

PALHAÇARIA NO SUS

pesquisa, registro e difusão

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum



O sopro das memórias. Fonte: LUCAS, Mirelle. Arte em aquarela. 2020.



PRAXILA
editorações

realização



financiamento



A produção foi realizada com recursos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul por meio do Pró-cultura RS FAC - Fundo de Apoio à Cultura.

PALHAÇARIA NO SUS

pesquisa, registro e difusão

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum

O livro *Palhaçaria no SUS: pesquisa, registro e difusão* é resultado parcial da pesquisa de Doutorado em Teatro de Daiani Brum, realizada na Universidade do Estado de Santa Catarina (2017-2022), orientada pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda e financiada pela bolsa de doutorado da FAPESC. A presente publicação foi realizada com recursos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul por meio do Pró-cultura RS, FAC – Fundo de Apoio à Cultura (2022). O material aqui apresentado sintetiza quatro anos de pesquisa de Doutorado, dois anos de Mestrado e mais de dez anos da autora como palhaça no SUS, além de compartilhar entrevistas e narrativas de outras/os palhaças e palhaços profissionais. Inicialmente, são trazidos relatos de experiência da autora como palhaça em contextos hospitalares; na sequência, são enumeradas algumas pesquisas acadêmicas sobre a palhaçaria hospitalar em diversas áreas do conhecimento, especialmente na área da Saúde, bem como são estudados alguns escritos de Foucault (1984). Posteriormente, é feito um registro acerca da Associação Doutores da Alegria, fundada em 1991 e tida como pioneira na palhaçaria hospitalar brasileira, assim como acerca do trabalho da Profa. Dra. Ana Elvira Wu, que, desde 1993, atua como palhaça e formadora voltada para os contextos hospitalares e estudos acadêmicos. A continuação do livro se dá a partir do trabalho de registro e de pesquisa sobre entrevistas concedidas por profissionais de três grupos, são eles: Doutores da Alegria (SP), (A)Gentes do Riso (SC) e Doutores Risonhos (SC).

Autora:

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum



Artista pertencente à comunidade LGBTTTQIA+, Daiani Brum é palhaça (desde 2008), Pós-Doutoranda em Artes Cênicas (UFU, 2023), bolsista a serviço da pesquisa no Brasil (CNPQ, PDJ), Doutora em Teatro (UDESC, 2021), Mestre em Artes Cênicas (UFRN, 2017) e Bacharela em Artes Cênicas (UFSM, 2012). Formou-se em palhaçaria na Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria (SP, 2014). Dedicou-se à atuação palhacesca hospitalar e a ações artísticas, teóricas, formativas e de pesquisa na área de Artes. Tem experiência tanto em interpretação teatral, máscaras e iluminação cênica, quanto em pesquisa em palhaçaria com ênfase na atuação de mulheres e nas poéticas dos contextos hospitalares. É autora do livro *Palhaças na Universidade*, organizado em parceria com a Profa. Dra. Ana Elvira Wuo e publicado pela Editora da UFSM (2021/*e-book* e 2022/*impresso*), além de diversos artigos publicados em revistas científicas nacionais de artes do espetáculo. Pela Lei Aldir Blanc municipal de Santa Maria (RS), teve dois projetos aprovados: um de ocupação teatral do Theatro Treze de Maio e outro de produção cultural, que levou mais de vinte ações de teatro e circo até UBSs e ESFs periféricas de Santa Maria (RS) em 2021. Em 2022, teve contemplado o projeto “Palhaçaria no SUS” pelo Edital FAC – Artes do Espectáculo (Pró-Cultura, SEDAC – RS). Por meio desse projeto, serão realizadas, em 2023, mais de quarenta ações artísticas e formativas em bairros periféricos de Santa Maria, sob a coordenação de Daiani Brum entre uma equipe de seis palhaças e palhaços profissionais e uma equipe técnica.

Conselho Editorial:

Dra. Daiani Brum, Dra. Ana Elvira Wu, Dra. Maria Brígida de Miranda,
Dra. Ana Fuchs, Dra. Stefanie Polidoro.

Título: Palhaçaria no SUS: pesquisa, registro e difusão

Autora: Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum

Editoração: Daiani Brum e Pati de la Rocha

Revisão: Isabel Scremin

Ilustrações: Mirelle Lucas

Diagramação: Mariliz Focking Martins

Ano: 2023

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Brum, Daiani Cezimbra Severo Rossini
Palhaçaria no SUS [Livro eletrônico] : pesquisa,
registro e difusão / Daiani Cezimbra Severo Rossini
Brum. -- Porto Alegre : Pati de La Rocha Produções :
Praxila Editorações, 2023.

PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-999807-0-1

1 . Artes cênicas 2 . Palhaços 3 . Pesquisa
4 . Sistema Único de Saúde (Brasil) 5 . Teatro
I . Título.

23-144476

CDD-791.33

Índices para catálogo sistemático:

1 . Palhaços : Artes circenses 791.33

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Todos os direitos desta edição são reservados à Praxila Editorações.
Santa Maria, Rio Grande do Sul: Rua Amadeu Martins Lopes, 85 - 97060070.
Contato: (48) 991306178 ou praxilaeditoracoes@gmail.com



Los payasos son artistas que vienen ejerciendo una función social de promotores de salud en sus trabajos en los hospitales.

(ESPINOSA; GUTIÉRREZ, 2010, p. 6)

Hipócrates ya empleaba bufones entre los médicos de su centro de curación, que distendían a los enfermos durante sus tratamientos.

(ARATA et al., 2012, p. 38)

Sumário

Apresentação.....	10
Prefácio.....	12
Relatos de experiências pessoais como a Palhaça Brum no SUS.....	22
Pesquisas Acadêmicas sobre o assunto da Palhaçaria Hospitalar no SUS.....	29
Associação Doutores da Alegria.....	43
Ana Elvira wuo.....	50
Entrevistas com palhaças e palhaços profissionais da Associação Doutores da Alegria, da Companhia (A)gentes do Riso e do Grupo Doutores Risonhos.....	59
Entrevistas concedidas.....	64
Aspectos formativos e a palhaçaria hospitalar.....	65
Desejo pessoal de atuar no hospital e suas implicações no dia a dia.....	83
Especificidades e dificuldades encontradas no exercício da palhaçaria hospitalar.....	87
Marcadores sociais como condutores de experiências.....	94
Experiências vividas no âmbito da palhaçaria no hospital.....	100



Figura 01- Quarto de hospital em preto e branco
Fonte: LUCAS, Mirelle. Arte em folha A5, pintura em aquarela. 2020.



Figura 02 – Quarto de hospital em cores
Fonte: LUCAS, Mirelle. Arte em folha A5, pintura em aquarela. 2020.

Apresentação

É comum, na atuação de palhaças, palhaços e palhaces em contextos hospitalares, a criação de sequências de imagens tais quais são apresentadas no início deste livro. Independentemente da idade, as pessoas em situação de hospitalização vivenciam momentos de estresse, de vulnerabilidade, de medo, de dor, entre outros, que destoam da proposta implícita na apresentação de palhaças/os/es. As palhaças/os/es, todavia, aliam-se a uma política de promoção de bem-estar e de desvio, mesmo que momentâneo, do foco da dor no contexto hospitalar, o que se dá em um limite tênue entre aceitar a negativa imposta pelos momentos de sofrimento e investigar a sua impermanência, naquele instante, por meio de uma palhaçada.

Na sequência de imagens acima, apesar da insatisfação apresentada inicialmente pela criança, a palhaça Brum permaneceu por alguns segundos tentando reverter a situação em favor de uma interação bilateral, mesmo que tenha sido rápida e por motivo de despedida. Com a negativa da criança, a palhaça parou de tocar a música com uma harpa de boca, afirmou que iria embora e, ao se despedir, deixou uma pequena flor com ela. Esse contato, embora rápido, ampliou a recepção da criança, que passou a demonstrar maior abertura para com a palhaça. No segundo encontro, em 2019, no Hospital da Criança de Chapecó (SC), estampava-se em seu rosto um mundo de possibilidades a serem construídas e partilhadas: o sim, uma pequena flor agitando-se em suas mãos. Essas e outras situações que revelam as camadas da palhaçaria no contexto hospitalar, especificamente realizada no Sistema Único de Saúde (SUS), são aqui registradas e disponibilizadas enquanto material de estudo e aprofundamento dos conhecimentos sobre a arte da palhaçaria em espaços de vulnerabilidade social. O material aqui apresentado é resultado parcial de minha pesquisa de Doutorado em Teatro, realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina (2017-2022), orientada pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda e financiada por uma bolsa de doutorado da FAPESC. A presente publicação foi realizada com recursos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, por meio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC – Pró-Cultura, RS).

Apresento, neste livro, uma síntese de quatro anos de pesquisa de Doutorado, dois anos de Mestrado e mais de dez anos atuando como palhaça no SUS, além de entrevistas e narrativas de outras/os palhaças e palhaços profissionais. Inicialmente, trago relatos de experiência como palhaça em contextos hospitalares; na sequência, a partir de um estudo sobre os escritos de Foucault (1984), enumero algumas pesquisas acadêmicas sobre a palhaçaria hospitalar em diversas áreas do conhecimento, especialmente na área da Saúde. Posteriormente, faço um registro sobre a Associação Doutores da Alegria, fundada em 1991 e tida como pioneira na palhaçaria hospitalar brasileira, registrando, ainda, o trabalho da Profa. Dra. Ana Elvira Wu, que, desde 1993, atua como palhaça e como formadora voltada para contextos hospitalares e estudos acadêmicos. A continuação do livro se dá a partir do trabalho de registro e de pesquisa sobre entrevistas concedidas por profissionais de três grupos, são eles: Doutores da Alegria (SP), (A)Gentes do Riso (SC) e Doutores Risonhos (SC).

As pessoas entrevistadas foram: José Nereu Afonso da Silva (São Paulo, SP), palhaço nos Doutores da Alegria desde 1996; Layla Ruiz Pontes (São Paulo, SP), palhaça nos Doutores da Alegria desde 2007; Adriana Patrícia Santos (Florianópolis, SC), integrante da companhia (A)Gentes do Riso desde 2017; Egon Hamann Seidler Júnior (Florianópolis, SC), integrante da companhia (A)Gentes do Riso desde 2011; Paula Bittencourt de Farias (Florianópolis, SC), integrante da companhia (A)Gentes do Riso desde 2011; Allan Ortega Monteiro (Florianópolis, SC), integrante da companhia (A)Gentes do Riso desde 2018; Greice Miotello (Florianópolis, SC), integrante da companhia (A)Gentes do Riso desde 2011; Michelle Silveira da Silva (Chapecó, SC), fundadora e integrante do grupo Doutores RiSonhos desde 2013. Essas entrevistas compõem o capítulo quinto deste trabalho e são discutidas, na primeira parte do capítulo, a partir de cinco unidades de significado, sendo elas: 1) os aspectos formativos das palhaçaria hospitalar; 2) o desejo de atuar como palhaça/o/e; 3) as especificidades e dificuldades desse contexto de atuação; 4) os marcadores sociais na palhaçaria e os relatos de experiências, cenas e situações.

Desejo que este livro inspire, no universo do teatro, práticas voltadas para públicos periféricos e em situação de vulnerabilidade social, e que registre um pouco o cotidiano de trabalhadoras e de trabalhadores da cultura no contexto do SUS. Com amor e alegria.

Prefácio

Palhacê, que a palhaça e a máscara vermelha que habitam em mim revelem a palhaça que habita em você!

Profa. Dra. Ana Elvira Wuo

Docente do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Conheci Daiani Brum num encontro de Mulheres Palhaças na cidade do Rio de Janeiro, em 2018, e desde esse momento estabelecemos um vínculo fraterno profissional. Fui membra de sua banca de doutorado, aprendi muito com seu generoso e cuidadoso trabalho que estabelecia, por meio da palhaça Brum, vínculos afetivos e bem-humorados com pessoas em contexto hospitalar. Praticamente já se passaram quatro anos desde que nos falamos pelo *WhatsApp* quase todas as semanas com os objetivos de organizarmos publicações de mulheres palhaças, de conversarmos sobre pesquisa e de estabelecermos uma interlocução sobre nossos anseios referentes à palhaçaria feminina no Brasil e em seu meio universitário.

Ao ser convidada pela Daiani Brum para prefaciар este livro, deixo aqui um destaque importante: quando fiz parte da banca de defesa do doutorado dela, o trabalho foi indicado para publicação, sendo, desta forma, a maior honraria que uma estudante pesquisadora de pós-graduação pode receber no momento de sua defesa.

O livro que aqui prefacio, sob o título *Palhaçaria no SUS: pesquisa, registro e difusão*, vem trazer à luz mais uma obra feita por uma mulher palhaça. Nele, temos como premissa a intuição primitiva da máscara vermelha como um guia pautado na experiência ridente, material de estudo que aprofunda o conhecimento sobre os saberes da arte palhaça em espaços de vulnerabilidade social.

Percebo, no decorrer desses anos de uma cordial convivência com a Daiani Brum, o quanto ela se dedicou para a elaboração do livro, o quanto se envolveu com a temática dentro de sua experiência acadêmico-artística e, desta forma, o quanto se desenvolveu e amadureceu como palhaça pesquisadora. Nesta obra, que a autora escreveu em primeiro plano, surge uma pergunta-problema que

envolve todo o *corpus* textual, no qual o leitor, por sua vez, se envolverá durante a apreciação da leitura. A questão fundamental elaborada pela pesquisadora vai sendo respondida por meio de narrativas sobre sua trajetória rotineira no contexto hospitalar. A *práxis* como experiência é seu mote principal: ao adentrar o campo epistemológico da comicidade, a autora coloca em jogo um fenômeno desbravador, mesclando o inusitado cotidiano hospitalar com as dimensões dos princípios de dor e de riso que operam como campos-limite no atendimento besteiroológico entre a Dra. Palhaça Brum e os pacientes hospitalizados:

Dessa experiência, destaco uma questão que, assim como anteriormente colocadas, repete-se ao longo dos anos de minha atuação como palhaça no contexto hospitalar: como se operam os estabelecimentos de limites entre a dor e o riso na interação entre figuras palhacescas e pessoas em situação de hospitalização?
(BRUM, 2022, p.121)

No leito, poeticamente falando, quando os olhos de um paciente se enchem de lágrimas, a palhaça Brum atua com seu lenço mágico para enxugar as dores, assim como expressa a autora: “limites do riso e da dor, secando as lágrimas e suspirando tranquilamente, encerrando um ciclo de emoções expressadas no encontro com as palhaças” (BRUM, 2022, p.122). Como em um passe de mágica, aquela palhaça astuta tropeça, desfila, torce e retorce o seu corpo cômico que, como uma onda radioativa, contagia e atíça sorrisos nos lábios de pacientes, corpo clínico e administrativo que maneja com os limites da suspensão da emoção no tempo-espço cômico para produzir riso. Como disse Berger (2017), para rirmos de algo que nos parece engraçado é preciso coibirmos qualquer outra emoção que podemos ter na situação, seja de piedade, de amor ou de ódio.

