exigirá uma aprendizagem. A máscara determina o modo físico/mental próprio de estar e relacionar-se com o mundo.

Muitas pessoas procuram essa linguagem para aplicá-la e usá-la sem ter a dimensão do que ela comunica, sem saber seu poder de expressão. A revelação é total na aproximação instaurada pela máscara, transcendendo, inclusive, a vontade de controle do ator. Quando utilizada à margem da compreensão estética da linguagem, fica sendo somente um adereço no nariz, constringendo tanto o “ator” que quer “promover o bem” quanto aquele com quem interage. Assim, quando não se sabe o que se quer comunicar com a máscara de palhaço, a qual é bom que se saliente se constitui em uma linguagem, o que se comunica fica comprometido. Não se tratando de uma

crítica à boa-fé, é uma chamada de atenção aos princípios de uma linguagem e àquilo que é expressado, o que envolve um compromisso artístico estético e ético.

É paradoxal, mas não se é palhaço sem seriedade! É necessário dedicação, entrega, envolvimento, conhecimento de si mesmo e dos recursos da linguagem e muitas outras coisas difíceis e divertidas de se saber!

O trabalho de palhaço, que a Cia. Dom Quixote desenvolveu na Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima, foi um projeto artístico voltado a estabelecer relações comunicativas e a transformar o humor das pessoas, bem como a qualidade do ambiente no qual estávamos. Construimos com as pessoas no momento da interação um espaço de trocas, no qual o jogo de palhaço é referência. Um milhão de jogos pode acontecer, inclusive moldados para o momento específico de interação, que pode ser com uma pessoa com determinadas limitações. Nos jogos, podemos estar simplesmente olhando, brincando com a vergonha, o medo, a alegria, a tristeza etc. Acreditamos que a arte, seja qual for sua expressão, pode vir a ser um caminho que leva a uma modificação a quem a realiza e a quem dela de alguma maneira compartilha. Mais do que levar alguma coisa para alguém que está hospitalizado, cremos que o melhor que podemos dar de nós é uma escuta ao que o outro pode e quer expressar. Isso requer que se tenha sensibilidade para não invadir o espaço de quem não quer, mesmo que a intenção seja boa.

Essa escuta permeia as intervenções e oficinas/vivências, ampliando e abrindo questões que emergem das situações vivenciadas no hospital, tal como aparece nesse diário:

Paula – Vivência 13/08/07

Chegamos e como sempre fomos convidando as mulheres para nos acompanhar em uma atividade de teatro no teatro do hospital. Entramos em alguns quartos e chamamos quem estava na cama sempre tentando encorajá-las a deixar os lençóis para fazer uma atividade diferente. As enfermeiras nos ajudaram nessa missão. Mais tarde, durante a supervisão, a Henriette nos alertou sobre o seguinte: a atitude que muitas delas têm de querer permanecer na cama ao invés de nos acompanhar na atividade pode soar pra nós como desinteresse ou até como uma fraqueza delas que estariam sem forças para se cuidar. Mas que muitas vezes essa atitude pode ser justamente um cuidado delas pra com elas mesmas. Às vezes justamente o que elas estão precisando é ficar quietinhas imersas em suas “meditações pessoais” e o fato de estarmos lá levando muitas outras embora temporariamente pode justamente gerar o silêncio tão desejado nesses momentos. Então não devemos ter falas no

sentido de reprimi-las por isso, ao contrário, seria importante até ter alguma fala de compreensão que mostre que aquela escolha também é permitida e pode ser positiva. Chegando ao teatro tínhamos conosco umas quarenta mulheres bem animadas! Fizemos uma roda e logo elas começaram a fazer uma ciranda cantando músicas de crianças. Isso fez com que outras torcessem o nariz. É impossível agradar a todas devido às grandes diferenças entre elas que são culturais, de idade e do motivo que as levou até o hospital. [...] Depois fizemos alguns jogos e uma massagem em grupo. [...] A massagem é geralmente bem aceita por se tratar de algo bem prazeroso quando feito com respeito: o toque! Em um dos grupos uma delas, que tinha massageado todas as outras, não quis receber a massagem na vez dela. Veio com vários argumentos furados e precisei desbancar um por um até que ela aceitou. Porém, ficou tentando controlar a massagem das amigas dando orientações (às vezes de forma grosseira) de como ela queria ser massageada. Precisei então dar uma bronca dizendo pra ela fechar a matraca e os olhos e respirar fundo para simplesmente receber o que tínhamos pra oferecer sem tentar controlar. Daí ela se acalmou e dali a pouco já estava adorando! Disse: “Não tem nada melhor que isso!”. Me senti meio mãe, meio professora, tendo que colocar limites numa criança! E isso não foi um problema, pois gosto de ter esse tipo de cuidado e acho que faço isso bem. Fico feliz em poder dar essa contribuição. Nesse momento, a atividade planejada por nós, ou seja, a massagem serviu como meio para um contato e uma troca verdadeira. Aliás, essa foi uma outra coisa que a Henriette apontou na supervisão: o fato de que a atividade que estamos levando e que programamos pra aquele dia não pode se tornar mais importante do que nossa proposta lá dentro que é o contato verdadeiro. Mais do que preparar a atividade, temos que *nos* preparar *para* a atividade! E esta deve ser o meio e não o fim da relação com elas. Quando a atividade não estiver sendo aproveitada ou curtida por elas, mudemos! Por isso não devemos nos conformar com a saída delas do teatro quando bate um desinteresse. Nessa hora devemos conversar com elas, perguntar o que se passa, se não estão gostando, se preferem fazer outra coisa, o que seria essa outra coisa... enfim, convida-las à presença e à troca, pois afinal de contas, também temos muito pra aprender com elas! E se a vontade de alguma for realmente de sair, tudo bem! Mas que seja uma escolha assumida por elas e dita pra nós.

Flavio – Intervenção 04/04/05

O primeiro contato foi com o psicólogo, que expôs a impressão da intervenção na semana anterior. Relatou que o caráter informal como palhaço gerou uma aproximação facilitando a interação, fator este que no dia-a-dia

dos profissionais que tratam com as internas às vezes é difícil pelo fato de representarem o poder dentro da instituição. Impor limites é devolver o senso social que algumas perderam, o limite é a fronteira que trará ressocialização. Nossa tarefa como voluntários deste trabalho é ser um facilitador para que as internas possam perceber os limites e dentro deles retomarem suas vidas. Cuidado é a palavra chave na instituição.

Quando orientado no sentido de uma ação terapêutica, nosso trabalho muda de qualidade. É bom saber que, para a instituição, ações de cuidado fortalecem as chances de “cura”, mas é problemático pensar a intervenção artística como instrumento terapêutico. O que é esse trabalho artístico? Em muitos momentos, sua ação esteve permeada pela compreensão de um alcance terapêutico. É possível a realização de um trabalho artístico, em hospitais, que não se depare com esse potencial de operar mudanças terapêuticas? Podemos considerar que o oferecimento de espaços de expressão, de trocas culturais, intercomunicação, interações sociais etc. promove saúde e que isso se configura em ações que podem ser integradas aos procedimentos dos hospitais? Sendo assim, como se podem encarar atividades artísticas que não estejam nesse projeto de promover bem-estar, saúde? O que é arte de palhaço dentro do hospital? Por que ela está lá? Na medida em que a atividade artística de palhaço, que se dá por meio de ações comprometidas com as circunstâncias dos encontros, solicita e permite que o público se expresse, não se pode deixar de responder à demanda da promoção da saúde quando a intervenção ocorre em espaço hospitalar. A expressividade decorrente da interação entre atores e “inter-atores” é eliciadora de modificações de estados de ânimo e padrões corporais, que abrem, inevitavelmente, possibilidades de autonomia e transformação. No entanto, tal fato não deve nortear a atuação artística de palhaço nos moldes dos dispositivos de saúde, cura, terapêutica, uma vez que perderia sua potência de sentir e agir comunicativo. Nesse sentido, a atuação artística de palhaço revela-se como ação política, não engajada aos ditames institucionais, podendo trazer toda a carência manifestada nas emoções, sentimentos e afetos que eclodem no jogo e, assim, anunciar aos quatro ventos os estados e implicações das relações institucionais e sociais. Essa reflexão se aplica também ao trecho de diário a seguir reproduzido:

Alexandre – Intervenção 14/05/07

Pensem um pouco a respeito da ação da linguagem do palhaço em uma instituição onde uma das principais questões é o cuidado com o outro. Ao deslocarmos a linguagem para o cuidado estamos colocando balizas para um

modo de atuação (destino da ação). Visamos, assim, conferir ao outro a possibilidade de se expressar num momento lúdico.

O que a máscara do palhaço revela e vela no hospital?