O semblante risonho daqueles que a observam é sempre despretenhioso. Assim, o passe de mágica da palhaça transforma o sofrimento de pessoas hospitalizadas na esperança de que tudo naquele momento mágico será melhor. Pessoas melhoram seu dia rindo das bobagens da palhaça, pois, guardando esse tempo da bobeira nas suas memórias, passam a cultivar pensamentos engraçados que ajudam a curar mais rápido do que remédios químicos convencionais.

Ações e reações bobas esvaziam as tensões do cotidiano, tornando-o mais leve, ainda mais se vier por meio de uma estrondosa e séria risada desprestenciosa, a qual, solta pelos espaços físicos do hospital, gera vivacidade e transforma-os num picadeiro cognitivo de corpos pensantes bem-humorados. A brincadeira ridente do/a palhaço/palhaça é desprestenciosa, mas seriamente plena em sua capacidade curativa! Como diria Wellington Nogueira, diretor dos Doutores da Alegria: “Palhaçada é coisa séria!”.

Corroborando as palavras de Manoel de Barros, há uma potência no picadeiro do circo para uma ação desejosa de riso. Nas ações ou palavras brincantes pronunciadas no espetáculo circense, o elemento cômico é introduzido na criação do número. De certa forma, a ação é apresentada ao público como uma experiência séria, mas, na sua finitude de significado, é esvaziado o seu sentido, o que produz um riso imediato: “Aprendera no circo, há idos que a palavra tem / que chegar ao grau de brinquedo / para ser séria de rir” (BARROS, 2010, p.179).

Palavras ridentes, pululantes no picadeiro hospitalar por meio de narizes vermelhos, mencionadas em vários momentos deste livro, demonstram, nas relações estabelecidas entre o público e a palhaça, a linguagem de um desejo de escuta, desejo ridente, o qual, latente em cada um de nós, pronunciado por um estrondo da risada macia de uma boca aberta, contagia outras bocas, emana sopro de espelhamento em outros corpos que se tornam chacoalhantes.

Assim, o desejo de escutar e de potencializar o riso transgressivo num momento de dor foi a premissa com que a Dra. Palhaça Brum norteou sua formação doutoral bobística. Essa forma jocosa, em que se transgride a vida para gerar risadas outras, com outras formas de conviver em meio a uma situação de sofrimento, é um protocolo clínico palhacesco referencial para atender todos os pacientes em qualquer circunstância, atendimento palhaçal no hospital.

Explicando melhor, um atendimento em formato palhaçal é realizado em escalas de amor incondicional, de vida como uma situação de vulnerabilidade, maluquice desmedida, grávida e parideira de sorrisos, risinhos, alívios cômicos reconectantes. Um jogo de comicidade, meio ficção e meio realidade...

Este livro, além de tudo, aponta e demonstra o corpo da palhaça como um espaço público que replica nascimentos de outros palhacinhos ou palhações. Corpo

multifacetado que, em seus espaços poéticos, processa a criação de um berçário palhacesco, conceituado pelos universais besteiológicos da comicidade, e que revela aspectos criativos palhacescos imanentes, os quais são analisados por meio da reflexão da pesquisadora Brum, por trás da máscara vermelha do *clown*.

A Dra. Brum, besteirologista de carteirinha, bobista consagrada historicamente pelos precursores bobos da corte, é viajante do tempo cômico, que hora em vez captura bobagens e ultrapassa a barreira do tempo jocoso por meio da máquina de rir. Então pergunto: seria a palhaça Brum um telescópio olhante, um escutador gigante que tece capturas por meio de suas lentes angulares potencializadoras do cômico? Usaria essa palhaça um óculos super gigante que tudo olha nos olhos de quem olha e olha para tudo? Sendo assim, unindo os dois sentidos, a palhaça Brum, em suas aventuras pelos corredores do hospital, “escuta com o olhar”. A “escuta do olhar” é um conceito desenvolvido por Wu (2020) para ampliar os sentidos e os saberes da palhaçada, em relação a uma postura ética, estética, poética, como uma super heroína que possui o super poder de escutar e ver além da carne, ao mesmo tempo. O olhar que escuta, escuta diretamente a alma saudável do paciente e do corpo clínico, como um super poder sensorial que acolhe, captura expressões, emoções, ações humanizadas e humanizantes, risadas refrigerantes, tornando o hospital cinza branco num hospital colorido e solidário!

Como diz a autora Daiane Brum, relatando suas memórias vividas pela palhaça:

Como a palhaça Brum, vivenciei, ainda, situações em que, até mesmo, a premissa da figura palhacesca, que é a de provocar o riso, foi subvertida, substituída por um olhar de solidariedade; por uma despedida respeitosa; por um abraço; pelo acolhimento do choro das espectadoras e espectadores; pela espera de que o enjoo vá embora; por segurar a mão de uma idosa quando vai receber a injeção; por distrair uma criança [...] (BRUM, 2022, p. 121).

A palhaça que passa nos corredores os ilumina de furta-cor. A palhaça artista da resistência e da empatia sofre, ama, desama, colhe expressões zangadas e tristes e as transforma em risadas oníricas de bem-estar. Nessas condições, o hospital é um palco para alçar voos experimentais aliando os sonhos das crianças às vibrações

sonoras do pandeiro saltitante da palhaça Brum: tá, tum, tá, tum, tá! A palhaça de olhos telescópicos, ao mesmo tempo que faz rir em ritmos pandeirescos, investiga o cotidiano e o impacto provocado pela ação palhacesca no ambiente hospitalar, contexto em que subjetividades produzem materialidades.

As materialidades propostas neste livro conseguem reunir, produzir e publicizar a própria experiência da pesquisadora palhaça e a de outros. A autora, em seus 16 anos de atuação, generosamente, faz interlocução ao ouvir, em formato de entrevista, vozes de diversas palhaças e palhaços brasileiros, os quais narram suas experiências nessa área de estudo, ajudando a compor um robusto material de pesquisa:

O material aqui colocado é resultado parcial de minha pesquisa de Doutorado em Teatro, realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina (2017-2022). Trata-se de uma síntese de quatro anos de pesquisa de Doutorado, dois anos de mestrado e mais de dez anos como palhaça no SUS, bem como de um conjunto de entrevistas e narrativas de outras/os palhaças e palhaços profissionais (BRUM, 2022, p. 15).

Assim, no quesito afetividade, como as diversas palhaças e palhaços que atuam no planeta Terra em diversos hospitais picadeiros, a palhaça Brum, meio menino-menina, também profere aos pacientes palavras inusitadas, ou evoca uma palavra que nunca foi dita, sem disfarce nem apelação, pois amar é para qualquer amor. A Dra. Palhace Brum se revela com paixão e emoção, compondo a obra risonha que acolhe os múltiplos gêneros que do amor sempre se valerá. Pensando nisso, fui atravessada por uma canção durante a minha escrita, peço licença poética para completar com trechos da música “Paula e Beбето”, de Milton Nascimento: “Qualquer maneira de amor vale a pena / Qualquer maneira de amor vale amar / Qualquer maneira de amor valerá”.

Sendo assim, a pesquisadora palhaça se vale de outra questão para continuar a sua narrativa-livro: “Quais são as transformações que ocorrem no cotidiano das pessoas após a interação com uma palhaça/o/e no contexto hospitalar?”.

Rememorando minha longa atuação como palhaça pesquisadora no contexto

hospitalar, por experiência própria, percebi que cada paciente que fica algumas horas numa instituição ou que tem longa permanência de internação num hospital, ao se deparar com a figura palhacesca certamente passa por uma transformação no modo de ver e de sentir a vida com mais alegria. Também passei por isso, pois os contatos com o circo e com o circo no hospital me apresentaram outra perspectiva de mundo. Então, lendo as obras do diretor e roteirista de cinema italiano Frederico Fellini sobre o *clown*, fui entender como ela nos arrebatava. Esse arrebatamento é demonstrado na cena inicial do filme *I Clowns* (1970), quando uma criança ouve, numa certa madrugada, barulhos de bate-estaca. Ao abrir a janela de seu quarto, ela se depara com o levantamento de um circo em seu quintal. Essa imagem representa a aparição da temática circense, que moldou todo o processo de criação compositiva fílmica de Fellini, ao incorporar a essência *clownesca* na atuação da maioria de seus emblemáticos personagens.

Os palhaços e as palhaças de hospital também são figuras emblemáticas que transformam, desformam, nascem risonhamente em berço esplêndido da palhaçaria como obra singular. Obra singular que produz uma tatuagem cômica como marca ridente na vida do paciente ou como uma digital *clownesca*, inspirada pelo mestre Fellini em toda sua vida e obra como cineasta.

Assim, outro destaque do livro são as figuras aquareladas que também deixam uma marca para o leitor, as quais podem ser consideradas como cenas destacadas de um filme, como fotos de registro num porta-retrato de um evento único ou de um momento, fato importante registrado também na memória dos participantes da cena. Nesse caso, como leitora, revisitando a obra várias vezes, percebi que as aquarelas representam tessituras, sínteses imóveis de acontecimentos momentâneos no leito do hospital. Cenas que ora estão em preto e branco, ora estão coloridas, como nestes exemplos: “Quarto de hospital em preto e branco” (Figura 01) e “Quarto de hospital em cores” (Figura 02), pinturas que foram desenhadas sob o olhar de Mirelle Lucas. As figuras apontadas compõem um cenário em que o leitor, ao vê-las, pode ter a dimensão do momento em que a mágica acontece em meio ao encontro de ambos, palhaça e criança, porém com protagonismo da criança, encontro onde breves subversões acontecem:

Portando acessórios e comportamentos divergentes à regra cotidiana, as palhaças/os/es subvertem a regularidade da vida, gerando percepções que colocam as espectadoras e espectadores em um lugar lúdico de brincadeira e relaxamento momentâneo em sua rotina de sentimentos, por vezes extremos, que envolve a internação hospitalar. As espectadoras e espectadores do contexto hospitalar são protagonistas da ação palhacesca mesmo que com ela não interajam, uma vez que suas vontades e disposições momentâneas são o primeiro acesso, o primeiro mote a ser investigado na composição cênica (BRUM, 2022, p.121).

Para Brum, as figuras palhacescas, quando atuam em espaços hospitalares, estão sujeitas a participar do improviso, do insólito e do inusitado, mote inerente à vida, pois a vida no contexto hospitalar não pede licença, mas passagem “à participação nas mais diversas urgências e emergências, presenciando, junto ao ritmo incessante do hospital, situações que transitam entre a vida e a morte” (BRUM, 2022, p.217).

Como palhaça Brum, a pesquisadora vivenciou situações que subverteram sua própria expectativa relacionada à “figura palhacesca, que é a de provocar o riso” (BRUM, 2022, p.121). Em muitos casos, precisou rever os seus conceitos e aprender a jogar com outras percepções palhacescas. Por exemplo: em vez de fazer rir, a palhaça só emitiu “um olhar de solidariedade” numa despedida respeitosa; deu um abraço ao acolher o choro das espectadoras e espectadores e ao esperar que, em meio ao atendimento de um paciente, o enjoo fosse embora; segurou a mão de uma idosa enquanto recebia uma injeção; ou, até mesmo, distraiu uma criança no momento de algum enfermeiro lhe pegar uma veia.

Essas vivências emotivas situam o riso e o desespero entre limites muito tênues, onde as figuras palhacescas, como que em cordas bambas, buscam se equilibrar na composição de cenas que gerem o bem-estar e que efetivem positivamente as comunicações, provocando destensionamentos no contexto hospitalar a partir de existências cômicas extracotidianas que nos habitam, pois, como diria Berger (2017), o cômico sempre habita o sujeito.

Experiências vividas e expandidas funcionam como metodologias para a investigação de importantes questões relativas à atuação palhacesca hospitalar e à sua forma de ver, sentir e agir no mundo, conforme uma evidência de experiência

mencionada por uma das referências teóricas deste livro: “A evidência da experiência, então, torna-se evidência do fato da diferença, ao invés de uma maneira de explorar como se estabelece a diferença, como ela opera, como e de que forma ela constitui sujeitos que vêem e agem no mundo” (SCOTT, 1999, p. 26).

A experiência individual de cada figura palhaça torna-se imprescindível na composição de conhecimentos sobre essa vertente teatral. Ao aliar a experiência como principal recurso para a compreensão da palhaçaria hospitalar, Brum propôs refletir e investigar como se processaram os encontros por ela promovidos, e como eles puderam reverberar mesmo em momentos posteriores ao seu acontecimento, a partir da experiência. Experiências estas que não se repetem, pois a dimensão da experiência palhacesca no leito está relacionada à vivência finita de mundo. Em seu estudo acerca da comicidade, o autor Berger (2017, p. 73) menciona que a “a experiência do cômico acontece em uma província finita de significado”. Mesmo presenciando um momento difícil, de luto, no atendimento de uma haitiana internada no hospital, as palhaças doutoras Milonga (Evana Dalagnol) e Brum ressignificaram a finitude, esvaziaram o contexto e transformaram dor em riso.

Sobre a dimensão cômica da experiência humana, diz Berger (2017, p. 17) em sua obra, referência para os estudos acerca da comicidade:

Em meio à variedade de experiências humanas da realidade ou do que parece ser a realidade, a experiência do cômico ocupa um lugar muito distinto. Por um lado, ela é onipresente. A vida cotidiana está cheia de interlúdios cômicos, de ocasiões para o humor, de pequenas piadas, assim como das mais elaboradas.

Segundo o autor mencionado, a experiência do cômico é universal e, embora haja distinção na sua expressão de cultura para cultura, não existe cultura humana sem ela. Diante dessa abordagem, aproxima-se a dimensão humana cômica da experiência palhacesca no hospital, a qual está dimensionada como uma experiência humanamente universal.

Daiani dialoga, em sua pesquisa, com outras narrativas palhacescas de hospital, dando espaço para outras vozes de entrevistadas e entrevistados, os quais foram convidados a ofertar para o leitor um sopro de suas experiências em concretude, fornecendo um quadro dialógico que reúne diversos estilos de atuação.

Por meio das entrevistas coletadas, foram registradas memórias e reflexões de profissionais palhaças e palhaços sobre a sua prática; além disso, essas entrevistas oferecem um arcabouço relacionado a aspectos formativos, apontando dados relacionados ao ensino/aprendizagem da palhaçaria hospitalar brasileira.

Sendo assim, em síntese, o livro alterna momentos de reflexão e teorização com cenas experienciadas, as quais, como num passe de mágica, entram na vida, no sonho e no imaginário dos pacientes, assim como na fruição de minha leitura do material. Desta forma, a obra tece homenagem pluralesca a todos e todas as Malguetas, Pitucas, Brums, Barricas, Emullys, Caixinhas, Manelas, Dolores Dolárias, Xavecós.

Aos sapatos caminantes, sapalhaços, sapadoras, sapalhaças, sapa mestras, sapatarias, sapatescas... nos passos de outros passos, palhaços desvelam gente que ri e que faz rir no picadeiro hospitalar, que receitam medicamento lúdico em cápsulas ou em líquido para estabelecer conexão ridente.

...Nas mais profundas formas e desformas curativas, das subjetividades do cômico na saúde, o que não é visto é desejado em pesquisa sob a invisibilidade da experiência.

Gêneros, generosos, palhaças, palhaços e palhaces: hoje é dia de palhaçada, da mais doce goiabada feminina, dia de festa para a comunidade cômica brasileira, comemorando o nascimento de mais um livro escrito pelas mãos generosas de uma mulher.

Palhaça, palhacê, escritora pesquisadora: nascer mulher palhaça é um desígnio luminoso como passaporte de embarque para um destino gloriosamente alegre.

Salve Daiani!

Auimaué!¹

¹ Num certo curso de iniciação de clown que fui ministrar em Porto Alegre, todos os dias ao final uma palhaça sempre dizia AUIMAUÉ, então perguntei a ela qual o significado da palavra que me respondeu: "Significa luz para os clowns". Desde então costumo usar o termo para saldar a palhaçada.

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BERGER, Peter. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Petrópolis: Vozes, 2017.

BRUM, Daiani. **Reflexões feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar**. Tese de Doutorado (Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, Santa Catarina, 2022.

SCOTT, Joan. **Experiência**. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). Falas de gênero: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.

WUO, Ana Elvira. **A escuta do olhar ou o olhar escuta na formação e na cena clownesca/palhacesca**: entrelaçamento de saberes das artes cênicas, Educação Física e educação. Relatório de Pós-Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, 2020.

Referência Fílmica

I Clowns. Direção de Federico Fellini. Itália: Leone Cinematografica, 1970, 92 min.

Relatos de experiências pessoais como a palhaça Brum no SUS

Aconteceu em novembro de 2019, quando eu, juntamente com a equipe dos Doutores RiSonhos, preparava-me para a apresentação de um espetáculo de palhaçaria para as funcionárias e funcionários do Hospital Regional do Oeste (HRO, Chapecó). Em meio aos diálogos e ajustes de cenário, algumas horas antes do espetáculo, aproximou-se uma funcionária da equipe de limpeza do hospital. Passamos a conversar e, em meio ao diálogo, a funcionária relatou uma situação que havia se passado no hospital entre as palhaças e ela. Disse, um pouco tímida e muito discretamente, que, em determinado dia, estava acompanhada por seu filho de três anos de idade e que, na ocasião, não exercia a função de colaboradora do hospital, mas de usuária dos serviços do Sistema Único de Saúde (SUS). Aguardava os resultados de alguns exames, pois a criança estava acometida de um quadro que a impossibilitava de falar desde o seu nascimento. Segundo o relato da mãe, ao ver as palhaças Brum e Barrica (Michelle Silveira), o menino espantou-se e disse, com o dedo em riste, palavras que ela compreendeu como:

– Meu Deus!

As palhaças, sem perceberem a dimensão daquelas palavras, brincaram com o menino e com a mãe por alguns minutos, fechando aquele ciclo e seguindo pelos corredores do hospital. Após a partida das palhaças, a mãe e funcionária do hospital, dizendo-se em estado de choque pela fala do menino, relatou que perguntou para a enfermeira se ela também havia ouvido aquela voz. Diante da confirmação, posteriormente, ela relatou o ocorrido ao marido, que, incrédulo, afirmava:

– Mas... ele não fala!

Mais tarde, assistindo aos vídeos das palhaças nas redes sociais, o menino apontava com o dedo e dizia entre risos e curiosidade:

– Olha! Amo.

A mãe nos contou essa história de maneira muito sensível, ficando emocionada enquanto relatava o caso e trazendo a oportunidade de conhecer um pouco do que acontece por trás da atuação palhacesca hospitalar. Tais experiências revelam as

múltiplas camadas do projeto da palhaçaria no hospital, que se processam antes, durante e depois dos encontros. Disfarçada de Daiani, a palhaça Brum enviou um bilhete e alguns adesivos com fotos das palhaças para a criança, no intuito de prolongar em seu imaginário uma presença que significou uma das primeiras exteriorizações de sua voz. Com esse caso, resalto a seguinte questão: quais são as transformações que ocorrem no cotidiano das pessoas após a interação com uma palhaça/o/e no contexto hospitalar?

No intuito de somar experiências a essa reflexão, trago, ainda, o relato da mãe de um de meus “pacientes”, o B., de quatro anos. O menino não gostava de dormir na sua cama, preferindo a cama dos pais para um sono mais aconchegante. Buscando estratégias para resolver o problema, a mãe colou alguns adesivos com a imagem das palhaças Brum e Milonga (Evana Dalagnol) na cama do menino. Acompanhado pelas palhaças, e também para que elas não dormissem sozinhas, o menino passou a dormir em sua cama ao longo dos meses que se seguiram. A partir do contato repetido com o menino, ao longo dos meses, foi possível que a mãe compartilhasse essa e outras situações em que as palhaças estiveram presentes no imaginário do menino, para o qual reverberavam as memórias dos encontros com as palhaças. O mesmo menino, B., protagonizou uma experiência que aqui é colocada como elo entre a questão anterior e a próxima a ser levantada.

Ele foi, carinhosamente, apelidado de “belo adormecido” por uma das enfermeiras, desde um dia em que, visto que ninguém conseguia acordá-lo em função do efeito de uma medicação, as palhaças foram chamadas pela mãe para a missão de despertá-lo em companhia dela e da enfermeira. Não foi fácil, mas após alguns minutos de músicas e cantorias desafinadas e chaqualhadas amorosas da mãe, ele despertou, sorridente, sentou-se na cama e começou a dançar projetando levemente o quadril para frente e para trás, diante dos sorrisos aliviados de todas as pessoas presentes naquele momento (mãe, palhaças e enfermeira). Dessa experiência, destaco uma questão que, assim como a anteriormente colocada, repete-se ao longo dos anos de minha atuação como palhaça no contexto hospitalar: como se operam os estabelecimentos de limites entre a dor e o riso na interação entre figuras palhacescas e pessoas em situação de hospitalização?

As figuras palhacescas, quando atuam em espaços hospitalares, estão sujeitas à participação nas mais diversas urgências e emergências, presenciando, junto ao ritmo incessante do hospital, situações que transitam entre a vida e a morte. Portanto acessórios e comportamentos divergentes à regra cotidiana, as palhaças/os/es subvertem a regularidade da vida, gerando percepções que colocam as espectadoras e espectadores em um lugar lúdico de brincadeira e relaxamento momentâneo em sua rotina de sentimentos, por vezes extremos, que envolve a internação hospitalar. As espectadoras e espectadores do contexto hospitalar são protagonistas da ação palhacesca mesmo que com ela não interajam, uma vez que suas vontades e disposições momentâneas são o primeiro acesso, o primeiro mote a ser investigado na composição cênica.

Como palhaça Brum, vivenciei, ainda, situações em que, até mesmo, a premissa da figura palhacesca, que é a de provocar o riso, foi subvertida, substituída por um olhar de solidariedade; por uma despedida respeitosa; por um abraço; pelo acolhimento do choro das espectadoras e espectadores; pela espera de que um enjoo fosse embora; por segurar a mão de uma idosa quando ia receber a injeção; por distrair uma criança com dificuldades alimentares enquanto seu pai administrava, aos poucos, toda a refeição sem que ela se desse conta de que, entre as brincadeiras, estava comendo. Essas vivências situam o riso e o desespero entre limites muito tênues, onde as figuras palhacescas, como que em cordas bambas, buscam se equilibrar na composição de cenas que gerem o bem-estar e que efetivem positivamente as comunicações, provocando destensionamentos no contexto hospitalar a partir de existências extracotidianas.

No intuito de potencializar essa discussão, trago, ainda, o relato de uma experiência como palhaça no contexto hospitalar, cujas significações se deram entre os limites do riso e da dor, por caminhos que, de maneira não planejada anteriormente, atingiram os objetivos de modificar o ambiente visitado, tornando-se ele um espaço de expressão de sentimentos por meio do riso, do choro e de diversas emoções que foram a floradas em uma mãe que recentemente havia perdido o seu filho. A palhaça, a partir da leitura do ambiente e da investigação da disposição da mãe para a interação, foi criando camadas em que ela se permitiu vivenciar aquele momento de encontro, ressignificando, durante alguns minutos, o sentimento da dor.

Essa experiência aconteceu quando, ao chegar no setor de maternidade do HRO, as palhaças doutoras Milonga (Evana Dalagnol) e Brum conversaram, como costumavam fazer, com as enfermeiras sobre as pacientes e sobre a equipe, atualizando-se sobre trabalhos, tendências de moda, empregos, férias, novidades cirúrgicas, casamentos, separações, gestações, entre outros assuntos que concerniam à vida das equipes, dos pacientes e de seus rebentos. Segundo as informações das enfermeiras, em determinado quarto havia duas imigrantes haitianas e uma mulher brasileira, todas haviam entrado em trabalho de parto recentemente. Uma das imigrantes haitianas havia dado à luz a gêmeos na noite anterior. Um dos bebês havia nascido sem vida e o outro estava internado na U.T.I., em grave estado de saúde. Refletimos, em conjunto com as enfermeiras, sobre a possibilidade de entrar ou não naquele quarto, chegando ao consenso de que faríamos uma passada rápida, dando apenas um “oi” da porta, no intuito de não aborrecer a mãe em momento de luto. Surpreendentemente, fomos convidadas a entrar por uma das mães, respondendo, no susto, que sim. A mãe dos gêmeos estava sentada em uma cadeira, em estado de alerta. Nenhum bebê estava no quarto, apenas as três mães.

Uma das mulheres, a que estava sentada na cama da parede ao fundo do quarto, mostrava-se bastante receptiva à chegada das palhaças, convidando-as para entrar. Com ela iniciei o seguinte diálogo:

Brum: – *Bonjour! Ça va?*

Paciente: – *Bien et toi?*

Brum: – *Très bien, merci. Je suis!*

Paciente: – *Je ne comprends pas.*

Brum: – *Très bien, Très bien, Très bien! Avec abajour.*

A paciente sorria com o francês atrapalhado da palhaça Brum, que passou a exagerar nos gestos e na pronúncia, proferindo palavras no idioma, brincando com a sonoridade das palavras e com a mescla de elementos do português. Questionando sobre a tradução, a pronúncia e os gestos para cada palavra, as palhaças ganhavam uma aula de francês, ministrada pela paciente. Quando comecei a trabalhar em Chapecó, SC, percebi a enorme quantidade de imigrantes haitianos/as na cidade e, logo, em uma de suas partes vitais: o hospital, o que me levou a pesquisar mais sobre essa cultura, especialmente os idiomas francês e crioulo, os quais me favoreceram bastante na interação com pessoas imigrantes.

Ao olhar para as demais pacientes, percebi que observavam atentamente a ação das palhaças. A mãe que havia recentemente perdido o filho mudava o semblante. Com os braços sobre o colo, sorria e levava a mão até a testa, surpresa pelos absurdos linguísticos e corpóreos das palhaças, abanava-se com uma pequena toalha e movimentava-se para frente e para trás enquanto ria. Notando sua interação com o que estava acontecendo, passei a pedir para ela algumas dicas de francês, mostrando objetos e pedindo auxílio tradutório. Ela, prontamente, traduziu algumas palavras e corrigiu o sotaque da palhaça, que repetia seus gestos com a mão, como se fizessem parte da pronúncia. Essa pequena brincadeira levou a paciente do riso até a gargalhada e, em seguida, até um choro profundo, acompanhado de pequenos sorrisos e olhares de cumplicidade. Quando percebi que ela se acalmou um pouco, com medo de me perder nas minhas próprias emoções diante do momento que para mim foi muito tocante, agarrei-me com muitas forças na existência da palhaça, andando de um lado para o outro do quarto em uma sequência de erros, batendo com a cabeça na porta, escorando-me em apoios falsos, tirando objetos dos bolsos. A mulher, observando as ações da palhaça, voltou do choro até as gargalhadas e, acompanhando o movimento da palhaça, foi se acalmando e sorrindo, secando as lágrimas e suspirando tranquilamente, encerrando um ciclo de emoções expressadas no encontro com as palhaças. Ao nos despedirmos e irmos embora, dizíamos: *au revoir, à bientôt, bonne journée, mon petit, mon amour, tu avec mon bijou!* Todas as pacientes acenavam e respondiam em português e francês. E, assim, por um breve momento, a mãe pôde distanciar-se da dor da perda, chorar (d)e rir, expressar as suas emoções a partir da brincadeira, compartilhar um momento que teve como mote central algo de muito familiar para ela, um idioma falado em seu país.

Ao dispor esses relatos na abertura do presente capítulo, tenho por intuito trazer experiências vividas como metodologia de investigação de importantes questões relativas à atuação palhacesca hospitalar, o que corrobora a percepção da pesquisadora estadunidense Joan Scott sobre a experiência:

[...] quando a experiência é considerada como a origem do conhecimento, a visão do sujeito individual (a pessoa que teve a experiência ou o/a historiador/a que a relata) torna-se o alicerce

da evidência sobre o qual se ergue a explicação. Questões acerca da natureza construída da experiência, acerca de como os sujeitos são, desde o início, construídos de maneiras diferentes, acerca de como a visão de um sujeito é estruturada – acerca da linguagem (ou discurso) e história – são postas de lado. A evidência da experiência, então, torna-se evidência do fato da diferença, ao invés de uma maneira de explorar como se estabelece a diferença, como ela opera, como e de que forma ela constitui sujeitos que vêm e agem no mundo (SCOTT, 1999, p. 26).

No contexto da palhaçaria no SUS, uma vez que cada atuação é única e mediada por recursos e acontecimentos momentâneos e irrepetíveis, a experiência individual de cada palhaça/o/e torna-se imprescindível na composição de conhecimentos sobre essa vertente teatral. Ao aliar-me à experiência como principal recurso para a compreensão da palhaçaria hospitalar, proponho reflexões e investigações sobre como se processam os encontros por ela promovidos, e como eles podem reverberar mesmo em momentos posteriores ao seu acontecimento, a partir da experiência. Corroborando a percepção de Ana Elvira Wuo, segundo a qual as palhaças e palhaços “possuem algo em comum: a lógica de raciocínio não linear. Essa característica pode despertar o riso em todas as situações, mas dentro da instituição hospitalar, esse ‘ser’, contrastando com uma rotina tensa pode imprimir muitos significados para o paciente” (WUO, 2011, p. 19-20), acredito que essas experiências são ricas de significado e que seu relato e registro podem trazer percepções e reflexões aqui propostas mediante um enlace entre a teoria e a prática. Os múltiplos significados a que se refere a professora de teatro Ana Elvira Wuo (Universidade Federal de Uberlândia) são calcados no tempo e no espaço específicos de cada acontecimento, podendo reverberar como patrimônio memorial de cada pessoa que vivencia o encontro com uma figura palhacesca. A definição da pesquisadora e psicóloga Morgana Masetti também pode auxiliar na introdução à palhaçaria hospitalar conforme uma perspectiva teórica:

Ao contrário do figurino ou da corporeidade marcante do palhaço no hospital, sua ação interventora liga-se, em suma, a forças invisíveis. [...] o trabalho desse artista acontece em uma realidade previamente

dada (hospital) e em papéis fortemente definidos (médico, doente), onde se tecem imperceptíveis rupturas que podem reconfigurar o modo de funcionamento dessas relações (MASETTI, 2018, p. 37).