A máscara no hospital pode vir a revelar a estrutura, quem nela habita e como habita, mesmo a linguagem artística em questão. A instituição quer-se como organizadora de processos subjetivos, a fim de normalizar, apaziguar, curar etc. Aparece como uma estrutura reguladora e reabilitadora de modos de existir “extraviados”, sua ação é, para o “paciente”, de conservação. Nesse ínterim, não está a máscara corroborando para o processo de organização da “subjetividade”, tal qual a própria instituição? Não está ela aliada aos preceitos estruturais que regem a ação do hospital? Nesse espaço, a máscara é uma aliada da estrutura de cuidado hospitalar, porém, seu modo de ação se dá pelas fissuras desse espaço. Atuamos onde os agentes do hospital, dada a própria limitação que o contato diário com a desagregação proporciona, não atuam. E compreendemos que não seja por falta de vontade e sim por defesa [...]. por necessidade de preservação. A instituição espelha o distanciamento de seus atores. [...] por meio da máscara atuamos nas redes de relações instauradas. Acentuando o lúdico resignificamos o sentido das redes. Ao transformar ou ampliar o sentido de um estado de ânimo coletivo numa interação, salientamos uma compreensão tácita da situação. Desse modo, ao proporcionar a teatralização de uma compreensão, abrimos para o espectador/ator a possibilidade de expressão.

Pode-se acrescentar que qualquer ação dos atores institucionais, incluindo os palhaços, em seus diferentes papéis, fala da situação da instituição. Nesse sentido, o palhaço, propiciando interações mais flexíveis, tem poder de transformação sem o peso do ator institucional.

Como palavras finais, gostaríamos de frisar que não há um modo certo ou errado de trabalhar como palhaços em hospital; o que se deve levar em conta é o respeito à arte, qualquer que seja, a qual venha a dialogar com outros em outras fronteiras. Somos nós que, a cada encontro, na relação, criamos os modelos.

O que nos resta a fazer é desejar boa sorte, coragem para se inventar e palhaços, artistas que não sejam impositivos, mas que saibam ouvir e responder eticamente aos chamados que a vida lhes faz!

Anexo

Último ato

[REFLEXÕES PARADOXAIS]

(Para Orfeu) [ms. 1916?]

SENTIR é criar.

Sentir é pensar sem idéias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem idéias.

– Mas o que é sentir?

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.

Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum [?]. Basta que sinta da mesma maneira.

O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma.

A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas próprias antecâmaras do sentimento é proibido ser explícito.

Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda gente.

Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo Deus.

Agir é descrer. Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é trair o nosso pensamento.

Fernando Pessoa

Faço aqui uma pontuação e reflexão a partir de experiências relatadas nos diários produzidos por nós, atores/palhaços, durante o período em que a Cia. Dom Quixote atuou na Casa de Saúde Nossa Senhora de Fátima. Minha intenção é apenas expor, clarear e abrir questões pontuais e gerais que emergiram dos diários. Tais questões se referem à linguagem artística de palhaço, aos modos da Cia. descobrir como atuar, às dificuldades encontradas nos encontros com o público hospitalar, às interlocuções com os atores institucionais, às supervisões dentro e fora do hospital, e assim por diante.

Diários da Cia. Dom Quixote

Júlia – Intervenção 21/03/05

Gostei muito da experiência, apesar do cansaço e de sair de lá com uma sensação estranha, uma felicidade junto com tristeza, sei lá, muito forte, no peito! Senti desejo de continuar e voltar lá com este trabalho, pois acho de extrema importância e tenho certeza que vai dar bons frutos!!! Mais do que nunca acreditei no poder de cura da arte, do palhaço, que transforma ambientes, comunica e aproxima as pessoas, modificando-as com certeza para melhor!

Nesse trecho, Júlia nos relata seu entendimento de que essa experiência, carregada de sentimentos que se misturam, pode ser terapêutica por ter a possibilidade de modificar relações e o ambiente.

Ariadne – Intervenção 21/03/05

Aconteceu uma ciranda que excitou a criatividade e a memória de todas porque fez com que elas se lembrassem de versos e músicas da infância: “Lembrei uma boa parte da música da praça, né? Aqui é a nossa praça. Olha como parece!”

O palhaço aproveita os estímulos do ambiente e potencializa as sugestões. Abre, também, a possibilidade de ressignificar experiências da infância e da própria vida, propiciando que a pessoa se veja de outra maneira, em um outro trânsito ao atualizar boas lembranças.

O lúdico é um campo, independente do estágio do paciente, que é acessível a todos, que aproxima mundo, como por exemplo, o momento das músicas.

Os pacientes se removem na memória do passado, não criando planos futuros, não manifestam sonhos pós-hospital.

Comemorações, festas e algo diferente da rotina tornam-se assunto da semana, pela importância e como marca.

Os pacientes são sinceros em relação aos sentimentos, se não estão bem, dizem que não estão e pronto.

Eles reparam em tudo e demonstram curiosidade: “Olha o sapato dela!”; “Que é que você está anotando?”; “Você é casado?”; “Você está grávida?”; “Ela tem um dente preto!”.

O palhaço como chão lúdico. A relação lúdica aproxima.

Alguns pacientes são bem ligados à família e quando nos vêem buscam ou criam conhecidos: “Você se parece com a minha filha”; “O olho dele é igual ao do meu pai”; “Meu irmão é bonito como ele”.

A memória, seja boa ou má, é retomada pela similaridade que o palhaço pode ter com alguém da família da paciente, propiciando ressignificações das relações com parentes/familiares; ‘éramos os familiares possíveis’.

A atividade continuada do projeto Oficinas Lúdicas amplia as possibilidades de qualidades nas relações.

Alexandre – Vivência 28/03/05

No início, algumas recordaram de nós pela intervenção de palhaço da semana passada, assim como recordamos alguns nomes. Depois no corredor, a caminho para o refeitório, encontramos as pacientes que estavam no setor Bento Menni, que também recordaram de nós.

Resgate de memórias. Duas memórias distintas: uma remete à familiaridade, outra, às boas memórias causadas no primeiro encontro entre paciente e palhaço.

Ariadne – Vivência 28/03/05

Comentário: o relator poderia ser mais presente em alguns momentos, servindo como um “coringa”, uma pessoa que propusesse em momentos necessários. O olhar “de fora” pode detectar coisas que quem está “dentro” não percebe. A renovação pode vir no momento em que o relator opinar e esse momento tem que ser apropriado para não atropelar o que já foi criado.

A importância de um olhar externo. Quem está de fora poderia ter uma intervenção/visão ampla do acontecimento da relação. Posso intervir como relator, porque também sou palhaço, compartilho da mesma linguagem sobre a maneira de potencializar, mudar de rumo, redirecionar uma relação. Essa possibilidade abre para o desejo de reencaminhar uma ação que eu possa ver como relator e que os palhaços na intervenção não contemplem.

Flavio – Vivência 28/03/05

Quando terminamos com as atividades, dissemos para as internas que voltaríamos na semana que vem e elas vieram quase todas ao mesmo tempo nos abraçar, beijar, cumprimentar e algumas diziam que na semana seguinte já não estariam mais lá.

Aparece que as pacientes gostavam de nossas atividades e o que desejam para si.

Alexandre – Intervenção 04/04/05

No B. M. a atmosfera é sempre mais densa, logo que entrei veio uma pessoa me agarrar, não deixei e disse que daquele jeito eu não queria, fui ouvido, outros momentos semelhantes a esse aconteceram, em todos coloquei limites e fui “respeitado”.

Questão do limite. Usamos o referencial do limite como terapêutico, aplicando um procedimento da instituição. Essa ação visa colocar um ponto de partida, e não um ponto final na atuação do palhaço. Assim, conseguíamos interagir em vez de ficarmos constrangidos, o que confere outro sentido ao “limite”, o qual passa a ser uma possibilidade de interação, e não o final dela.

As falas da instituição:

Deu-se uma situação em que a Paula foi “alarmada” pelas enfermeiras a lavar-se rapidamente após ter contato com uma paciente, nesse momento a perdemos, pois ela havia se encaminhado para outro setor, enquanto ficaram os palhaços e a Júlia sem saber o por que da ação imediata, depois fomos encontrá-la e tivemos a conversa com as enfermeiras, acima relatada. Creio que precisamos ser orientados nesse sentido. Sem sermos alarmados, para não atuarmos sob a insígnia do preconceito e do estigma que promovem um afastamento e distanciamento das pacientes. Para isso, uma boa orientação e o uso de avental se faz necessário, bem como higiene adequada após o trabalho.

O que é perigoso e o que não é? As orientações são importantes, justamente, para não atuarmos pelo viés do estigma.

Júlia – Intervenção 04/04/05

Uma moça veio agradecer-los pela vivência da semana anterior, dizendo que ela estava muito triste e que depois da oficina, a depressão dela tinha ido embora.