A ruptura mencionada pela autora acontece de múltiplas maneiras, uma vez que cada encontro é mediado por determinadas circunstâncias a serem reconfiguradas pela ótica palhacesca e pela disponibilidade de cada espectador/a. Como narrado no início deste livro, um menino, de susto, pode soltar as suas primeiras palavras e, percebendo que isso é possível, voltar a fazê-lo com frequência. As camadas que compõem a atuação palhacesca hospitalar, desse modo, são incalculáveis (e muitas vezes invisíveis) para quem as faz, como pontuou Morgana Masetti; porém, sem dúvida, há uma modificação ou ruptura com alguns códigos implícitos nas estruturas espaciais e temporais do contexto hospitalar a partir da ação das palhaças/os/es, que reverberam no imaginário de quem é interpelado pela palhaçaria em seu cotidiano. Esse cotidiano, muitas vezes, é permeado por momentos em que predominam, no público, sentimentos de estresse, nervosismo, vulnerabilidade, ansiedade, entre outros, que se interpõem à atuação palhacesca. Fazem parte do trabalho palhacesco, nesse sentido, a busca pela promoção, mesmo que momentânea, do riso e do bem-estar e, quando possível e partindo da vontade do público hospitalar, a inserção desses sentimentos no jogo palhacesco, a fim de que sejam ressignificados e vivenciados a partir de uma perspectiva lúdica.

Pesquisas acadêmicas sobre o assunto da Palhaçaria Hospitalar no SUS

No âmbito da recepção por parte do público e dos efeitos quantitativos e qualitativos da atuação palhacesca hospitalar, somam-se pesquisas realizadas, sobretudo, no campo da Saúde para comprovar os aspectos positivos dessa percepção. Embora não seja o foco deste trabalho, cito, a seguir, alguns trabalhos no sentido de registrar um panorama de pesquisa sobre a atuação palhacesca hospitalar em áreas distintas das Artes Cênicas, área em que esse tipo de pesquisa ainda é incipiente. No campo da Psicologia, por exemplo, há as pesquisas de Morgana Masetti (1998; 2001; 2003; 2013; 2014; 2018), nas quais há uma série de relatos sobre a recepção do público e as quais se voltam para a humanização das relações no hospital, bem como para a busca por uma ética do encontro no contexto hospitalar, pensada por meio da atuação de palhaças/os/es nesses espaços. Na área da Enfermagem, tem destaque a pesquisa de Antônio Sena (2011), que discute a arte da palhaçaria no contexto hospitalar a partir da percepção das e dos cuidadores. Na área de Medicina, existe a pesquisa de Arlene de Sousa Barcelos Oliveira (2014), que diz respeito à investigação da arte palhacesca como ferramenta de ensino-aprendizagem na graduação em Medicina. Em Psicologia, ainda, há a tese da pesquisadora chilena Valéria Leon (2014), que aborda os efeitos da atuação palhacesca hospitalar no setor infantil de oncologia, tomando por metodologia a percepção da equipe, acompanhantes e artistas.

Já as pesquisadoras canadenses Donna Koller e Camilla Grisky (2008) publicaram uma pesquisa sobre a palhaçaria hospitalar e seus efeitos no acompanhamento pediátrico, e Lotta Linge (2012; 2013) tem investigado a palhaçaria hospitalar com enfoque em suas relações com a pediatria. Grande parte das pesquisas encontradas em *sites*, revistas, dossiês e bibliotecas digitais, pesquisadas nos idiomas português, espanhol e inglês, versam sobre as relações da palhaçaria com a infância e juventude quando se trata de sua inserção nos contextos hospitalares, embora alguns grupos também tenham sua atuação voltada para pessoas adultas e idosas em situação de hospitalização, como no caso do grupo onde realizei uma das partes artísticas deste trabalho.

Tais pesquisas são valiosas à análise da atuação palhacesca hospitalar e, embora não estejam voltadas para seus aspectos técnicos e profissionais, mas sim para sua relação com a área da Saúde, trazem importantes pistas sobre a composição dessa modalidade de atuação cênica. O diálogo entre as áreas do Teatro e da Saúde, nesse contexto, faz-se fundamental ao processo de inserção das figuras palhacescas nos espaços hospitalares.

Na área das Artes Cênicas, destaco as seguintes pesquisas: a tese de doutorado da professora Ana Achcar (2007), que propõe uma metodologia de formação para a atuação palhacesca em contextos hospitalares; as pesquisas de Ana Elvira Wu (1999, 2011; 2016), que propõem a metodologia do “Clown Visitador”; minhas pesquisas no âmbito da palhaçaria hospitalar, que primam por uma reflexão profissional a partir do Teatro, com ênfase no trabalho das mulheres palhaças (2017; 2018; 2019).

Desse modo, na sequência, trago uma introdução ao contexto hospitalar a partir, sobretudo, de Foucault (1984). Na próxima seção, ainda, caracterizo, a partir da descrição e exposição de uma imagem/obra de arte, uma experiência hospitalar vivenciada por mim enquanto palhaça Brum, o que tem por intuito ampliar a legibilidade da atuação palhacesca hospitalar em contextos acadêmicos.

Introdução ao contexto hospitalar:



Figura 03 – O corredor
Fonte: LUCAS, Mirelle. Arte em aquarela. 2019.

No intuito de melhor compreender o espaço onde as figuras palhacescas se inserem e produzem suas múltiplas transformações no cotidiano e na própria arte milenar da palhaçaria, trago, a seguir, uma investigação sobre a instituição hospitalar calcada, sobretudo, na leitura do filósofo Michel Foucault (1984). Vale ressaltar aqui que o autor, quando lido a partir da crítica feminista, destaca-se “em sua omissão da questão de gênero na construção histórica da sexualidade e da subjetividade” (NARVAZ; NARDI, 2007, p. 54), colocação que ecoa a da filósofa Judith Butler, quando ela afirma que: “Foucault revela uma indiferença problemática em relação à diferença sexual” (BUTLER, 2003, p.11). Butler (2003) destaca o caráter cultural da heterossexualidade e do falocentrismo, no qual, para ela, é calcada grande parte da teoria do filósofo.

Além disso, para a pesquisadora e psicóloga Martha Narvaz e para o pesquisador e médico sanitarista Henrique Caetano Nardio, “o uso de formas masculinas de práticas eróticas como modelo generalizante a partir da sexualidade antiga igualmente [por Foucault] tem sido alvo das problematizações feministas” (NARVAZ; NARDI, 2007, p. 54). Contudo, a autora e o autor estabelecem possíveis diálogos com a obra foucaultiana e o feminismo, sobretudo no âmbito da percepção do corpo como lugar de poder (e, logo, de dominação a ser percebida e questionada) e no âmbito da horizontalização das relações de poder em contraposição com a verticalidade do Estado. Além disso, há o fato de que “ambos [teorias feministas e foucaultianas] enfatizam o papel crucial do discurso e sua capacidade de produzir e sustentar as formas de dominação e enfatizam os desafios e as possibilidades de resistência dos discursos marginalizados (NARVAZ; NARDI, 2007, p. 47).

As relações de poder como construções da subjetividade são largamente exploradas na efervescente e vasta obra de Michel Foucault, trazendo contribuições para as reflexões feministas no sentido de evidenciar um poder que está imerso em uma gama de relações, que não está previamente dado ou suplantado, mas que é exercido, como afirma o autor, “a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 2015, p. 102). Essas relações são investigadas pelo autor quando ele historiciza a instituição hospitalar europeia. Interessa-me, neste trabalho, a perspectiva das relações de poder explicitadas por Foucault no contexto hospitalar como constituintes de uma narrativa histórica que, necessariamente,

envolve um constante reajuste ao desenvolvimento da sociedade como um todo. Por isso, após fazer uma breve reflexão sobre a origem terminológica do termo hospital, bem como de suas significações imediatas na contemporaneidade, trago reflexões foucaultianas sobre a organização secular dessa instituição, para, em seguida, aprofundar as reflexões sobre a profissão da enfermagem e as discussões de gênero por ela possibilitadas.

O termo “hospital” é de origem latina, advinda de *hospes*, isto é, hóspedes, e de *hospitium*², onde eram recebidos os hóspedes, derivando-se, ainda desse termo, a palavra “hospício”. Como observa Michel Foucault (1984), houve, a partir do século XVIII, um processo de transformação do hospital, inicialmente ligado à assistência em relação à pobreza e posteriormente voltado para a investigação dos processos de cura: ou seja, do hospital como instrumento terapêutico a um local de medicalização.³

Em se tratando do contexto europeu, o qual exerce maior influência no contexto hospitalar brasileiro antes de seu processo de transformação, como se observa no livro *A História do Hospital*:

Vários “hospitais” para escolares e peregrinos foram criados em Paris – o hospital dos escolares de São Nicolau do Louvre, em 1187; o hospital do Santo Sepulcro, em 1326, para receber peregrinos de Jerusalém; o hospital de Santa Catarina, para abrigar apenas por três dias os desocupados. O termo hospital era, pois, impreciso, nesta época, em relação ao conceito atual (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 1965, p. 07).

Nesse sentido, Foucault afirma que “o personagem ideal do hospital, até o século XVIII, não é o doente que é preciso curar, mas o pobre que está morrendo” (FOUCAULT, 1984, p. 59). Os hospitais no contexto europeu, em períodos anteriores ao século XVIII, foram tidos como espaços destinados ao abrigo em

² “hospes, -itis, subs m. I – Sent. próprio: 1) Hóspede, o que recebe (em virtude do dever de hospitalidade) (Cíc. Div. 1, 57). Daí: 2) Hóspede, o que é recebido (em virtude da reciprocidade dos deveres de hospitalidade), viajante, estrangeiro (Cíc. Tusc. 1, 101). II – Sent. Figurado: 3) Estranho, estrangeiro, que não está a par (Cíc. De Or. 2, 131). [...] hospitium, -i, subs. n. I – Sent. próprio: 1) Hospitalidade (dada ou recebida), hospedagem (Cíc. At. 2, 16, 4). Daí: 2) Relações de hospitalidade (Cíc. Balb. 41). Em sent. particular: 3) Aposento (destinado a um hóspede), pousada, agasalho, teto hospitaleiro (Cíc. C. M. 84). 4) Abrigo, covil (de animais) (Verg. G. 3, 343)” (FARIA, Ernesto. Dicionário latino-português. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003, p. 455).

³ Importante ressaltar que a Crítica Feminista aponta como o autor discutiu instituições a partir do corpo masculino. A citada obra de Foucault analisa um contexto europeu, especificamente francês.

situações de intempéries humanas, mazelas e vulnerabilidades sociais, com exceção daquelas pessoas acometidas pela lepra e pela sífilis, destinadas a outras edificações específicas.

A pesquisadora Gisele Sanglard exemplifica essa realidade:

[...] como os hospitais de St. Jacques (Santiago), destinados aos peregrinos de Santiago de Compostela, às prostitutas e às crianças abandonadas. Tal “especialização” era, contudo, incipiente, sendo a maioria franqueada a todos. Qualquer que seja a sua designação — Hôtel-Dieu, hospital, hospício, albergaria etc. —, os hospitais medievais representavam o lugar por excelência da caridade, mesmo que em alguns momentos de sua história tenham sido usados para fins de ordem pública. Desde suas origens na Idade Média, então, pode-se caracterizar o hospital por seu caráter notadamente religioso e como centro social para atendimento à população carente — e será difícil extrair-lhe esta marca, até porque a pobreza e o cuidado aos pobres são questões centrais do cristianismo (SANGLARD, 2007, p. 12).

Na Europa, é apenas no século XIX que se iniciam os processos de laicização da instituição hospitalar e, por conseguinte, de sua conversão em um espaço medicalizado. No Brasil, esse é um processo que, conforme coloca Gisele Sanglard, foi

[...] ainda mais longo e tenso. A disputa que contrapõe, de um lado, o hospital como lócus da ação da caridade e, de outro, o hospital como espaço da prática médica não foi característica apenas da Misericórdia do Rio de Janeiro. O Hôtel-Dieu de Paris, palco de diversas transformações da medicina, só conseguiu afastar a presença da Igreja do seu cotidiano em 1908, quando as freiras agostinianas foram afastadas do hospital e do cuidado aos doentes. E em outras Misericórdias brasileiras, como as de Porto Alegre e São Paulo, também houve tensão e atritos entre os médicos e a Igreja, esta representada tanto pela presença das freiras quanto pelas normas da irmandade (SANGLARD, 2007, p. 26).

A partir de tais constatações, a autora busca situar a estreita relação mantida entre os hospitais e as Misericórdias brasileiras, caracterizando processos singulares

de organização da assistência hospitalar deste país. A autora afirma que, desde a década de 1930, começou a vislumbrar-se uma laicização da saúde no Brasil, uma vez que, em paralelo com os processos de medicalização do hospital, “a presença das freiras no Hospital das Misericórdias e o papel por elas desempenhado reafirmava a tensão entre a caridade e a medicalização” (SANGLARD, 2007, p. 31). Além disso, para a pesquisadora, “tal processo esteve intimamente ligado à criação das Faculdades de Medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, a todas as transformações do ensino médico e ao seu impacto no cotidiano hospitalar das Misericórdias dessas duas cidades” (SANGLARD, 2007, p. 30).

A história do espaço hospitalar está, portanto, profundamente enraizada nos processos caritativos e católicos, posteriormente voltada para o assistencialismo público. Ainda hoje o vínculo com a igreja católica faz-se presente no cotidiano de alguns hospitais do Brasil, onde, frequentemente, encontramos altares, bíblias, salas de oração, departamentos pastorais, imagens de santas e de santos oriundos do catolicismo. Há também espaço para manifestações de outras religiões, frequentemente vinculadas ao hospital por meio do voluntariado e da caridade.

Tais manifestações, muitas vezes, são uma parte importante do cotidiano de frequentadoras e frequentadores do ambiente hospitalar, de modo que sejam acolhidas pela instituição como uma motivação a mais durante os momentos de hospitalização. Todavia, atualmente essas ações não interferem no funcionamento do hospital de maneira determinante, estando disponíveis para aceitação ou recusa por quem quer que seja.

O hospital contemporâneo – local destinado ao salvamento de vidas, à cura e ao tratamento de enfermidades com bases científicas, históricas e de pesquisa médica – difere de seus modelos antigos. A transformação do espaço hospitalar, segundo Foucault (1984), teve seus primeiros indícios com a necessidade de organizar a gestão dessa instituição. Conforme o autor, no século XVIII, a partir de um processo de disciplinarização, foi desencadeada uma reforma nos hospitais europeus da marinha. Acometidos por vasta desorganização econômica e convertidos em lugares ilegais de tráfico de mercadorias, esses hospitais foram reformados sob um modelo que se difundiu pela Europa. Buscou-se efetivar, por conseguinte, um espaço destinado à erradicação das doenças, mediante um sistemático engendro que

hierarquizou a estrutura da instituição a partir da figura do médico, detentor da normatização hospitalar em favor da preservação da força humana de trabalho pela cura. Trago, a seguir, a hipótese levantada por Foucault sobre esse processo:

[...] que o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política (FOUCAULT, 1984, p. 47).