O retorno dado por uma paciente.

Outra função de quem está anotando é dar um retorno imediato do olhar de fora para os palhaços, pois, algumas coisas gerais, são difíceis perceberem na hora. Para isto devemos buscar maior escuta e relação entre a equipe toda, os palhaços e o relator.

A importância da escuta como norteadora do trabalho da equipe: tudo é escuta. O relator traz outra escuta – é um cuidador do grupo, mas pode também servir de refúgio, sobretudo quando não se está em um bom dia para fazer palhaço.

Ariadne – Intervenção 04/04/05

Como sempre, umas pacientes estavam mais receptivas que outras. Cada intervenção é diferente, pois cada dia estamos diferentes, principalmente as pacientes que ou estão bem, ou estão mal. É muito bom quando somos reconhecidos e quando lembramos os nomes delas, tornando a intimidade um fato para muitas pacientes. É notória a progressão ou a regressão de algumas. FATO: ocorreu uma dúvida durante a relação com a paciente Nívia. Ela estava triste e carente porque perdera alguém querido. Então, eu perguntei o que tinha ocorrido e ela começou a chorar, desesperada. Daí veio a dúvida: ela estava aparentemente calma, mas depois que ela me contou o ocorrido, ela “desabou”, será que se eu tivesse tentado animá-la antes dela me contar, teria sido melhor? Mas o importante é que depois ela nos acompanhou e pareceu bem o tempo todo.

Seguir o que se sente é um saber. No entanto, muitas vezes questionamos uma nossa interação: temos claro o que sentimos? O que sabemos?

ESPAÇO BENTO MENNI

Fomos recebidos com muitos abraços e beijos. Algumas pacientes estavam agitadas e impacientes e queriam toda a atenção. Elas não têm muito controle da força e nos pegam pra valer. Nessa hora é bom impor limites e demonstrar o que é bom e o que é ruim e machuca. Cantamos algumas músicas do repertório delas e criamos uma história juntos, cada um fazia um personagem que dava um rumo para a história. A história de um sapo e uma princesa que pelo caminho encontravam uma pedra, árvore, bruxa, fada, jacaré etc.

Fala da instituição: importância do limite. A participação das pacientes com os palhaços na construção do que pode ser desenvolvido.

A relação com essas pacientes é muito intensa. Elas chegam carregadas de emoções e solicitam muito a nossa atenção.

As emoções e suas qualidades variam em cada setor, bem como nas interações. Ficamos mais atentos no Bento Menni, o que muda a qualidade da intervenção.

Sinto que estamos fazendo bem para elas, estamos conseguindo transformar o estado de espírito das pacientes. Se fosse fazer um gráfico, seria de baixo ou do meio para cima.

Sentimos que modificamos os estados emocionais e o ambiente.

Alexandre – Vivência 11/04/05

Nossa proposta para essa vivência era utilizar a quadra desenvolvendo atividades com corda, bola, bexigas e brincadeiras de roda. Fomos muito bem recebidos e conseguimos convocar várias pessoas a participarem da atividade, apesar de ser realizada em um espaço que requeria uma mudança de ambiente e uma pequena caminhada. Senti dificuldades em algumas situações, por ser em outro espaço, tínhamos a “responsabilidade das chaves”, não que isso já não estivesse ocorrendo, no entanto, deparei-me com uma porta que não fechava e isso me deixou preocupado, situação que foi resolvida com a ajuda de uma enfermeira de pátio do Bento Menni. Na quadra, percebi um grande prazer das pacientes em usufruir daquele espaço, havia sombra e uma brisa leve. Diferentemente da vivência anterior, senti mais dispersão, creio que também seja uma característica do ambiente.

A utilização dos ambientes da instituição dentro de uma proposta de ressignificação de relações.

Uma percepção: a demanda pela atividade aparece como uma solicitação afetiva da presença; nos jogos, cada pedido é uma convocação e uma afirmação daquele que propõe para com o mediador. Estar como mediador nessa situação é estar aberto à solicitação, nesse sentido, a atividade é uma mediadora de afeições.

O papel do mediador/ator é também transformar as solicitações em propostas possíveis a todos.

Ariadne – Vivência 11/04/05

Ao chegarmos no ambiente das pacientes, somos recebidos diferentemente por elas. Algumas olharam-nos com estranhamento, surpresa, alegria, mas a cada semana sinto que somos realmente recebidos, acolhidos.

O retorno do acolhimento e do respeito ao interlocutor.

As pacientes do Sta Isabel/ São Camilo muitas têm consciência do que está acontecendo, o que estão passando, mas não sabem como resolver os problemas em que se encontram.

Muitas vezes, as pacientes têm “consciência” de seu momento. Resolver os problemas é estar de acordo com uma ressocialização?

Quando se gasta energia sobra pouco para ficar pensando e ajuda a acalmar a mente, deixando as pacientes mais calmas.

O jogo instaura um espaço em que se reforça a presença, pondo o foco no fazer: o jogo é reconhecido como vida.

Júlia - Intervenção 18/04/05

Neste dia senti que devia e queria abandonar mais o racional, falar pouco, só me apresentando e perguntando o nome delas, para brincar mais com o corpo e fazer dele o meu instrumento de comunicação.

O corpo como instrumento de comunicação.

Falei dos sorrisos mas é importante saber lidar com rostos sérios, sem muita expressão ou alteração. Não querer um sorriso forçado mas tentar fazê-lo surgir naturalmente, chamá-lo através de alegria e receptividade (se não o sorriso pelo menos um olhar que concretize a comunicação, um contato transformador). Olhar cada uma (mesmo as que fogem do olhar), registrar cada detalhe, pois eles são importantes nas relações humanas. Uma senhora que eu esqueci o nome começou a contar a história de seu pai, um terapeuta que levou um tiro na mão. Eu me atentei em ouvir, mas outras mulheres puxavam minha atenção. Eu queria ir logo para o pátio fazer fotossíntese ao sol (eu estava com meu vestido verde-natureza). Achando que era a porta para o pátio entrei num quarto. Havia uma mulher, eu perguntei qual era sua cama e contei que tinha entrado ali por distração. Depois, encontrei ela no pátio.

O contato como gesto comunicativo transformador, que pode ou não incluir o sorriso; o palhaço transita nas relações.

Na sala de TV pré-pátio me apresentei para uma velhinha, ela disse que já estava meio surda então fui para o corpo e gestual.

As várias maneiras de expressão.

Fui para o pátio, sempre acompanhada de alguém, corri saudando os arbustos verdes (eu amo a natureza) e disse isso. Comecei a dançar cantarolando e logo uma mulher negra de vestido azul veio dançar comigo, cantarolando também! Dançamos juntas e uma outra de óculos (esqueço os nomes...) quis aprender a dançar e eu a chamei e ela dançou também. Foi muito bom e bonito. Depois quis ver o sorriso da Ana Lúcia e foi um momento de ouvir. Ela disse que só ri quando tem vontade, eu disse que poderíamos fazer outras caras e ela disse que se ficar por aí fazendo caretas ela é taxada, julgada de louca, eu disse que isso era muito triste, que não gostava de pessoas que julgam as outras, mas elas existem. Não consegui transformá-la, atingi-la mas a conversa foi muito boa, me ensinou a não chegar pedindo algo. O presente tem que vir primeiro de mim....

Há vários níveis de consciência do próprio estado e daquilo que os outros vêem como estigma. As pessoas respondem aos jogos, às propostas corporais. Os vários papéis por onde se pode passar.

Fomos para o Bento Menni. Quando entramos o pátio estava vazio, com duas mulheres. Entramos cantando OLA OLE OLI OLO OLU. Tinha uma mulher alta que eu abracei. Minha orelha ficou no seu peito e pude constatar que ela tinha um puta coração forte, disse isso a ela! A outra mulher estava sentada, bem fraca com as mãos no rosto. Eu perguntei seu nome, Luiza ela disse bem fraquinho. Sentei na sua frente, olhei nos seus olhos e peguei nas mãos dela. Perguntei se ela gostava de carinho nas mãos, ela fez que sim e eu fiquei acariciando-as com as minhas mãos. Foi muito bom, se estabeleceu uma relação de carinho sutil, sem fala... Subimos e o corredor estava lotado! Reconheci algumas, Célia, e era tanta coisa que eu nem lembro direito. Sei que uma mulher estava com um vestido verde como o meu, elas fizeram esta associação e começamos juntas a desfilar. Quando comecei a mexer o corpo outra começou também, e virou uma dança. Esta perguntou cadê a música, eu falei para cantarmos e elas começaram a cantar a música do “Apê”. Tinha uma mulher deitada e eu deitei também para me comunicar com ela (ela tinha um pé zoadado...) Nessas era hora do lanche então todas estavam saindo. Fomos saindo junto, na maior das confusões, mas foi tudo bem. Descemos.

Fraco e forte: oposições que sempre aparecem. Bento Menni se assemelha a caos e confusão. A comunicação é o foco.

Fomos tomar lanche junto com as mulheres do Bento Menni, foi uma experiência boa, uma delas ajudou a nos servir, as outras continuaram em seus lugares mas eu via algumas olhando e jogava com elas de longe. Uma se sentou com a gente na mesa. No fim, algumas vieram se despedir com emoção, dizendo estarem carentes. Eu abracei a Denise (uma menina que eu conheci da primeira vez no Santa Isabel) e ela chorou, eu fiquei triste também mas desejei muita força pra ela! Estas situações são difíceis de lidar, por mais força que eu faço para não me envolver, só se tivermos nervos de aço. Apesar disso me sinto cada vez mais forte e à vontade neste lugar, começo a me relacionar de igual para igual não enxergando a doença, a loucura, mas mulheres como eu. Assim me sinto muito bem para fazer, sentir, estar presente e aberta para o contato, sem medo do estranhamento.

O palhaço se envolve afetivamente com o que lhe toca; a presença acontece quando se está aberto e permeável aos estímulos e respostas do ambiente. A relação que

estabelecíamos não era com a loucura, a “patologia das pessoas”, e sim com as afetações no encontro com elas; não era a loucura que nos interessava, mas a diferença.

Alexandre – Intervenção 02/05/05

Fomos para essa intervenção com algumas questões sobre o modo de nossa atuação, o “papel” da arte, etc. Em grupo, estas, se têm apresentado e, entre outras, as trouxemos para o Walter. O que se clareou para nós é que a arte não pode acontecer com um fim pré-determinado, no caso, terapêutico; se assim fosse, deveríamos ser terapeutas, algo que não somos por formação, no entanto, a arte abre a possibilidade da criação e em abrindo esse espaço, damos lugar, voz, atenção, veracidade a um modo de ser (loucura), revelando na situação um novo sentido, rumo, caminho, para uma determinada fala, gesto, ação, expressão. Nesse sentido, a arte é uma clareira onde novas perspectivas são desveladas; acolhendo uma pessoa ou um grupo, interagindo absolutamente na situação dada, vemos, escutamos, damos voz a sua demanda que naquele momento se faz nossa. Somos iguais, porém diferentes, no sentido de que compreendemos a alteridade como diferente e não segundo uma patologia, classe social, etc. [...] Não seríamos palhaços se não questionássemos o modo de ser humano, dando luz a todas suas possibilidades de ser no mundo e não segundo esse ou aquele paradigma. Palhaço é aquele que põe em suspensão todas as regras, convenções, conceitos, olha para eles e pergunta: como? Pois sua atuação se funda na afetividade, de maneira sincera consigo mesmo em relação ao que se lhe apresenta; fundamentalmente, não se trata de responder ou não segundo uma conduta estipulada e sim estar aberto ao que cabe no momento, de maneira justa, mas até aí o justo pode ser o “meu” justo e se for, ele só o é porque está em relação ao outro, que no jogo também responde por isso, aceitando ou não... questionando, suspendendo o juízo, perspectivando. [...] Daí que, atuar em uma casa de saúde vai de encontro com todas essas questões e a arte não tendo um fim terapêutico, mas sim, estando livre para criar e desvelar (ou não) todos esses sentidos, pode vir a ser terapêutica; ainda mais atuando em parceria junto à equipe técnica do hospital. Atuamos como cuidadores do ser (o eu, o outro, o mundo) na medida em que nossa atuação, colaborativamente, traz à tona sentidos e ilumina novas perspectivas, novos caminhos àqueles que em um determinado momento de sua história demandam um cuidado como o nosso.

Como a Cia. compreende o palhaço: o palhaço como cuidador, não como terapeuta; como cuidador a seu modo, utilizando sua linguagem artística; essa atividade pode ser terapêutica.

Júlia – Intervenção 02/05/05

Reparei que o Benedito estava trabalhando muito o corpo, fazendo acrobacias como cambalhotas e estrelas. Eu fiquei com muita vontade de fazer isto também. Fiz bananeira, cambalhota no sofá, foi muito divertido e com certeza o nosso prazer em fazer o que o nosso corpo está pedindo se espalha e contagia, dando prazer para elas que contemplam e vontade de responderem com o corpo também. Além disso, isto estabelece uma comunicação extra-verbal muito boa, ao invés de chegarmos falando e cumprimentando da maneira tradicional, trabalhamos o gestual, quebrando a rotina e dando uma nova energia para elas e para o espaço. Sinto que esta comunicação corporal puxa para o aqui e agora, abre a percepção para o momento, enquanto a fala às vezes puxa para conversas que podem ir para o cotidiano, coisas que elas sempre falam, um passado, uma tristeza. Lógico que cada momento pede determinada atuação e há momentos de conversa importantes, em que coisas mais intimistas aparecem.

O que propúnhamos corporalmente reverberava nas ações das pacientes. Estabelecemos maneiras diversas de contato e comunicação. A quebra da rotina e as modificações propostas. A comunicação corporal abre percepções diferentes da verbal.

No pátio, como sempre, começamos com jogos individuais. Me peguei nesta hora em muitos momentos de escuta, reparando no que os outros palhaços estavam fazendo. Reparei, como já mencionei, o Benedito trabalhando muito o corpo, com uma energia muito forte e por isso estabelecendo jogos mais abertos (chamando atenção de mais pessoas) e circulando muito pelo espaço, um verdadeiro turbilhão. Já a Ari Condessa em jogos mais detalhistas, pequenos porém muito precisos, no sentido dela estabelecer uma comunicação direta com todas que estavam ali, indo em cada cantinho se relacionar com cada uma, mesmo com as mais isoladas. Achei muito interessante isto pois energias diferentes, características de cada um, e mesmo assim conectadas (cada um ligado no outro) no mesmo espaço e tempo podem se complementar com objetivo de satisfazer diferentes demandas. E mais um terceiro elemento, no caso eu, que estava acho que num meio termo, ora corporal grande, ora num jogo intimista, criou um ambiente propício para a intervenção, conseguimos acionar de certa forma todas que estavam ali para o que estava acontecendo, para o lúdico, e de maneira natural, sem forçar ou impor algum jogo. Acho que isto vai ao encontro do que comentamos a respeito de não usarmos a arte com um fim somente terapêutico, mas fazendo-a de modo autêntico, cada um respondendo com sinceridade, não estando ali para cuidar de ninguém, ou entreter, mas para vivermos e

criarmos juntos coisas novas numa troca constante. Num momento um jogo se estabeleceu entre Benedito e eu de pega-pega, movimentamos o espaço e sempre parávamos diante de Dona Irene para cumprimentá-la com um beijo na mão.

Os palhaços ora atuam juntos, ora separados. Os palhaços modificando o ambiente. O lúdico abre possibilidades de relacionamento, como vivência conjunta, configurando-se como comunicação. Não estamos entretendo as pacientes, mas vivendo com elas possibilidades de expressão, de criação, acertos e erros.

Benedito fez o número da cadeira, de sair dela dando cambalhotas de frente, depois de trás e sentar novamente. Pedi para ele repetir o feito e quando ele foi sentar depois das cambotas, tirei a cadeira e ele caiu de bunda no chão. Número clássico de palhaço! E até isso fiz dividindo o tempo todo com uma mulher que me pediu para tirar a cadeira! Nessas o Benedito me desafiou (com uma força!) a falar uma poesia de cabeça para baixo. Fiz a bananeira e me sopraram a poesia toda no ouvido, não tinha como não reproduzir! O Benedito fez o mesmo, improvisando. Ari subiu na mesa e recitou uma poesia, depois desceu de lá escorregando pelo poste! Formamos uma roda e fizemos um trenzinho, enorme, com quase todas, cantamos “marcha soldado” andando pelo pátio. A energia estava tão forte e gostosa que uma mulher do Bento Menni, do outro lado do muro subiu para ver o que estava acontecendo, e ficou assistindo. Fizemos novamente uma grande roda para darmos tchau. Benedito pediu para que eu inventasse uma maneira diferente de dar tchau e foi o que fiz: inventei, mostrei, fizemos um treinamento (todas repetindo o que eu fazia) e depois o “oficial”, mas meu tchau foi meio ruim e o Benedito tirou um sarro básico de mim! Foi bom, depois ele pediu para Condessa inventar o dela, ela pediu para que todas estendessem o braço de mãos abertas e saiu correndo tocando com a sua mão nas delas. Então elas também correram cumprimentando nesta mesma formação. Demos os abraços finais e fomos para o Bento Menni.

Os números clássicos de palhaço no repertório da Cia. No espaço do jogo, podemos explorar as regras da instituição. Mudanças de espaço e de energias.