A força de trabalho, cada vez mais especializada e de custosa formação, passou a ter sobre os corpos um controle exercido pelo Estado, em função da manutenção da produtividade laboral. Para Foucault (1984), podem-se restaurar três etapas na constituição da Medicina Social, são elas: a Medicina do Estado, a Medicina Urbana e, por fim, sobretudo desde o século XIX, a Medicina da Força de Trabalho. A transformação do espaço do hospital, assim, possibilitou o desenvolvimento da Medicina Social:

O primeiro fator da transformação foi não a busca de uma ação positiva do hospital sobre o doente ou a doença, mas simplesmente a anulação dos efeitos negativos do hospital. Não se procurou primeiramente medicalizar o hospital mas purificá-lo dos efeitos nocivos, da desordem que ele acarretava. E desordem aqui significa doenças que ele podia suscitar nas pessoas internadas e espalhar na cidade em que estava situado, como também a desordem econômico-social de que ele era foco perpétuo (FOUCAULT, 1984, p. 57).

Os processos de medicalização dos hospitais, desse modo, deram-se com a disciplinarização desses espaços, tomando por modelo os hospitais marítimos e militares e decorrendo do fato de que, como coloca Foucault (1984, p. 57),

“as regulamentações econômicas tornaram-se mais rigorosas no mercantilismo, como também porque o preço dos homens tornou-se cada vez mais elevado”. O autor afirma, ainda, que: “É nesta época que a formação do indivíduo, sua capacidade, suas aptidões passam a ter um preço para a sociedade” (FOUCAULT, 1984, p. 57).

Atrelada às regulamentações econômicas, à elevação do valor humano e às transformações no âmbito da medicina da época, foi possível a transformação dos engendros hospitalares, que têm, para Foucault, sua primeira característica na arquitetura do hospital:

O hospital-exclusão, onde se rejeitam os doentes para a morte, não deve mais existir. A arquitetura hospitalar é um instrumento de cura de mesmo estatuto que um regime alimentar, uma sangria ou um gesto médico. O espaço hospitalar é medicalizado em sua função e em seus efeitos (FOUCAULT, 1984, p. 63).

Além da arquitetura do hospital, outro fator de transformação foi a organização tanto dos espaços internos quanto dos externos. O hospital passou a se ajustar às cidades mediante uma perspectiva sanitária, bem como as divisões internas passaram a permitir mecanismos de segregação no controle de epidemias, o que para Foucault é tido como uma disciplinarização das relações. O autor afirma que a organização espacial do hospital caminhou em paralelo com a organização de poder nesses espaços:

Até meados do século XVIII quem aí detinha o poder era o pessoal religioso, raramente leigo, destinado a assegurar a vida cotidiana do hospital, a salvação e a assistência alimentar das pessoas internadas. O médico era chamado para os mais doentes entre os doentes, era mais uma garantia, uma justificação, do que uma ação real. A visita médica era um ritual feito de modo irregular, em princípio uma vez por dia, para centenas de doentes. O médico estava, além disso, sob a dependência administrativa do pessoal religioso que podia inclusive despedi-lo. A partir do momento em que o hospital é concebido como um instrumento de cura e a distribuição do espaço torna-se um instrumento terapêutico, o médico passa a ser o principal responsável pela organização hospitalar (FOUCAULT, 1984, p. 63).

Essa mudança de regulamentação do hospital, tendo o médico como seu principal expoente, buscou voltar o espaço para a investigação, o registro e o tratamento de doenças, para a valorização da vida humana em sua plena capacidade produtiva. Foucault, nesse sentido, afirma que:

Essa inversão das relações hierárquicas no hospital, a tomada de poder pelo médico, se manifesta no ritual da visita, desfile quase religioso em que o médico, na frente, vai ao leito de cada doente seguido de toda a hierarquia do hospital: assistentes, alunos, enfermeiras, etc. Essa codificação ritual da visita, que marca o advento do poder médico, é encontrada nos regulamentos de hospitais do século XVIII, em que se diz onde cada pessoa deve estar colocada, que o médico deve ser anunciado por uma sineta, que a enfermeira deve estar na porta com um caderno nas mãos e deve acompanhar o médico quando ele entrar, etc. (FOUCAULT, 1984, p. 64).

O hospital, dessa forma, torna-se um local que, além de ter por objetivo a cura, oferece aos médicos, diferentemente do que ocorria até o século XVIII, uma atuação voltada para visitas domiciliares, um espaço de formação e de compartilhamento de saberes em medicina, de registro e acompanhamento de doenças e de tratamentos. Paulatinamente, a experiência hospitalar torna-se imprescindível à formação em Medicina, deslocando o saber que, até então, estava centralizado em tratados anatômicos e registros bibliográficos para aquilo “que é quotidianamente registrado na tradição viva, ativa e atual que é o hospital.” (FOUCAULT, 1984, p. 64). É nesse contexto que, segundo o autor, “o indivíduo e a população são dados simultaneamente como objetos de saber e alvos de intervenção da medicina, graças à tecnologia hospitalar” (FOUCAULT, 1984, p. 64).

O saber tecnológico atrelado ao médico gerou uma inversão hierárquica nas relações hospitalares, abrindo espaço para mudanças que, ao longo das décadas, abrangem as relações de gênero e de poder no espaço hospitalar. A profissionalização da enfermagem, por exemplo, sofreu vasta colaboração a partir de pessoas como Florence Nightingale, que, tomando por base as suas experiências na Guerra da Crimeia (1853-1856), promoveu inúmeras mudanças no funcionamento hospitalar a partir da centralização da figura da enfermeira e da reorganização das enfermarias,

modelo que foi seguido na implementação de hospitais ao longo dos anos.

No século XVIII, delineia-se uma política médica nos países da Europa que:

[...] tem como reflexo a organização da família, ou melhor, do complexo família-filhos, como instância primeira e imediata da medicalização dos indivíduos; fizeram-na desempenhar o papel de articulação dos objetivos gerais relativos à boa saúde do corpo social com o desejo ou a necessidade de cuidados dos indivíduos; ela permitiu articular uma ética “privada” da boa saúde (dever recíproco de pais e filhos) com um controle coletivo da higiene e uma técnica científica da cura, assegurada pela demanda dos indivíduos e das famílias, por um corpo profissional de médicos qualificados e como que recomendados pelo Estado. Os direitos e os deveres dos indivíduos concernindo à sua saúde e à dos outros, o mercado onde coincidem as demandas e as ofertas de cuidados médicos, as intervenções autoritárias do poder na ordem da higiene e das doenças, a institucionalização e a defesa da relação privada com o médico, tudo isto, em sua multiplicidade e coerência, marca o funcionamento global da política de saúde do século XIX [...] (FOUCAULT, 1984, p. 111).

Foucault situa, em relação ao século XVIII, alguns fatores centrais no questionamento dos objetivos do hospital, são eles:

[...] a emergência da “população” com suas variáveis bio-médicas de longevidade e de saúde; a organização da família estritamente parental como centro de transmissão de uma medicalização onde ela desempenha um papel de permanente demanda e de instrumento último; o emaranhado médico-administrativo em torno dos controles de higiene coletiva (FOUCAULT, 1984, p. 112).

A reforma dos hospitais, desencadeada pelos modelos da marinha e do exército europeu – bem como por novas organizações econômicas, políticas, arquitetônicas, de poder institucional, de registros, de técnicas – “adquiriu importância, no século XVIII, graças a este conjunto de problemas que articulam o espaço urbano, a massa da população com suas características biológicas, a célula familiar densa e o corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1984, p. 114). O conjunto de transformações

sociais do século XVIII e os movimentos higienistas, ocorridos sobretudo na França, impulsionaram, ainda, a medicalização do hospital, convertendo-o em um estabelecimento de cura. Além disso, George Rosen (1980), médico e pesquisador sobre a história da medicina, afirma que esse processo de transição correspondeu a quatro evidências centrais, são elas: a introdução da medicina profissional; a reconfiguração de seu perfil institucional; a demarcação de suas competências no âmbito terapêutico; o aproveitamento sistemático dos recursos.

No século XIX, em diálogo com a transformação dos espaços hospitalares, foram propícios o desenvolvimento e a expansão das pesquisas sobre a medicina e as ciências biológicas⁴. A introdução da teoria bacteriológica; o emprego dos métodos assépticos e antissépticos, responsáveis pela diminuição significativa de óbitos decorrentes de origem infecciosa; o emprego da anestesia, que potencializou o êxito das cirurgias; a reorganização da enfermagem, que, se antes era tida como obrigação das mulheres, delineava-se então como profissão (com a contribuição, como vimos, de Florence Nightingale), reconfiguraram a imagem do contexto hospitalar. Como sintetiza a pesquisadora Ana Pitta:

Da profana incumbência de sequestrar pobres, moribundos, doentes e vadios do meio social, escondendo o incômodo e disciplinando os corpos e guardando-os até a morte, à nobre função de salvar vidas, o hospital tem percorrido um caminho complexo e tortuoso em busca do tecnicismo científico adequado às suas novas funções (PITTA, 1991, p. 41).

No Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, delineou-se uma transformação do espaço hospitalar, o qual, se antes era tido como local de caridade e estava associado às ações católicas da Irmandade da Misericórdia criada em Lisboa no século XV, passou então a se voltar para a investigação científica, processo colado ao desenvolvimento das Faculdades de Medicina no país, como no Rio de Janeiro e em Salvador.

A professora, pesquisadora e enfermeira Maria José Chaves Costa, em fins da década de 1970, direciona suas pesquisas para a equipe multifuncional no contexto hospitalar e afirma que:

⁴ Há que se observar que essas modificações, no século XIX, foram implementadas, sobretudo, nos países mais desenvolvidos da Europa, tais como França, Inglaterra e Alemanha, bem como nos Estados Unidos da América.

O hospital na época atual, com o avanço tecnológico e científico, sofre as contingências de grupos sociais, não podendo dissociar-se do desenvolvimento que vem ocorrendo em outros setores. Ele precisa ser a expressão quantitativa e qualitativa da assistência ao paciente. Os objetivos que norteiam a instituição hospitalar são alcançados através da equipe multiprofissional onde cada elemento é uma peça de engajamento de toda uma engrenagem (COSTA, 1978, p. 321).

O hospital, a partir da perspectiva acima, trata-se de um espaço de cooperação e diálogo entre múltiplas equipes que estão a serviço de pessoas em situação de hospitalização. As figuras palhacescas, inseridas nesses espaços com maior contingente desde o fim do século XX, experimentam uma reconfiguração de sua existência, uma vez que a expressividade dessa arte é mediada por parâmetros de proximidade e, por vezes, de intimidade em momentos de vulnerabilidade, o que não ocorre nos circos, nos teatros ou nas ruas, onde a palhaçaria acontece, na maioria dos casos observados nesta pesquisa, de modo coletivo em um contexto de espetacularidade. Por outro lado, a atuação palhacesca hospitalar aproxima-se dos objetivos da atuação palhacesca circense, pois ambas são capazes de gerar o distensionamento das espectadoras e dos espectadores diante da observação de situações que envolvem o risco.

Para exemplificar a proximidade entre artistas e público, intrínseca à atuação de palhaças/os/es em espaços hospitalares, trago, abaixo, um relato seguido de uma imagem/obra de arte, criada pela artista Mirelle Lucas para este trabalho, a partir de uma fotografia disponibilizada nas redes sociais pela mãe da criança atendida. À imagem soma-se o relato sobre o encontro que gerou a foto, a qual busca situar a relação do paciente com a palhaça em um contexto de proximidade.

No dia da foto que serviu de inspiração para a arte que se segue, deveria ser o quarto ou quinto encontro entre a Doutora Brum e o menino A. (cinco anos). Desde o primeiro encontro, tivemos uma conexão bastante positiva, sendo que A., de costume, aguardava-nos contente, chegando a mandar bilhetes e recados pelas enfermeiras enquanto não chegávamos a ele. Em certa ocasião, anterior ao dia da foto, fomos impossibilitadas de entrar em seu

quarto, pois uma criança chorava copiosamente diante da imagem das palhaças. A., na ponta extrema do quarto, pedia que entrássemos; porém, a criança que chorava estava no leito da entrada. A. tentava convencer a menina de que as palhaças eram gente boa, mas não obtinha sucesso.

– Então faz uma mágica da porta mesmo?

Disse A. Observando as mágicas e palhaçadas feitas diante de seu quarto, sempre direcionadas para o menino A., a criança do leito ao lado, aos poucos, foi se abrindo em relação às palhaças, até mesmo cantando e censurando uma ou outra trapalhada, sem, contudo, permitir nossa entrada no quarto naquele dia: a palhaça Brum, por vezes, esquecia e quase entrava, no que era impedida pela vigilância da menina.

Quando A. percebeu que nos despedíamos, repetiu algo que já era o seu jargão com as palhaças:

– Fica mais um pouquinho?

A mãe de A., em algumas ocasiões, tentava tirar fotos dele conosco, porém ele não queria aparecer, apenas tirava fotos das palhaças. Certo dia, diante da sugestão de uma pose como o Incrível Hulk, ele concordou. Cada uma das palhaças foi para um lado da cama. Sentado entre as palhaças, A. ficou sutilmente impactado com a proximidade, olhou bem de perto e demoradamente o rosto da palhaça, com a mãozinha tocando no seu queixo. A palhaça Brum também ficou impactada com a proximidade, com o olhar carinhoso de A. A mãe lembrou o menino de fazer a pose para a foto e de olhar para a frente – e, assim, voltamos para uma realidade reconfigurada pela experiência do contato próximo.

A experiência narrada acima, bem como a imagem que a retrata, compõem um campo de atuação que tem como premissa a lida com a proximidade. O público do contexto hospitalar, muitas vezes, é composto por uma ou duas pessoas, a quem se dirige a ação teatral em busca de um diálogo, de uma relação mediada por recursos distintos dos da vida cotidiana. É nesse contexto que palhaças/os/es que atuam em espaços hospitalares – espaços, como demonstrei, que estão historicamente em processo de modificações e de reorganizações sistemáticas – passam, desde o final do século XX, a partir do trabalho da pioneira Associação Doutores da Alegria (São Paulo, SP), fundada em 1991, assim como do trabalho de Ana Wuo, desde 1993, a difundir-se no Brasil.



Figura 04 – Hulk
Fonte: LUCAS, Mirelle. Arte em aquarela. 2019.

Associação Doutores da Alegria

Em meados do ano 2000, Val Pires e Márcio Douglas trabalhavam no Hospital do Mandaqui, em São Paulo, como os besteirologistas Dr. Valdisney e Dr. Mané Pereira. [...] Em uma de suas visitas, tiveram um encontro muito carinhoso com uma garotinha. Em seu leito constava o nome “A. P. Pereira”. Os palhaços apelidaram a criança de “Pereirinha” e brincaram com o fato de ela ter o mesmo sobrenome do Dr. Mané. Bem, mais de uma década depois, Val Pires segue atuando na associação Doutores da Alegria e faz dupla comigo nos plantões do Instituto da Criança. Dr. Valdisney e eu, Dr. De Dérson, aguardávamos o elevador para subir aos quartos. A porta abriu e uma criança surgiu. Valdisney arregalou os olhos. Um filme passava em sua cabeça:

– Espera um pouco... A gente se conhece? Perguntou Valdisney desconfiado.

– Sim, eu sou a “Pereirinha!”, respondeu a menina com um sorriso. A menina tem agora 14 anos e Dr. Valdisney tem... Bem, deixa pra lá! Percebendo o reencontro, dei um passo para trás e apreciei a cena junto com a mãe da Pereirinha. Foi emocionante. Os olhos dos dois se encheram de lágrimas e, como uma caixa d’água quando estoura a boia, transbordaram de emoção. E ali, na saída do elevador, por um momento o hospital parou para saborear o doce reencontro entre um palhaço e uma criança. Ah, a vida é mesmo a arte do encontro, embora haja tanto desencontro nessa vida! (SPADA, 2019, s.p.).