Chegando lá fomos recebidos com muita atenção por algumas delas que vieram de encontro a nós. Uma delas veio chorando, num choro ininterrupto. Durante um bom tempo que eu fiquei lá esta moça vinha e ficava neste choro... Eu perguntei a ela se gostava de cantar (queria transformá-la) ela disse que sim e começou uma música. Parou de chorar, mas como era uma música tipo de igreja logo voltou o choro. Então eu falei vamos bater palmas!

E comecei e ela foi atrás, parou o choro e como fomos diferenciando, batendo de várias maneiras, depois estalos, depois pulinhos, e uma voltinha! ela começou a se divertir e eu também e muitas vieram se juntar a nós. Fiquei aliviada e contente de conseguir transformar lágrimas em um momento de descontração. Outra coisa que me marcou muito foi uma moça, chamada Yolanda, que veio me perguntar porque ela era doente mental. Ela me perguntou tão forte, assim, olhando nos meus olhos, por um momento me desconcertei... falei para ela que ela era como eu, que dependia dela sair de lá, que ela ia sair de lá, enfim, eu não sabia direito o que dizer, e talvez eu poderia ter lidado com isso de outra maneira...

Quando conseguimos transformar e como saímos da máscara.

Como o São José tem menos gente e chegamos com toda a energia criada nos espaços anteriores, precisamos achar um modo melhor de nos adequar a este espaço. Conversei muito com a Ângela e fui com ela até seu quarto, e brincamos de nos pentear, fizemos altos cabelos diferentes, foi bem divertido.

Como a energia criada é transposta aos ambientes.

Como estamos querendo “limpar” um pouco a figura do palhaço (sem é claro perder sua essência) não trabalhamos de nariz, mas com uma leve maquiagem e algumas roupas “fora do comum”. Foi muito interessante, ficamos bem à vontade em relação a isso. Não perdemos o estado do palhaço e ao mesmo tempo nos aproximamos de nós mesmos e, por esta razão, senti também uma aproximação em relação às mulheres pois diminuiu uma certa distância que ocorre em “somos palhaços, vocês não”, possibilitando uma interação maior, com todo mundo criando junto.

Pensando nas possibilidades de utilizar a referência da máscara sem a máscara; para ser palhaço, não precisa de nariz de palhaço.

Alexandre – Vivência 09/05/05

A partir da vivência desta semana, na qual trabalhamos com o tema da sensorialidade, voltando atenção para o corpo através da propriocepção, do olfato, do tato, da audição e visão, ficou claro o quanto é importante atentar para a questão do abandono; digo isto porque a demanda por afeto, cuidado, aparece aqui radicalmente.

Atentar ao corpo pelos sentidos.

Flavio – Vivência 09/05/05

O processo constitui em estimular todos os sentidos e a partir daí o paciente se perceber e se reorganizar, para sua reintegração social.

Discurso contaminado pela instituição.

O que podemos perceber é que os sentidos estão operando no automático, ou seja, totalmente esquecidos, quando na realidade são verdadeiros aliados, que estimulados remetem o paciente imediatamente a uma reflexão e consciência do se perceber como alguém importante.

A importância da relação com os sentidos.

Quando começamos os trabalhos pelo toque, inicialmente foi tímido por parte dos pacientes, contudo após uma das pessoas do grupo receber a massagem, mudava não só a atitude como a expressão facial, contaminando aqueles que estavam fora, a ponto de se oferecerem para ser o próximo.

Quando as pacientes vêm a alegria/bem-estar de outras, elas se dispõem a participar das atividades.

A resposta que sentimos na intervenção foi diferente das outras, visto que nesta oportunidade colhemos ao término da experiência as falas, os olhares e toques (pelos abraços), com muito mais intensidade, diferente de outras intervenções.

Os sentidos na relação corporal aproxima as pessoas.

E a própria expressão facial denunciava bem-estar.

O corpo fala de seu estado emocional.

Ao término me abraçou e começou a chorar, pedindo para que eu a tirasse de lá. Esperei um pouco, deixei-a chorar, me afastei segurando-a pelo ombro e disse: você sabe que eu não tenho esse poder de te tirar daqui. A reação foi de susto, parou de chorar imediatamente. Continuei falando, a nossa vinda aqui é justamente para que vocês possam se reorganizar e a partir de todas essas experiências vocês mesmas se darem alta, sair daqui pelas suas próprias pernas.

Houve momentos em que as atividades nos colocaram em lugares, posturas de “terapeutas”, reproduzindo papéis de atores institucionais. Vivíamos algumas vezes nossa própria impotência diante da dor e sofrimento alheios, o que resultava em uma quebra, rompimento de uma linguagem artística e nos aproximava de nós mesmos. Éramos atores diante de problemas fora de nosso alcance de resposta: não sei o que fazer... como fazer? Só posso estar com você também nessa solidão de não saber qual é a resposta. Não sei o que é melhor para você, cabe a você se escolher.

Paula – Vivência 09/05/05

Durante toda a dinâmica houve uma atmosfera de divertimento e prazer. Nós estávamos integrados entre nós, o que facilitou o trabalho.

Percepção da qualidade da intervenção.

Alexandre – Intervenção 16/05/05

Abriu-se também a possibilidade de desenvolvermos algum projeto em que os funcionários da instituição fossem contemplados, ainda em aberto. Após, nos encaminhamos para a intervenção. Noto que nossa chegada é calorosamente recebida há algum tempo e vejo nessa recepção um reconhecimento positivo do trabalho.

Ainda em 2005, pensamos em fazer um trabalho com os funcionários.

Daí que, em atuação como palhaço o “humor” não se reduz ao cômico, engraçado, alegre; a compreensão de humor dá-se através dos estados de ânimo, das emoções, de como interagimos atravessados pelos encontros, nos quais apreendemos conjuntamente, iluminando uma sensação, emoção, abertos aos afetos. A partir desse modo de compreender, interagimos num fluxo de humores, contemplando sempre o como outro se apresenta, considerando seu modo de ser na situação em sendo conosco nesse oceano de sentimentos. Atuando como palhaços, há já uma pré-disposição a essa compreensão; reconhecemos um estado de ânimo e embarcamos em seu sentido com uma lente de aumento voltada para nós mesmos, ou seja, no encontro é tarefa ser sincero com o que se está sentindo, trazendo à tona sua verdade, aquilo que ele naquele momento único cria com todas suas referências na situação mesma em que se está, diante do outro que se apresenta como uma incógnita [...].

Fundamentação para a compreensão do humor.

Paula – Intervenção 16/05/05

Nessa visita fizemos uma intervenção de palhaços (embora aos poucos estejamos tirando a máscara tradicional do palhaço: o nariz vermelho, o espírito com o qual interagimos ainda é o do palhaço).

Quando exploramos não usar a máscara de palhaço, buscando dar importância ao estado de palhaço, às roupas e às especificidades de cada ator/palhaço; o nome do palhaço já é uma máscara.

No núcleo Santa Isabel a intervenção foi muito alegre e embora tenha sido um pouco caótica em alguns momentos manteve uma organização mesmo

dentro do caos (falo de caos quando quero me referir a uma certa bagunça, nada mais sério que isso!).

Percepção positiva da intervenção.

Fomos então para o setor Bento Menni. Tive novas percepções sobre meu comportamento diante das relações que se estabelecem nesse setor. Em primeiro lugar percebi que sempre fico com medo quando vamos entrar lá. Nunca sei se vou dar conta da demanda do lugar. Percebi também que diante desse medo não consegui manter o espírito do palhaço que sempre aceita o novo e diz sim para as situações lidando honestamente com elas seja qual for o sentimento que o atravessa estando sempre inteiro nas situações, disponível para o que quer que aconteça.

Não é sempre que conseguimos nos relacionar segundo os princípios da linguagem de palhaço.

O palhaço, mesmo sentindo medo, assumiria esse medo e jogaria ludicamente com ele achando uma saída na própria relação com aquilo que o amedronta. Eu, ao invés disso, fugi de me relacionar de maneira inteira e honesta e fiquei numa relação cotidiana e artificial com as pacientes sem assumir as diversas sensações que passaram por mim, ou seja, não consegui expressar minha verdade naquelas relações.

O palhaço não vai levar algo pronto, impor o poder da máscara; é na relação que aparece o que pode ser feito.

Percebi que eu não estava conseguindo fazer aquilo que queremos que elas consigam, que é expressar sua verdade, seu modo de ser através da arte. Aliás, naquele momento, elas faziam isso bem melhor que eu! Então eu pergunto: Quem está ensinando quem a expressar sua verdade? Quem está mais próximo e mais conectado com essa verdade?

A arte medeia as relações e os acontecimentos; pela arte, reconhecemos o outro em sua expressão possível no momento e a nós mesmos.