O relato de experiência acima foi descrito por Anderson Spada, palhaço nos Doutores da Alegria, e revela um momento de reencontro, possibilitado pela experiência contínua na Associação Doutores da Alegria ao longo dos anos. Desde 1991, os Doutores da Alegria promovem esses encontros e reencontros, ampliando as possibilidades de inserção das figuras palhacescas na sociedade e no imaginário das pessoas que são interpeladas pela ação cênica nos contextos hospitalares. A partir de sua própria descrição,

Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que introduziu a arte do palhaço no universo da saúde, intervindo junto a crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação Doutores da Alegria⁵ é a primeira organização do gênero no Brasil e atualmente conta com uma equipe de cerca de 40 palhaças/os/es profissionais contratados, além de uma multiequipe de colaboradores. Uma pesquisa realizada em agosto/setembro de 2019 revelou que os Doutores da Alegria contam com uma equipe de 72 profissionais, entre palhaças/os/es, equipe técnica, equipe de gestão e equipe de formação. A atuação em contextos hospitalares, para o grupo, trata-se do “coração da organização” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.) – que possui outras frentes de trabalho, como a Escola de Palhaços, a criação de espetáculos e palestras, o Programa Palhaços em Rede e o Programa Plateias Hospitalares – e se dá por meio de “encontros semanais com as crianças em 8 hospitais de São Paulo e 4 em Recife, [nos quais] as duplas de palhaços subvertem a rotina hospitalar e propõem novos sentidos para a experiência de internação” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação recebeu premiações nacionais e internacionais por manter um dos mais completos programas de atuação palhacesca no mundo, abrangendo ações artísticas, atividades formativas e produção de conteúdos de pesquisa. Ao longo de seus trinta anos de existência, a organização realizou mais de um milhão e setecentas mil visitas em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.), voltadas para crianças e adolescentes em situação de hospitalização, assim como para seus acompanhantes, profissionais da saúde, funcionárias e funcionários do hospital e demais transeuntes desse espaço.

A sede do grupo, em São Paulo, conta com uma videoteca equipada com diversos materiais sobre a palhaçaria, onde somam-se centenas de DVDs, VHSs, livros, revistas, folhetos, cartazes e diversos outros materiais de registro. Além desse arquivo, o grupo conta com a presença de Morgana Masetti, psicóloga que acompanha o trabalho dos Doutores da Alegria desde 1998 e que é a atual coordenadora de pesquisa do grupo, produzindo diversas publicações sobre o assunto (MASETTI, 1998; 2001; 2003; 2013; 2014; 2018).

Em se tratando de sua relação com os contextos hospitalares e com a palhaçaria, bem como de seus registros históricos e contemporâneos de pesquisa, o grupo Doutores da Alegria destaca-se como: a primeira organização profissional

⁵ Para informações mais detalhadas sobre a Associação Doutores da Alegria, consultar minha dissertação de mestrado (BRUM, 2017a).

de palhaçaria hospitalar no Brasil (fundada em 1991); o principal grupo no país no tocante à atuação, pesquisa, registro e formação no âmbito da palhaçaria hospitalar; uma das mais antigas e principais referências no mundo sobre esse tipo de trabalho; a primeira organização no Brasil a fundar uma Escola de Palhaços (em 2004); a criadora da única Rede de Palhaçaria hospitalar no Brasil: Palhaços em Rede (fundada em 2009); entre outras ações.

Assim, devido ao reconhecimento de tal organização como fundamental ao desenvolvimento da palhaçaria hospitalar brasileira e mundial e como impulsionadora de uma nova percepção sobre essas figuras cômicas – figuras que historicamente dialogam com as características de seu tempo e da sociedade em que vivem, como afirmam Alice Viveiros de Castro (2005), Tristan Rémy (2016), Vladimir Propp (1992), Georges Minois (2004), dentre outros – e devido ao contato que, fortuitamente, pude travar com tal grupo, tenho essa organização como importante referência prática e de pesquisa no contexto da atuação hospitalar. Os dois anos em que frequentei diariamente a sede do grupo, tendo aula com palhaças e palhaços de seu elenco, reverberam ainda em todas as minhas práticas no contexto hospitalar, sendo de grande valia os ensinamentos recebidos por palhaças/os/es experientes e empenhados em seu ofício ao longo das décadas.

A seriedade implícita ao trabalho do grupo é demonstrada nas visitas a mais de cinco hospitais de São Paulo, nos treinamentos constantes com seu elenco, além das ações em outros contextos e espaços da sociedade. O treinamento implícito no trabalho de cada artista da Associação será melhor compreendido a partir das entrevistas discutidas no próximo capítulo, em que fica evidente a necessidade de uma preparação específica para o contexto hospitalar. Por ora, trago a colaboração da pesquisadora Beatriz Sayad, que se dedicou, durante três anos, à observação de visitas e intervenções dos Doutores da Alegria nos contextos hospitalares:

Nós treinamos para o presente, não estamos prontos, no sentido de acabados, finalizados, mas sim prontos, no sentido de prontidão, de predisposição a adaptar-se, a transformar-se. Esta noção de presença, que nos é tão cara, corre o risco de se perder, de ir por água abaixo se o palhaço acreditar que ele tem que acertar: chegar ao hospital, fazer algo de muito mágico ou engraçado, mudar o ambiente e sair.

Para transformar o outro é preciso, antes de tudo, transformar-se a si mesmo (SAYAD, 2008 apud DOUTORES DA ALEGRIA, 2008, p. 14).

Assim, o comprometimento com uma noção de presença aliada às técnicas palhacescas vem sendo, ao longo dos anos, uma metodologia pautada pelos Doutores da Alegria no intuito da realização de relações positivamente efetivadas.

Para Morgana Masetti, psicóloga e diretora de pesquisas da ONG, a atuação palhacesca hospitalar, quando foi inserida profissionalmente no Brasil, em 1991, por meio da iniciativa de Wellington Nogueira, deu-se a partir de um diálogo com iniciativas semelhantes em outros países:

O movimento de palhaços é um movimento muito forte, é uma coisa que cresceu muito, no Brasil a gente tem mais de mil grupos fazendo este tipo de atividade, na verdade atividades com características diferentes que estão recebendo o mesmo nome, que a gente está agrupando no mesmo nome por enquanto. Existem divergências sobre como começou (a atuação palhacesca hospitalar), mas uma referência forte é o Michael Christensen (fundador do Clown Care) em Nova Iorque e ele estando lá, a Caroline (Simonds) que depois foi para a França (e fundou o grupo Le Rire Médicin), o Wellington (Nogueira) que veio para cá (e fundou os Doutores da Alegria), Laura (Fernandez) que depois foi para a Alemanha (e fundou o grupo Die Clown Docktoren). Outro ator foi para a Itália, outro para a Espanha. Todos estes atores beberam da mesma fonte e depois se espalharam um pouco pelo mundo e deram uma continuidade para este trabalho com uma linguagem próxima, claro, todos adaptando para sua realidade e depois fazendo novas descobertas. Tem um diálogo que felizmente é possível entre todos estes grupos. Então eu acho que isto ajudou a gente pensar que hoje em dia o trabalho do palhaço no hospital está no mapa mundial, e cada país está lidando com ele de um jeito (informação verbal)⁶.

As figuras palhacescas não estão historicamente apartadas da atuação no contexto hospitalar, visto ser comum encontrar referências de grupos de circo e/ou palhaços, a exemplo do *Famille Fratellini*, grupo que atuou eventualmente em espaços hospitalares. No entanto, no Brasil, os Doutores da Alegria foram o primeiro

⁶ MASETTI, Morgana. Parte da palestra proferida no Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=39yfN3RiN0I>. Acesso em: 17 jan. 2016.

grupo a profissionalizar e a desenvolver as especificidades da atuação palhacesca no contexto hospitalar, acompanhando um movimento que também aconteceu em outros países.

A seguir, trago uma imagem de parte do elenco dos Doutores da Alegria:



Figura 05 – Parte do elenco dos Doutores da Alegria

Fonte: DOUTORES DA ALEGRIA. 2018. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/>> Acesso em: 09 dez, 2019.

O movimento de expansão da palhaçaria hospitalar no Brasil tem suas raízes no trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, o qual, por sua vez, teve ligações com o trabalho de Michael Christensen, desde 1984, a partir da fundação do Clown Care Unit⁷.

As autoras Koller e Grisky, ao realizarem um panorama sobre a atuação palhacesca hospitalar com base no panorama internacional, situam os Doutores da Alegria entre as principais organizações mundiais:

Na última década, houve um rápido crescimento no âmbito da palhaçaria hospitalar, principalmente em ambientes pediátricos. Milhares de crianças são postas em contato com palhaças e palhaços durante a hospitalização. Por exemplo, seis palhaços do Therapeutic Clown Program do Hospital for Sick Children

⁷ Sobre o contexto internacional relacionado a Wellington Nogueira, ver minha dissertação, indicada nas Referências ao fim deste trabalho (BRUM, 2017a).

(Sick Kids) em Toronto, Ontário, Canadá, vêem uma média de 20 crianças 2 dias por semana, totalizando mais de 10.000 visitas por ano. Os pacientes podem variar de idade, desde a infância até a adolescência. A Theodora Foundation patrocina palhaços em 82 hospitais em três continentes, Europa, África e Ásia. Nos Estados Unidos, 90 médicos-palhaços do Clown Care Unit de Palhaços do Big Apple Circus (CCU) realizam 250.000 visitas aos leitos por ano. A Austrália possui a Humour Foundation Clown Doctor Programs, na América do Sul existem os Doutores da Alegria e na França, *Le Rire Médecin*. Além disso, os palhaços voluntários de atendimento visitam inúmeros hospitais e asilos, principalmente nos Estados Unidos e no Canadá (KOLLER; GRISKY, 2008)⁸.

Adentrando espaços como esse, os projetos de palhaçaria hospitalar defendem, como maneira de ampliar sua gama de atuação, que as figuras palhacescas promovam vínculos com a sociedade e também que desenvolvam relações positivamente efetivadas/continuadas. Fazendo um movimento diverso ao do circo e/ou do teatro, as figuras palhacescas vão ao encontro de suas espectadoras e de seus espectadores, que muitas vezes estão em situação de instabilidade e vulnerabilidade social.

Importante salientar, ainda, que o grupo Doutores da Alegria, desde sua fundação, em 1991, é construído com a presença de mulheres atuando como palhaças. A história do teatro e do circo não pode ser narrada dessa forma, uma vez que as mulheres foram buscando maneiras de se inserir historicamente em uma arte desenhada para o masculino nesses contextos⁹. No Brasil, a partir dos Doutores da Alegria, uma mulher compôs a primeira dupla profissional de palhaçaria hospitalar: Wellington Nogueira, fundador do grupo, retornou ao Brasil após quatro anos de trabalho, depois de ter estudado nos Estados Unidos, junto ao grupo Clow Care¹⁰; ao fundar os Doutores da Alegria, sua primeira contratação para a

8 Tradução minha do original: "In the last decade, there has been a rapid growth in the presence of clowns in hospitals, particularly in pediatric settings. Many thousands of children are exposed to clowns during their hospitalization. For example, six clowns from the Therapeutic Clown Program at the Hospital for Sick Children (Sick Kids) in Toronto, Ontario, Canada, see an average of 20 children 2 days per week, for a total of over 10 000 visits a year. Patients can range in age from infancy to adolescence. The Theodora Foundation sponsors clowns in 82 hospitals on three continents, Europe, Africa and Asia. In the United States, 90 clown doctors from the Big Apple Circus Clown Care Units (CCU) provide 250 000 bedside visits yearly. Australia has the Humour Foundation Clown Doctor Programs, South America its Doutores da Alegria (Doctors of Happiness) and France, *Le Rire Médecin* (Laughing Doctors). In addition, volunteer caring clowns visit countless hospitals and nursing homes, particularly in the United States and Canada".

9 No teatro ocidental, as mulheres foram proibidas de atuar até o século XV (BERTHOLD, 2017). Já o circo apresenta uma realidade onde a atuação de mulheres como palhaças não é comum até o século XX (MONTEAH, 2014), sendo que as dramaturgias registradas são voltadas para a atuação masculina (RÉMY, 2016; BOLOGNESI, 2003).

10 Ver mais detalhes em Brum (2020), onde se encontra uma entrevista completa com Wellington Nogueira, bem como maiores informações sobre a sua trajetória e fundação dos Doutores da Alegria.

Associação foi a artista Vera Abbud, com quem passou a trabalhar em dupla no hospital. Na sequência, com o desenvolvimento e a ampliação dos trabalhos do grupo, Wellington Nogueira contratou Pedro Pires, Alexandre Roit e Thaís Ferrara.¹¹ Thaís Ferrara e Vera Abbud permanecem atuando nos Doutores da Alegria até os dias atuais. Thaís atua como artista e formadora na organização, tendo sido, ao longo de um ano, minha professora de palhaçaria na Escola dos Doutores da Alegria e diretora, em parceria com Roberta Calza, do espetáculo *Nada de Crachá, meu chapal!*, que foi o resultado final da formação do Programa de Formação de Palhaçaria para Jovens (PFPJ), turma 5. Vera Abbud cedeu uma entrevista para este trabalho, a qual será disponibilizada em partes e posta em diálogo com as questões aqui discutidas no capítulo quinto.

Em período bastante próximo ao início do trabalho dos Doutores da Alegria, Ana Elvira Wuo, em 1993, inicia no país o trabalho e pesquisa sobre o “Clown visitador” (WUO, 2011), trazendo uma metodologia única de trabalho, pesquisada atualmente junto ao Departamento de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Com tal metodologia, Ana Wuo investiga a palhaçaria e seus processos iniciáticos a partir do diálogo com o contexto hospitalar. A seguir, trago um registro sobre o trabalho da pesquisadora, professora e palhaça Ana Elvira Wuo.

Ana Elvira Wuo



Figura 06 - A pesquisadora e a palhaça
Fonte: Redes sociais da pesquisadora. Montagem: Mariliz Focking.

O clown, no hospital, faz tudo às avessas, postura transgressora pertinente a uma genealogia cômica que se manifesta nas mais variadas linhas de atuação existentes, ajudando a criança a espantar o medo, a brincar com o seu corpo saudável e risível. Ele comunga suas piadas repletas de bom humor e assim o riso surge, instaura a alegria para que um risco de morte se transforme [...] (WUO, 2011, p. 45).

Ana Elvira Wuo é a palhaça Dolores Dolarria desde 1992, além de atriz, pesquisadora e professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Também é pesquisadora em técnicas de ator, formada com o grupo LUME, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1994-1998). Realizou o Curso de Mestrado em Estudos do Lazer em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1999) e doutorou-se em Pedagogia do Movimento e Corporeidade em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2005). Seu segundo doutorado foi em Artes da Cena, obtido pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2016). Além disso, a pesquisadora possui

pós-doutorado em Linguística no IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) pela UNICAMP (2011). Ana Elvira Wuo conta, ainda, com a autoria de três livros, são eles: *O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas*, de 2011, que teve mais de 1500 exemplares comercializados pela EDUFU; *Disfunções Líricas*, publicado em 2012 pela Editora Papel Social; e *Aprendiz de clown*, publicado em 2019 pela Paco Editorial, esses dois últimos livros somando mais de 400 exemplares distribuídos. Ana Wuo e eu, ainda, dividimos a coautoria do livro *Palhaças na Academia*, publicado em *e-book* pela Editora da UFSM, em julho de 2021. Como parte de sua pesquisa de pós-doutorado, intitulada *A escuta do olhar*, Ana Elvira Wuo criou, em 2020, o espetáculo solo *Dormente*, dirigido pela artista e palhaça Lily Curcio, do grupo Seres de Luz (Campinas, SP), no qual a artista atua como a palhaça Caixinha. Teve como iniciadores na arte da palhaçaria os mestres “Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Luís Otávio Burnier, Philippe Gaulier e Jacques Lecoq (indiretamente)” (WUO, 2016, p. 35).

Ana Elvira Wuo mantém, ao longo das últimas três décadas, sua pesquisa ativa nas áreas práticas, teóricas e/ou formativas da palhaçaria hospitalar, sendo criadora do termo metodológico “*clown visitador*”, por ela investigado no curso de Teatro da UFU, junto às suas alunas/os/es da graduação. O público específico a que se volta o trabalho de Ana Elvira Wuo, em sua pesquisa sobre a metodologia do “*clown visitador*”, é composto por crianças hospitalizadas e seus acompanhantes, sendo que, conforme a autora ressalta, sua atuação é atravessada também por profissionais da saúde e multiequipes hospitalares (WUO, 2011), uma vez que o hospital visitado por ela é o Centro Infantil Boldrini, em Campinas, São Paulo. Ao refletir e registrar seu trabalho como palhaça e formadora de palhaças/os/es no contexto hospitalar, Ana Wuo afirma que: “O clown podia se relacionar com outros profissionais de outros setores, mas deveria priorizar a visita às crianças e seguir um roteiro de trabalho com um tempo limite de atendimento” (WUO, 2011, p. 68-69).

Sua metodologia é única no Brasil, partindo da busca por uma conexão que permita o despertar das palhaças/os/es adormecidas dentro de cada criança hospitalizada. Ao propor experiências iniciáticas no contexto da palhaçaria hospitalar especificamente voltadas para o atendimento de crianças, a autora, palhaça e pesquisadora promove a expressão genuína de subjetividades a partir da criação

de um espaço artístico de experimentação. Nas palavras da autora: “As pessoas têm um clown interiorizado e este tenta se divertir a qualquer custo. Nesse momento, é bom saber que, mesmo que não haja um nariz vermelho, existem outras maneiras de ele se manifestar. Por isso, quando ele cruzar o seu caminho, será melhor se entregar, sem resistência” (WUO, 2016, p. 15). Ana Wuo, ao realizar a sua pesquisa, é a pessoa que prepara o território para que a palhaça/o/e ou o *clown*, como ela prefere, cruze com o caminho de diversas pessoas nos contextos hospitalares, emergindo das profundezas de cada ser e tomando forma cotidiana em momentos de jogo com a palhaça Dolores Dolarria e suas/seus aprendizes.

A proposta cunhada por Ana Wuo exige que a palhaça/o/e desenvolva elevada capacidade relacional, uma vez que as conexões estabelecidas ocorrem com o objetivo de despertar uma maneira específica de comportamento de seu público, isto é, um lugar de protagonismo mediado pela comicidade. Para que isso aconteça, inevitavelmente, o público, muitas vezes composto de uma pessoa ou duas, necessita construir uma relação de confiança com a palhaça/o/e, permitindo-se acessar a expressão cômica e palhacesca de sua existência. Isso se deve à ajuda e ao companheirismo, inicialmente, da palhaça Dolores Dolarria e, posteriormente, às centenas de alunas/os/es formadas por ela no Brasil, desde 1997.

Além dos processos iniciáticos e do despertar do *clown* das crianças hospitalizadas, Ana Wuo, desde 1997, ministra cursos e formações que têm por intuito aprofundar sua pesquisa na palhaçaria e promover essa arte entre o público em geral e estudantes de teatro e de circo:

A pesquisa experimental, desenvolvida com atores iniciados por mim desde 1997, possibilitou a elaboração de um projeto de um curso de iniciação de clown e, também, de acordo com a necessidade, a reflexão profunda a partir do instante em que vieram à tona questionamentos acerca de minha própria forma de ensinar, em outro momento, o clown como uma técnica. É o fio que vai se desenrolando de volta ao começo, às fontes geradoras do aprendizado pessoal da pesquisadora (WUO, 2016, p. 42).

Ana Wuo descreve algumas características metodológicas de seu projeto formativo/iniciático no âmbito da palhaçaria, destacando o caráter pessoal da comicidade por ela buscada nas/nos aprendizes de *clown*:

Tendo um cuidado redobrado e muita atenção para não perder o fio condutor da comicidade de cada pessoa. Percebo que o que aprendi como uma pequena ação, uma ação surpresa, um lapso corporal, por exemplo, a vergonha que uma pessoa sente ao estar exposta ao público, pode ser revelada para a plateia. Quando se está parada em frente a todos sem saber o que fazer, surge um balancinho do corpo, um retorcer das mãos, de repente um sorrisinho meio sem graça, uma risada meio nervosa, um olhar, meio de rabo de olho, espreitando o público e um olhar sem querer encarar, tentando disfarçar algo e tentando esconder alguns detalhes ou partes do corpo: um nariz, orelha ou pescoço desproporcionais, sinais que poderiam servir para buscar o clown da pessoa. Algumas vezes, eles não são muito evidentes no corpo, mas se evidenciam nas atitudes, no caráter e na personalidade. Tanto a braveza, a parvoíce, a timidez, a extroversão e a distração, como a presença da pessoa e seu estado natural de verdade: sem imitar ninguém, mas sendo ela mesma, do jeito que é (WUO, 2016, p. 64).

Como formadora, Ana Wuo afirma atentar-se aos gestos e às ações das pessoas não só em momentos de prática no curso, mas até mesmo nos intervalos, onde, em estado de maior relaxamento, acabam demonstrando características pessoais próximas da energia cômica do *clown* (WUO, 2016). Essa observação ativa é aliada aos procedimentos técnicos que compõem a gama de ações que configuram a palhaçaria por ela investigada. Para Ana Wuo, nesse sentido, “o olhar perceptivo do iniciador é necessário para estabelecer conexões num universo conhecido pelo mesmo, mas desconhecido pelo iniciado” (WUO, 2016, p. 106).

Tendo os processos formativos na área da palhaçaria como uma prioridade em seus trabalhos dentro e fora do cenário acadêmico, a autora conduz uma metodologia experimental, nascida da agência (e da urgência) de suas múltiplas experiências e desejos formativos, artísticos e de pesquisa. A seguir trago, nas palavras da autora, evidências sobre sua proposta como formadora e iniciadora, bem como sobre seus impactos artísticos e de pesquisa na sociedade:

O curso mantém-se com carga horária mínima de 25 horas, necessária à iniciação de cada participante. O processo influenciou a criação de grupos de estudo, a escrita de dissertações de mestrado

e as publicações sobre a aplicabilidade do trabalho dos clowns em espetáculos, teatros, asilos, creches, escolas, hospitais. O processo de criação divide-se em dois momentos: 1º Bloco – iniciação do clown (com duração de 30 horas); 2º Bloco – elaboração de repertório (25 horas), com 20 participantes no máximo, idade acima de 16 anos, realizado de forma condensada, com distribuição de carga horária de cinco horas por dia (WUO, 2016, p. 107-108).

Sobre o público, a autora afirma que, inicialmente, era composto por atrizes e atores, e que ao longo dos anos foi se ampliando para pessoas advindas de outras áreas profissionais, tais como “como engenharia elétrica, computação, línguas, pedagogia, artes plásticas, educação física, direito, medicina, enfermagem etc.” (WUO, 2016, p. 108). Percebo esse mesmo movimento nos contextos formativos e artísticos em que, como palhaça e pesquisadora, estou imersa. Há, nos últimos dez anos, uma popularização de cursos e oficinas de palhaçaria, o que propicia oportunidades de contato dessa arte com públicos menos restritos, que dialogam com ela em contextos de lazer, autodescoberta, movimentação física, desenvoltura, diversão, entre outros objetivos extraprofissionais que, de alguma forma, são buscados na palhaçaria. Ao ampliar a gama de seu público em cursos e formações, Ana Wuo, desse modo, dialoga com um fluxo presente na sociedade. Esses diálogos podem, ainda, agregar novas percepções à palhaçaria, uma vez que cada pessoa traz diferentes formas de estar no mundo, assim como experiências profissionais de áreas diversas.

Ana Wuo afirma que sua metodologia tem como importante base a brincadeira:

Procurei, no decorrer desses dezenove anos de pesquisa em iniciação de clowns, elaborar exercícios que proporcionam aos iniciados o desenvolvimento de brincadeiras, algumas vezes, com o intuito de expô-los sem que percebam que estão sendo expostos e observados. Comecei a perceber, após cada curso dado, que o envolvimento com a brincadeira deixava os alunos livres, descompromissados, despreocupados em relação ao resultado final de encontrar o clown, permitindo que o estado criativo permanecesse no aprendizado sem a preocupação de chegar ao fim, mas de continuar realizando a descoberta, não só durante aquele período de tempo, mas como processo continuado. Os vários jogos e brincadeiras selecionados são trabalhados durante as diferentes fases do aprendizado como complementares ao ritual (WUO, 2016, p. 109).

A autora prossegue explicitando os seus métodos, empregados ao longo dos processos iniciáticos da palhaça/o/e ou do *clown*:

No primeiro contato com os participantes, fazemos uma brincadeira falando de coisas que gostamos de fazer e que não estejam relacionadas ao clown ou à profissão. Num outro momento, agradeço às pessoas por terem escolhido o curso, pois o mundo precisa dos clowns. A seguir, explico que o nosso intuito é nos divertirmos e que meu clown e eu iremos, a partir daquele momento, conduzir a “nossa brincadeira no picadeiro”, pois todos são futuros candidatos ao “Circo dos Envergonhados” (WUO, 2016, p. 109-110).

Nesse sentido, Ana Wuo (2006, p. 10) afirma que “o clown é um processo criativo pessoal e único. [...] é um processo contínuo de criação”. O processo iniciático, desse modo, para a autora, “reduz-se, em suma, à experiência de morte e de renascimento. ‘Desformar’ um corpo para dar vida a outro, o corpo clownesco” (WUO, 2016, p. 151). Embora seja muito importante que as iniciadas/os/es sejam conduzidas, em primeiro momento, pela experiência de alguém que conhece profundamente a palhaçaria, como coloca a autora, esta é uma arte em constante processo de mudança, sendo que a busca pela construção de uma palhaça acompanha nossas constituições enquanto pessoas: “O clown muda, cresce, amadurece e envelhece, como todos nós. Ele é um companheiro ou companheira que vai seguir conosco pelo resto de nossa vida” (WUO, 2016, p. 110). Essa percepção sobre a palhaçaria revela um profundo comprometimento com uma comicidade pessoal, que parte da existência de cada pessoa em diálogo com seus aspectos risíveis para a releitura de estruturas cotidianas. Trata-se de uma metodologia especificamente voltada para a construção pessoal da comicidade e para uma busca que não emerge de mecanismos externos sobrepostos a um corpo, mas de uma corporeidade que se sobressai na intersecção com percepções e ações diversas sobre a realidade.

Nesse contexto, Ana Wuo situa o jogo com o público como “um dos princípios elementares da técnica de clown” (WUO, 2016, p. 117), uma vez que, para ela:

Ele se relaciona com tudo o que faz, não olha com distanciamento, olha com proximidade envolvente, relacionando-se com tudo à sua volta. Quem observa um clown ao se relacionar com as coisas percebe logo que ele é, de certa forma, um curioso que penetra naquilo que vê, dependente da interação, do momento, das pessoas, dos objetos, olhando com afinco. Ele olha porque quer ser percebido e quer ser olhado. Quer aparecer. Precisa aparecer para revelar de perto o que ele é (WUO, 2016, p. 117).

Nesse processo de descoberta e revelação, as palhaças/os/es, conforme a metodologia da autora, buscam por “um desprendimento das ações cotidianas do corpo do iniciante por meio de exercícios (físicos, lúdicos e imagéticos) e de preparação do corpo pessoal, encaminhando-o para uma soltura de formas, de gestos habituais” (WUO, 2016, p. 154). No discurso da autora, destacam-se, por um lado, a expressão pessoal de cada pessoa e, por outro, a pesquisa sobre repertórios físicos e técnicos da palhaçaria, tornando-se uma referência metodológica constantemente vivenciada na prática e registrada nas publicações da autora. Para ela, nesse sentido, a figura da palhaça/o/e “recupera os elementos perdidos dentro do processo social controlado, na busca de uma lógica pessoal para poder sentir, reagir e transgredir corporalmente, ficando na outra margem oposta aos padrões estabelecidos” (WUO, 2016, p. 178). Essa oposição aos padrões muitas vezes se dá desde a criação inicial da palhaça/o/e, uma vez que, a partir da observação própria, pode-se reconhecer e romper com moldes de existência, contra os quais, em concordância com as colocações da autora Ana Wuo, pode surgir a comicidade.

A palhaça/o/e e, em Ana Wuo, o *clown*, têm uma potência intensa, capaz de permear os aspectos mais profundos da existência de quem pratica essa arte:

[...] confesso que o clown trouxe-me à luz, pois, no momento em que me sentia em carne viva na dor de perder-me sem vida, agarrei-me ao nariz do clown como quem se agarra a um salvador, ao Parsival. Aquele ser mítico que vem para desemaranhar o novelo do destino. Senti-me exposta à minha própria escolha e comecei a ouvir o chamado para buscar os clowns junto àqueles que desejavam esse encontro para brincar com suas próprias sombras (WUO, 2016, p. 205).

O discurso de Ana Wuo é permeado pelas suas experimentações práticas ao longo de quase três décadas atuando como palhaça e formadora, e também pela sistematização desses conhecimentos e questionamentos em suas pesquisas teóricas publicadas. Ao trazer à tona o trabalho desta pesquisadora e palhaça, tive acesso, ainda, a um arsenal de memórias que me aproximam de Ana Wuo enquanto grande referência e parceira de jornada na pesquisa sobre a palhaçaria. Embora, por questões geográficas, eu ainda não tenha tido a oportunidade de participar de um curso ministrado por ela, fui agraciada por sua companhia durante a organização do livro *Palhaças na Universidade*, publicado em 2021 pela Editora UFSM, em formato de *e-book*. Essa parceria surgiu em nosso primeiro, e único, encontro presencial, em 2018, no Festival Esse Monte de Mulher Palhaça, organizado por Karla Concá, Samanta Anciões, Geni Vegas e Vera Ribeiro, das Marias da Graça, no Rio de Janeiro, RJ. Ana Wuo, entretanto, já era uma referência para mim desde 2008, tornando-se ainda mais importante em minhas pesquisas desde o encontro com sua existência acolhedora. De lá para cá, trocamos diversas conversas via *Whatsapp*, criando um vínculo que, para mim, é muito caro nos contextos pessoal e artístico. Meu intuito, ao fazer um recorte artístico e pedagógico sobre a obra desta pesquisadora e artista, foi o de não só honrar a memória e importância de seu trabalho constante na palhaçaria hospitalar, mas também de destacá-lo como imprescindível no que tange ao estudo da palhaçaria hospitalar no Brasil, uma vez que a metodologia pesquisada por Ana Wuo ao longo de quase três décadas é única no país, propondo transformações no contexto hospitalar a partir da proposição do “despertar do *clown*” das pessoas em situação de hospitalização, além de ser um método formativo calcado na comicidade de cada pessoa que cria, como esmerada obra de arte, uma palhaça/o/e ou um *clown*.