Flavio – Visita 23/05/05

Ao invés da intervenção ou vivência, fizemos uma simples visita. O contato consistiu em nos oferecermos como ouvintes para as pacientes, para tanto cada um de nós entrou com uma flor.

Outras atividades que não eram palhaço ou oficina também ocorreram, como “visitas lúdicas”. As visitas lúdicas seguem o mesmo princípio do Encontro Humorado,

porém, não há necessidade de indumentária ou da máscara e sim da intenção e estado de jogo proposto pela linguagem de palhaço.

Nossa chegada foi muito boa, contatos individuais e bastante dispersão, algumas internas apresentavam-se muito melhor que na semana anterior, outras que tiveram atuação efetiva, naquele dia encontravam-se muito viradas para dentro. Mesmo assim, não se esquivaram de conversar ou mesmo pedir um abraço.

Como percebíamos as pessoas de uma semana para outra.

Ao sairmos do refeitório, fui abordado, para receber uma poesia feita naquele dia.

No ano de 2005, interagíamos também no refeitório.

Alexandre – Intervenção 30/05/05

Fada

Eis que a fada entrou e, com sua varinha mágica, desejos (ha, ha, ha) realizou
Pedidos dos mais variados, de casa própria a casamentos imediatos

Além de, com as falas das fantasias brincar, uma irmã pobre lá estava para
lhe ajudar

Só que com varinha ela não tinha trato e atuando sozinha ela ficou de fato
Apesar da irmã rica chamar, seus ouvidos estavam sujos dificultando seu
escutar

Teimosa era a fada madrinha que continuava a chamar a outra que não vinha
No entanto algumas vezes acontecia e a irmã pobre por berros seu nome
ouvia

Vindo a seu encontro para juntas atuar num espaço caótico impossível de
organizar

Se bem que esse não era seu intento, mas como fadas respondiam aos
chamados

que vinham lá de dentro

Muito atenciosamente desejos e pedidos tanto uma como a outra escutou

Só não dou garantia de que algum se realizou

Com muita disposição a entrada se deu, mas diante de tamanha solicitação

Nossa força rapidamente desapareceu

Pensamos que faltavam outros seres da floresta

Para transformar e conduzir aquela festa

Mas algo vindo dos céus surgiu e a força que nos faltava num olhar ressurgiu

Eram novos olhares de mel, vejam só, eram os olhares do Sta Isabel

Casamentos tantas desejaram aquelas lindas donzelas que por príncipes
 esperavam
 Felicidade, alegria, amor e sorte também ouvi
 Aliás, sobre esses temas até discorri
 De modo a muitas alegrar, a tal ponto de outras dorminhocas da cama tirar
 Realmente essa foi uma estória de muitos desfechos e os pedidos que mais
 realizei
 foram os de abraços e beijos
 Pois desta feita, muitas conclusões tirei, umas importantes, outras não sei
 Realmente trabalhar com foco faz diferença, assim como contar com os
 parceiros e sua presença
 Presença que pode ser ausente, uma pré-disposição a se esquivar do
 emergente
 Seja como for cada um traz sua força nem que ela seja do tamanho de uma
 mosca
 E isso pra palhaço é o que há, é o que é, e mosca que é mosca tem ao menos
 samba no pé
 Posso até ficar sem uma asa e não poder mais ir pra NASA
 Mas voar eu vou tentar, nem que pra isso minhas calças eu tenha que
 empenhar
 Já sem calças mas voando vejo qualé o parangolé
 E num vôo alucinado vou parar lá na Guiné
 Trazendo na bagagem alguém para acenar
 Ao povo lá de baixo que espantado vai olhar
 E talvez até algo dizer, como por exemplo:
 Nossa, será que igual podemos fazer!
 O que aí, já não posso acertar, o que sei é que cada qual sabe em que se
 aprumar
 E se não souber está aí uma chance de ser quem se é, seja como for, com
 samba no Pé! Benedito

A intervenção é um momento lúdico, no qual todos os papéis podem ser
 colocados em perspectiva; “o louco é o palhaço” e, nesse jogo, pode-se brincar com ele
 e suas histórias. No jogo, pode-se entrar em uma relação no hospital na qual há
 aceitação para a multiplicidade. A medida da relação é pautada pela diferença que há
 entre iguais, “a humanidade de todos nós”. No jogo, podem-se assumir vários papéis e
 brincar com os estereótipos, expondo-se desejos e fantasias como são.

Paula – Intervenção 06/06/05

Tínhamos neste dia um objetivo comum no grupo que era o de conseguir superar algumas dificuldades localizadas em nossas conversas, como por exemplo a dificuldade de conseguir reagir ludicamente como palhaço diante das situações que mais nos tocam, sem cair no sentimentalismo que a comoção nos traz, muitas vezes nos impedindo de trazer novos olhares sobre as questões que surgem.

Não somos “super-palhaços”; muitas vezes, deparamo-nos com a questão de não conseguirmos responder como palhaços, caindo em um “assistencialismo”, “maternalismo”, “paternalismo”, maneira pela qual o ator conseguia responder em um momento difícil.

Flavio – Intervenção 20/06/05

As observações visam aperfeiçoar a forma de intervenção tornando-a mais produtiva e eficiente, onde o trabalho em grupo com todos os cuidados e observações possam ser potencializados, gerando sempre um resultado que seja cada vez mais a somatória de todas as atuações. Algumas anotações podem ser norteadoras de atuações que acontecem individualmente, visto que todos nós em determinado momento, atuamos de forma isolada e sem escuta nenhuma, momento este que enfraquece o grupo e conduz a um resultado que se traduz em desgaste elevado.

Considerações do papel do observador/relator.

Na sala de TV, a Léia e a Buscapé e um pouco mais a distância a Condessa Rondélia, faziam um barulho maior do que as internas, até que a Léia resolveu curar as internas com o martelo do “pimba”.

Dinâmica lúdica para solucionar problemas.

Alexandre – Intervenção 01/08/05

No Maria Josefa tivemos uma intervenção maravilhosa, que acabou por concentrar o cerne de nosso dia através do afeto em forma de abraço. Eu e Condessa entrelaçados convidávamos quem quisesse a nos abraçar, os olhos brilhavam. Fomos para o lanche e houve um grande contentamento por parte de muitas pacientes que vinham nos abraçar e trocar um dedo de prosa.

A importância de estabelecer relações afetivas.

Flavio - Intervenção 01/08/05

Após 30 dias de férias, foi surpreendente visto que entrarmos na ala Santa Isabel pude perceber que mais de 90% das internas que havíamos deixado há um mês, não se encontram ali.

Rotatividade de pacientes como característica da instituição.

No Bento Menni, como sempre as situações que se apresentam são sempre inusitadas e cheias de armadilhas. Contudo como havia me reciclado nas férias estava preparado para não ser surpreendido com aquelas “energias avassaladoras”.

A demanda do Bento Menni, por ser um espaço de agudizadas, quase sempre nos deixava exauridos.

Em nossa conversa semanal, sobre nossas atuações e rumos a serem seguidos e outras ações, passei a refletir sobre a “dor do esquecimento”, a que todos nós somos submetidos e, ali naquele ambiente ela aparece mais escancarada e sem freios, a ponto de perceber que um simples abraço, faz os olhos brilharem como se fossem duas fontes poderosas de luz, ou deságua em lágrimas de felicidade e gratidão.

O hospital psiquiátrico é um espaço de esquecimento, desmemória, abandono etc.

Flavio – Vivência 08/08/05

Neste dia acompanhamos a Karen nas atividades de pintura. A nota ficou por conta de nossa tentativa de ocupar um espaço de espera com outra atividade que na reunião seguinte nos foi explicado que não deveria ser daquela forma, visto que as necessidades delas são especificamente de organização, que era a proposta da atividade.

Aparece o papel das atividades terapêuticas do hospital no processo de restabelecer a autonomia das pacientes.

Júlia – Intervenção 12/09/05

Tentei ao máximo não pensar em nada do que estava acontecendo, não trazer racionalmente nada, aceitei que dentro de mim havia uma sensação latente, e assim me sentia muito presente, prestando atenção nesta sensação, o que ela me modificava, como eu me colocava diante dos outros com ela. Percebi que como trazia este sentimento forte não sentia vontade de fazer muito, apenas sentir, chegar aos poucos para estar, estar ali com elas, naquele momento juntas, sentindo, compartilhando.

Um estado de ânimo muito presente permeia a intervenção. A disposição de humor aparecendo como norteadora.

Paula – Intervenção 12/09/05

Outra observação: Reparei em como é grande o número de pessoas por quem passamos em uma intervenção. É como se estivéssemos no palco de um teatro que tem a platéia móvel e o público ficasse passando, então agente começa a construir uma piada e quando ela se conclui, o que muitas só acontece depois um certo número de repetições, o público já fosse outro e por isso não entendesse a piada. É como se a platéia nunca esquentasse, como nos espetáculos normais. É preciso recomençar a aquecer a platéia a cada instante.

Itinerante, a intervenção atende a muitas pessoas, mas dificulta algumas propostas.

Alexandre – Intervenção 06/03/06

Ficou claro ao entrarmos, a necessidade de treinamento, pois é em sala de trabalho que aperfeiçoamos nossa escuta, em relação ao outro e a nós mesmos.

A importância do treinamento.

Em nosso encontro de grupo falamos sobre termos um ritual de chegada e de saída, além de termos um comprometimento com nosso próprio modo de entrar em cena. Como entro? É preciso atentar para que essa entrada nunca seja cotidiana. Entrar em cena não pode ser algo que se possa fazer com 30% de seu potencial, a mirada é na potência máxima e para ilustrar podemos fazer uso da imagem de uma fofalha ou de um vulcão liberando energia e expandindo ininterruptamente. Podemos buscar mais que o normal ou os lugares comuns de nossa atuação.

Palhaço como linguagem artística não se dá como a ação cotidiana; a expressão artística deve ser extracotidiana.

Júlia – Intervenção 20/03/06

Como palhaço senti nesta primeira parte da intervenção uma certa dificuldade. Quando aconteceu a proposta do casamento, que foi a primeira, me peguei pensando muito, racionalizando minhas ações com o intuito de que a cena desse certo ou não se perdesse. Como havia muitas coisas acontecendo fiquei mais observando, mas sempre com esta apreensão de que funcionasse e não desandasse. Por um lado esta preocupação é válida, mas o problema é que fiquei muito na cabeça e acho que perdi minha sinceridade e

espontaneidade devido esta racionalização, me perdendo assim da minha própria sensação. Por isso na interação seguinte da salinha, que foi mais íntima, foi mais gostoso pra mim pq busquei me conectar mais comigo, com as coisas q eu estava sentindo, para trocá-las mais através do olhar e presença do que qualquer outra coisa, até porque nossa poesia não foi lá muito boa, valia mais a afetividade que nos levou até ali e que nos ligava a todas.

Também podemos nos perder nas sensações.

Alexandre – Intervenção 03/04/06

O Palhaço pode tudo; pode tudo em relação à situação e a abertura contemplada no encontro. A medida desse “tudo” o que se pode, aparece na inter-relação; o “tudo” possível tem como referência as possibilidades dadas na situação. Outra questão importante: a comicidade está em primeiro plano, já que esse espaço é o da quebra de sentidos?

O que pode o palhaço? O que é ético nessa relação?

Alexandre – Intervenção 08/05/06

Pensando nessa intervenção no Bento Menni, percebo que essa dificuldade é pertinente a esse espaço e o tumulto recorrente; penso que essa “familiaridade” adquirida é enganosa na medida em que a necessidade de nos “defendermos” é clara, pois a inospitalidade desse espaço é sempre vigente.

A idéia de familiaridade é falsa, pois é impossível no hospital psiquiátrico, lugar da dissociação, dor, desespero etc.

Tentamos interagir a partir de nossas habilidades e segundo os paradigmas que temos para isso, o que passa pela história pessoal de cada um e também pelo fundo de referência em comum do grupo, ou seja, a linguagem artística. Isso não quer dizer que não tenhamos medos, inseguranças, que não nos questionemos a respeito desse fazer, como fazer e que consigamos resolver todas as questões que nos atravessam nas intervenções. Há sim muita dificuldade na comunicação, há sim uma sensação de impotência (penso uma impotência minha diante dessa situação; mas ao mesmo tempo há uma sensação, romântica talvez, de que essa minha disposição diante desses encontros venha a ser um espaço de troca, de comunicação, mais que isso, de transformação, minha e da pessoa com a qual interagi). Não tenho a ilusão de que com essa atividade vou conseguir tirar alguém de um surto ou de um momento de angústia, penso que posso ser uma referência afetiva e que com meu fazer posso ser um motivador de uma possível melhora (não salvacionista e nem humanizadora), de uma possível relação de comunicação na qual sempre haverá nas entrelinhas algo que nos toca, passando do

nominável ao inominável. Não tenho uma resposta à cerca desse fazer ou o por que, no entanto, tenho certeza de que nunca saio como entrei, de que tudo é muito intenso e que esse estranhamento e essa aparente incomunicabilidade me motivam a realizar esse trabalho. Pode haver certezas? Deve haver? A resposta deve ser objetiva? As sensações por serem menos objetivas, são menos válidas?

Complemento da idéia anterior.

Ariadne – Intervenção 08/05/06

O Benedito quando se sentiu ameaçado por uma paciente, jogou com o problema transformando o incômodo em brincadeira e deu um jeito na situação e retornou ao grupo sem puxar foco ou dispersar.

Transformação da informação.

Ariadne – Intervenção 22/05/06

O momento da adivinhação dos desejos pela Buscapé foi ótimo (e não é a primeira vez que acontece, foi bom resgatar isso) porque é um espaço em que as pacientes mostram o que sentem, ou melhor, a Buscapé adivinha "em cima" o que elas estão pensando!!! Outro momento bom foi quando o Vadão transformou a palavra (o desejo em) "ter alta" em uma brincadeira, mudou o sentido e o que parecia impossível foi realizado no jogo.

Realizar o impossível pela fantasia, pelo lúdico.

Para mim, hoje, posso caracterizar o Bento Menni como a ala dos pedidos. Tive experiências individuais muito divertidas. Assim que cheguei fui abordada por 2 pacientes que andavam de braços grudados e me perguntaram: "você pode tirar uma dúvida? Queremos saber se somos parentes porque nós temos o mesmo sobrenome - Santana", comecei a perguntar coisas para descobrir se tinham em comum, como: "você gosta de bolacha com recheio ou sem? arroz ou macarrão? carne de frango ou de boi?" Chegamos a conclusão que são parentes por tinham praticamente tudo em comum, mas não satisfeita uma delas perguntou: "posso perguntar pro meu tio?", "sim, claro!", saíram meio pensativas, mas com alguma satisfação...

Para o palhaço, o que importa não são necessariamente as convenções.

Júlia – Intervenção 11/06/07

Nesta intervenção fui observadora. É muito diferente estar de fora. Outro tipo de olhar, um olhar de cuidado, um olhar mais crítico e responsável. Percebi como o olhar da Júlia é diferente do olhar palhaço. O palhaço joga, brinca, transforma e deixa tudo mais leve e mágico (outras formas de realidade). Por

isso sua presença é tão importante e transformadora neste ambiente. Já como Júlia senti bastante afetada com tudo, mas também foi um dia forte.

Considerações sobre o papel do observador.

Flavio – Intervenção 25/06/07

Após um bate papo, rápido e como sempre esclarecedor com o psicólogo, nos dirigimos para o local onde nos trocamos; após me trocar, e sem premeditar, experimentei um desenho de maquiagem novo que me deixou muito feliz, fizemos um aquecimento rápido, contudo senti me mobilizar o suficiente para entrar em ação preenchido. Quando saímos da sala/camarim, iniciei um silêncio total, imediatamente tive que procurar outro corpo, pois era o meu único meio de comunicação a partir daquele momento. Eu não visitava este lugar, que me dá muito prazer a algum tempo, porque?

Só o corpo sem a fala verbal; há diferenças na atuação quando nos comunicamos verbalmente ou só gestualmente.

Alexandre – Intervenção 20/08/07

Desse momento o que friso é a questão da escuta, pois nesse primeiro momento há um “sentir” o espaço, o ambiente, as pessoas presentes. No decorrer da encenação a platéia participou bastante, sugerindo músicas e alterações na trama.

O palhaço “capta” as qualidades de energia das pessoas, sente o ambiente e interage nessa dinâmica; a intervenção só acontece com a efetiva participação da platéia, que pode ser grande ou de apenas uma pessoa.

Alexandre – Intervenção 01/10/07

Para essa intervenção fomos eu, Júlia e Flavio de palhaços e a Paula como anotadora. Quero falar é de algo que me tocou muito nessa intervenção que foi a construção de um muro em pleno pátio do Sta Isabel, muro este que diminui em 50% o espaço das pacientes desse setor! Quando nos deparamos com ele, estando de palhaços, começamos (Vadão e Benedito) a fazer um protesto, dizíamos: “abaixo ao muro de Jericó, abaixo ao muro de Jericó!” em referência a fala de uma paciente quando perguntamos que muro era aquele ao que ela respondeu: “esse é o muro de Jericó!”. No outro lado do muro ainda havia dois pedreiros o elevando, quando apareceu um, apontamos para ele e dissemos: “aí está o Jericó, vamos derrubar o Jericó!”. Sei que algum tempo depois pararam de trabalhar no local! Porque terminaram o serviço ou porque fizemos muito barulho... Depois começamos a perguntar para as pessoas o que elas estavam achando do muro, quando elas diziam que não

estavam gostando, dizimos “abaixo ao muro de Jericó, abaixo ao muro de Jericó!”, mas houve um caso em que uma paciente disse que estava gostando, então dissemos: “viva o muro de Jericó, viva o muro de Jericó!”.

Nesse dia, o muro foi uma interferência muito forte! É mais um limite físico em um espaço em que as pessoas já estão confinadas! Vale o protesto dos palhaços? Acredito que pelo menos naquele momento sim! O palhaço reinventa a própria ordem.

Alexandre – Visita lúdica 22/10/08

A atividade de hoje começou cheia de hesitações de minha parte (ela começou antes de eu realmente ter entrado nos setores). Cheguei no hospital e não tive nenhum suporte; a Júlia não foi, a Paula não foi, o Flavio não foi, o Walter estava de licença e a T. O. também estava ausente. Conversei com a assistente social e ela disse que nós não íamos há duas semanas. Achei legal, pois nossa presença é sentida. Nossa atividade no hospital é reconhecida. Daí fiquei no maior dilema, como iria fazer uma atividade sozinho? Diversas vezes pontuei em reuniões para o Flavio não fazer palhaço sozinho no hospital, então como é que eu, dizendo para um não fazer, iria? Para uma atividade no teatro também seria bem difícil administrar sem um ajudante. Cheguei a pegar a chave, vestir o jaleco e deixar a mala na sala de plantonista. Fui até o Sta Isabel, entrei, olhei e logo saí! Me senti vazio e desamparado, sem vontade de arriscar propor sozinho algo no teatro ou uma simples visita! Saí, peguei minhas coisas e devolvi a chave. Cheguei a ir até o ponto de ônibus me sentindo um pouco mal por não ter tentado, ou melhor, até tentei, entrei, mas não sustentei e fui embora. No ponto tive uma idéia. Faria uma visita lúdica. Pensei em propor o dia do aperto de mão (pensei que abraços seriam muito fortes, estando eu só para sustentar os encontros). Voltei para o hospital e pedi na T. M. (trabalhos manuais) uma cartolina, não tinha, mas me ofereceram papel sulfite tamanho grande. Escrevi no papel “Dia Nacional do Aperto de Mão – tinta fresca”, pois fiz com tinta guache o letreiro – dividi o papel em dois, escrevendo o mesmo na outra metade, amarrei dois barbantes nas pontas dos papeis e me transformei no “homem placa”! com isso entrei no Sta Isabel e comecei a interagir. A surpresa das pessoas ao lerem era muito boa e logos elas estendiam as “mões”; eu as cumprimentava dizendo: “feliz dia nacional do aperto de mão”, primeiro uma mão, depois a outra.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: homo sacer*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/FGV, 1999.
- ALMEIDA, Fernando Milton. *Ser clínico como educador: uma leitura fenomenológica existencial de algumas temáticas na prática de profissionais de saúde e educação*. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) — Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP), São Paulo, 2005.
- _____. *Cuidar de ser: uma aproximação do pensamento heideggeriano*. 1995. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Amar se aprende amando*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Corpo*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ANGEL, Ana Milena Velasquez. *Chercher son propre clown, un voyage à l'envers, chez Jacques Lecoq*. Université Paris III, Sorbonne Nouvelle. DEA Théâtre et arts du spectacle. 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugenio. *Théâtre: solitude, métier, révolte*. Saussan: L'Entretemps éditions, 1999.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do Cômico*. Tradução de Guilherme de Castilho. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- BUNGE, Mario. *Ciência e desenvolvimento*. Tradução de Cláudia Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CARNEIRO, Beatriz Helena Scigliano. *Relâmpagos com claror: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo Livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da Renascença às luzes*. Tradução de Lúcia Me. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *História do corpo: da revolução à Grande Guerra*. Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *História do corpo: as mutações do olhar — o século XX*. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

- DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Tradução portuguesa de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação para o português do Brasil de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *A política da loucura: a antipsiquiatria*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1986.
- FABBRI, Jaques; SALLÉE, André (Org.). *Clowns e farseurs*. Paris: Bordas, 1982.
- FARACO, C. M.; MOURA, F. M. *Gramática*. 19. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. *De palhaço e clown: que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. 4. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 1998.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado S.A./IMESP, 2001.
- _____. (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rotchschild Editores/ Hucitec (Co-edição: Fapesp), 2006.
- FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Teorias e práticas na psicologia clínica: um esforço de interpretação*. Palestra apresentada na Mesa Redonda *Psicologia/Alternativas*, promovida pelo CRP 4ª Região no dia 27 de agosto de 1993 em Belo Horizonte.
- FO, Dario. RAME, Franca (Org.). *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

- FOUCAULT, MICHEL. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lilian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- _____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Microfísica do poder*. Organização e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos (1961)*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GONTIJO, Luciana. *O discurso dos Doutores da Alegria: análise semiótica das estratégias comunicativas junto ao público infantil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GORZ, André. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. Tradução de Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____; _____. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. 5. Ed. Tradução de José Gaos. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KISHIMOTO, Tizuco Morchida. *Jogos infantis: o jogo, a criança e a educação*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____ (Org.). *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Organização de Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* [online]. v. 14, n. 3 [citado 2008-03-24], p. 709-735, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>.
- LIMA, Mariângela Aves. “Dédalus” constrói ponte sobre a solidão. Artigo escrito no jornal *O Estado de S.Paulo* em 22 de setembro de 2000. Disponível em: <<http://ueinzz.sites.uol.com.br/estado.htm>>.
- LUIZ, Mackesen. Cenas de inclusão. Artigo escrito no *Jornal do Brasil* em 21 de setembro de 2000. Disponível em: <<http://ueinzz.sites.uol.com.br/estado.htm>>.
- MACHADO, Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro. *Cartografia do conhecimento artístico: o processo de criação do ator*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MALDONADO, Luis Eduardo Cesar. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. *O chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2004.

- MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- _____. *Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- MATTELARD, Armand. *L'invention de la communication*. Paris: La Ecouverte, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERHY, E. E. *Saúde: a cartografia do trabalho vivo*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Bernardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- POLLANYI, M.; PROCH, H. *Personal knowledge in meaning*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1975.
- PROJETO TERAÊUTICO INTEGRADO. Irmãs Hospitaleiras do Sagrado Coração de Jesus – Casa Nossa Senhora de Fátima, 2007.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.
- RÉMY, Tristan. *Les clowns*. Paris: Bernard Grasset, 2002.
- _____. *Entrées clownesque*. Paris: L'Arche, 1962.
- RESENDE, Heitor. *Política de saúde mental no Brasil: uma visão histórica. Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

- RETONDAR, Jeferson José Moebus. *Teoria do jogo: a dimensão lúdica da existência humana*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- REVISTA DO LUME. UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas/LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – Unicamp. Campinas, n. 1, out. 1998.
- _____. Universidade Estadual de Campinas/LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – Unicamp. Campinas, n. 2, ago. 1999.
- _____. Universidade Estadual de Campinas/LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – Unicamp. Campinas, n. 4, mar. 2002.
- _____. Universidade Estadual de Campinas / LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – COCEN – Unicamp. Campinas, n. 6, jun. 2005.
- ROJAS-BERMÚDEZ, Jaime G. *Introdução ao psicodrama*. Tradução de Dr. José Manuel D’Alessandro. 3. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da loucura*. 12. ed. São Paulo: Edidouro, n/d.
- SACKS, Oliver W. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Tempo de despertar*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia; VIERA, Jorge de Albuquerque. *Metaciência: como guia de pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Editora Mérito, 2008.
- SILVA, Márcia Regina. *Processo de criação artística: um sistema evolutivo, complexo e organizado*. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SODRE, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

- SPINOZA, Benedictus. *Tratado político*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Ícone, 1994.
- _____. *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Estudos).
- _____. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STEELE, H. Thomas. *1000 clowns more or less: a visual history of the american clowns*. Spain: Taschen, 2004.
- THEBAS, Cláudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.
- TUNDIS, Silvério Almeida; COSTA, Nilson do Rosário (Org.). *Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Semiótica, sistema e sinais*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.
- _____. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência numa visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- _____. *Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- _____. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.
- _____. *Algumas Funções Sistêmicas: Análise de Sinais e Semiótica*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP – COMFIL – PUCSP, s/d.
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WITGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

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

_____. *Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem*. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

DICIONÁRIOS

ALMOYNA, Julio Martínez. *Dicionário de espanhol-português*. 3. ed. Porto: Porto Editora, s/d.

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento Nacional de Educação, 1956.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

LE ROBERT MICRO Édition Poche. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

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