Desse modo, além dos Doutores da Alegria, o trabalho de Ana Wuo também é uma importante referência na pesquisa brasileira sobre a atuação palhacesca hospitalar. Conforme minha percepção enquanto palhaça e pesquisadora, percebo que esses dois trabalhos são fundamentais para a edificação da palhaçaria hospitalar do Brasil e são importantes iniciativas em que se inspiram organizações de países de toda a América Latina.

É nesse sentido que, após registrar os trabalhos dos Doutores da Alegria e de Ana Wuo, a seguir, disponibilizo em partes as entrevistas cedidas por profissionais

dos Doutores da Alegria, bem como por dois outros grupos de palhaçaria hospitalar profissional: (A)Gentes do Riso (Florianópolis, SC) e Doutores RiSonhos (Chapecó, SC), ambos declaradamente inspirados no trabalho dos Doutores da Alegria.

Entrevistas com palhaços e palhaços profissionais da Associação Doutores da Alegria, da Companhia (A)gentes do Riso e do Grupo Doutores Risonhos



Figura 07 – O sopro das memórias
FONTE: LUCAS, Mirelle. Arte em aquarela. 2020.
59

Ao lado, temos a imagem da palhaça Brum soprando e interagindo com alguns dos objetos que a acompanham cotidianamente na composição de memórias hospitalares. São brinquedos e instrumentos musicais orquestrados pela visão onírica da artista Mirelle Lucas, que, ao criar essa ilustração, propõe a síntese de um momento palhacesco, permeado pelos elementos concretos de uma palhaça.

O presente capítulo parte de um movimento semelhante ao da figura, uma vez que os discursos das entrevistadas e entrevistados revelam imagens de suas vivências e cotidianidades, tanto no contexto hospitalar quanto em outros espaços da sociedade, concretizadas em formato de texto. Assim como na imagem acima, as entrevistadas e os entrevistados foram convocadas/os a oferecerem um sopro de suas experiências e concretudes palhacescas, fornecendo-nos um quadro que reúne diversas imagens que perpassaram pelos seus corpos e pelas suas vidas. Por meio das entrevistas coletadas, foram registradas memórias e reflexões de palhaças e palhaços profissionais, tendo por intuito não só o registro bibliográfico a partir das experiências práticas, como também a criação de saberes sobre a palhaçaria hospitalar que parta do corpo e da vida de suas/seus agentes.

Neste capítulo apresento, elenco e discuto trechos de uma coletânea de onze entrevistas que conduzi com onze palhaças e palhaços profissionais (três homens e oito mulheres) que integram três companhias profissionais de palhaçaria hospitalar em atividade no Brasil; são elas: Doutores da Alegria, sediada na capital de São Paulo; (A)gentes do Riso, sediada em Florianópolis, Santa Catarina; e Doutores (Ri)Sonhos, sediada em Chapecó, ao norte do estado de Santa Catarina. As entrevistas foram realizadas no período de junho de 2019 até agosto de 2020, por meio de contatos prévios com os/as artistas, sendo que todos/as fazem parte de meu círculo formativo e profissional e vários/as são meus amigos/as pessoais. Posteriormente aos contatos iniciais, conduzi as entrevistas em modo remoto devido à pandemia de Covid-19, por meio de três veículos, dos quais o primeiro foi um formulário, enviado por *e-mail*, com perguntas discursivas, formuladas por mim especialmente para esta etapa da pesquisa; o segundo veículo de acesso aos entrevistados/as foram vídeo-chamadas gravadas; o terceiro veículo foi a utilização de troca de áudios nas redes sociais *Facebook* e *WhatsApp* e de diálogos por *e-mail*. Todas as pessoas entrevistadas deram permissão de uso do material para o desenvolvimento desta pesquisa e para sua posterior publicação.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, com perguntas de caráter subjetivo, pois o propósito dessas entrevistas foi o de constituir um arquivo de discursos dos/as profissionais da palhaçaria hospitalar sobre seu ofício. Minha intenção é de que, ao discutir minhas vivências práticas relacionadas à palhaçaria no contexto dos hospitais, eu possa também ouvir e disponibilizar as vozes de outros/as colegas de profissão para construir um texto reflexivo o qual, ainda que subjetivo, tenha o potencial de mostrar diversas experiências e pontos de vista. Uma vez coletado, esse material foi organizado em um caderno de entrevistas e dividido em duas partes, uma para as entrevistas realizadas por formulário eletrônico e outra para as entrevistas realizadas por vídeo-chamada e transcrição de áudio.

Durante as entrevistas, foram identificadas quatro unidades de significado, recorrentes na fala das entrevistadas e entrevistados; são elas: 1) desejo pessoal de atuar no hospital e suas implicações no dia a dia; 2) especificidades e dificuldades encontradas na palhaçaria hospitalar; 3) marcadores sociais de gênero, classe e raça como condutores de experiências vividas no âmbito da palhaçaria no hospital; 4) relatos de experiências vividas em cena. Essas unidades de significado estão em diálogo direto entre si, uma vez que, em diversas falas das entrevistadas e dos entrevistados, é possível identificar tais intersecções no conteúdo dos discursos de diferentes pessoas. A ordem de aparecimento das unidades no presente capítulo foi delineada pelo seu gradativo aparecimento nas entrevistas, assim como a ordem de aparecimento das entrevistadas e entrevistados foi definida pela cronologia das entrevistas, o que acarretou pequenas digressões ao longo do texto, no sentido de abarcar as conexões entre as falas. Sobre os critérios para escolher os/as entrevistados/as a partir de minha extensa rede de contatos de artistas que trabalham com a palhaçaria hospitalar, posso dizer que minha primeira motivação era entrevistar o maior número possível de colegas de profissão, mas, dada a disponibilidade de tempo para realizar os contatos, para transcrever os áudios e para analisar os materiais, fiz alguns recortes. Com a finalidade de estabelecer critérios de escolha dos/as profissionais da palhaçaria hospitalar, considerei convidar integrantes das três companhias focais da pesquisa, em duas das quais realizei meu processo formativo e artístico: fui estudante nos Doutores da Alegria, a mais antiga e maior companhia de palhaçaria hospitalar profissional

no Brasil; trabalhei como profissional contratada nos Doutores RiSonhos, grupo pioneiro na investigação da palhaçaria hospitalar profissional no oeste catarinense. A terceira companhia, (A)gentes do Riso, única instituição profissional de palhaçaria hospitalar em Florianópolis¹², onde esta pesquisa foi realizada, foi trazida também para somar as suas experiências nas reflexões aqui propostas.

No estado de Santa Catarina, os Doutores RiSonhos e os (A)Gentes do Riso são os únicos grupos de palhaçaria hospitalar profissional, isto é, equipes compostas por profissionais remunerados que exercem a palhaçaria com dedicação exclusiva. No primeiro grupo de entrevistadas/os, estão uma palhaça e um e palhaço da Associação Doutores da Alegria¹³, companhia fundada em 1991 que é a pioneira na palhaçaria hospitalar no Brasil e está sediada na capital de São Paulo. Estas palhaças/os mencionadas/os são: José Nereu Afonso da Silva, palhaço nos Doutores da Alegria desde 1996, e Layla Ruiz Pontes, palhaça nos Doutores da Alegria desde 2007. Como informei aqui, realizei minha formação nessa companhia no período de 2012 até 2014, quando conheci pessoalmente três pessoas desse grupo de entrevistadas e entrevistados.

No segundo grupo de entrevistados e de entrevistadas, encontram-se cinco profissionais da Companhia (A)Gentes do Riso¹⁴, fundada em 2011 e sediada em Florianópolis, Santa Catarina. Concederam-me entrevistas os/as seguintes integrantes: Adriana Patrícia Santos, integrante da companhia desde 2017; Egon Hamann Seidler Júnior, integrante desde 2011; Paula Bittencourt de Farias, integrante

12 Além do referido grupo de palhaçaria hospitalar, existem os grupos: Terapeutas da Alegria, iniciativa do Núcleo de Humanização, Arte e Saúde (NuHAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que conta com a participação de estudantes de diferentes cursos, além da comunidade em geral; Doses de Alegria, grupo fundado em 2014 e tem por objetivo organizar o voluntariado de pessoas de diversas áreas na palhaçaria hospitalar.

13 «Fundada pelo ator, palhaço e empreendedor social Wellington Nogueira em 1991, Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos. A associação transita pelos campos da saúde, da cultura e da assistência social e é reconhecida e premiada internacionalmente pelo impacto de suas ações. Em 2016, com um [sic] nova governança, atualizamos nossa missão para uma tarefa institucional que reforça, entre outras diretrizes, a cultura como um direito de todos” (Página inicial do site oficial Doutores da Alegria. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/conheca/sobre-doutores/?gclid=Cj0KCQiA7YyCBhD_ARIsALkj54pf8HShVaDYmoJkkTEQJvkBFQ5hf71_bHJlJ9a5Tnv5axaSYQiLiUQaAtoZEALw_wcB>. Acesso em: 06 mar. 2021).

14 “(A)Gentes do Riso utilizam a arte da palhaçaria a serviço da alegria e do bem estar. Transformam o ambiente hospitalar em arte, em diversão, em música, em festa... Cuidam do que está bem, aumentando a luminosidade dos olhos e o colorido da alma. Seguem em aprendizado constante. Permitem que pequenos instantes se tornem encontros mágicos, regados de risos e de amor. Celebram a vida e sonham juntos, pois acreditam que a alegria melhora tudo. Nossos plantões acontecem em parceria com os setores de Pedagogia e Psicologia do Hospital Infantil Joana de Gusmão, em Florianópolis/SC” (Página Nós do site oficial (A)gentes do Riso. Disponível em: <http://osagentesdoriso.blogspot.com/p/projeto_09.html>. Acesso em: 06 mar. 2021).

desde 2011; Allan Ortega Monteiro, integrante desde 2019; Greice Miotello, integrante desde 2011. Meu contato com essa companhia se deu, principalmente, por meio da parceria com algumas palhaças que, além de trabalharem no (A)Gentes do Riso, fazem parte da Rede Catarina de Palhaças, sendo que conheci pessoalmente quatro pessoas dentre as entrevistadas. Do grupo Doutores RiSonhos¹⁵, fundado em 2013, em Chapecó, Santa Catarina, entrevistei sua fundadora, a diretora artística Michelle Silveira da Silva. Michelle foi também minha diretora entre janeiro e novembro de 2019, quando trabalhei em sua equipe no Hospital Regional do Oeste Catarinense (HRO) e no Hospital da Criança de Chapecó.

15 “Transformar o ambiente hospitalar, ressignificando-o, colaborando para o bem-estar dos pacientes e gerando conexões reais e empáticas entre os envolvidos. Esse é o objetivo dos Doutores RiSonhos, artistas que escolheram o hospital como palco para sua atuação na palhaçaria. O grupo completa oito anos neste mês e comemora a evolução e os resultados do trabalho. Nascidos em 2012, os Doutores RiSonhos surgiram do desejo de Vinicius Bouckhardt (Doutor Chicote), Coordenador Geral do grupo, de trabalhar com palhaçaria no hospital. A ideia, a princípio, era se mudar para São Paulo e trabalhar com os Doutores da Alegria, grupo que é referência no Brasil na área. Ao apresentar a ideia para a parceira Michelle Silveira da Silva (Doutora Barrica), encontrou nela o desejo de compartilhar um novo projeto, aqui mesmo em Chapecó. ‘Iniciamos pequenos, com visitas em poucos setores e aos poucos o projeto foi tomando corpo e ganhando a necessidade de ter uma equipe, de buscar financiamento, fomos ampliando’, comenta o coordenador. Michelle, que é diretora artística dos RiSonhos, lembra que o projeto, desde o início, foi pensado como uma forma de trabalho. ‘Sempre quisemos que ele garantisse a remuneração da equipe, nunca pensamos em ser voluntários. Consideramos importante ter um projeto que era inédito na cidade e, com ele, fomos aprendendo a fazer projetos de captação de recursos e leis de incentivo’, completa” (Blog da Companhia Doutores RiSonhos. Disponível em: <<http://doutoresrisonhos.blogspot.com/>>. Acesso em: 06 mar. 2021).

Entrevistas concedidas



Figura 08 – Pessoas entrevistadas por escrito
Fonte: Redes sociais das/os entrevistadas/os. Montagem de Mariliz Focking

Anteriormente, disponho imagens das pessoas entrevistadas por questionário escrito, assim como das palhaças e palhaços criadas/os por elas.

Aspectos formativos e a palhaçaria hospitalar

Os aspectos formativos abrem as reflexões aqui propostas no sentido de mapear algumas implicações do ensino/aprendizagem da palhaçaria no Brasil, tais como o desenvolvimento de linhas de trabalho em diálogo com tradições específicas de formação em palhaçaria; a criação de metodologias próprias de atuação e formação; a formação em palhaçaria circense e teatral precedendo a atuação hospitalar, entre outros aspectos. Aqui, também, as entrevistadas e os entrevistados narram as próprias metodologias de criação para o contexto hospitalar, bem como as técnicas desenvolvidas concomitantemente com a sensibilidade implícita na atuação junto a pessoas em situação de vulnerabilidade. Nesse sentido, a seguir, trago um resumo das experiências relatadas pelas entrevistadas e pelos entrevistados em relação ao âmbito formativo da palhaçaria, sobretudo ao contexto do hospital, onde identificam a necessidade de treinamentos e de técnicas específicas para a atuação palhacesca, aliadas às suas sensibilidades na leitura das possibilidades de interação com cada pessoa que transita nesses espaços.

a) José Nereu Afonso da Silva: José Joaquim de Arimateia Machu Picchu Parafuso Paragina Geringonçalves Katmandu Satisfaction Bonito Bonito Bonito Bonito Bonito Uau! da Silva, ou apenas Zequim Bonito, são as alcunhas do palhaço criado pelo artista cênico José Nereu Afonso da Silva, nascido na cidade de São Paulo, em 1970. Conheci o trabalho de José Nereu a partir do documentário *Doutores da Alegria*. Não tivemos contato presencial, sendo que o procurei via *Facebook* e posteriormente trocamos mensagens por *e-mail*. O artista se demonstrou bastante prestativo e gentil ao compartilhar as suas experiências. Na entrevista, concedida por *e-mail* no dia 27 de setembro de 2019, José Nereu detalha uma formação eclética, com cursos no Brasil e no exterior, e experiências nos campos do circo, do teatro alternativo e da palhaçaria hospitalar. Mas a origem de sua formação palhacesca foi em 1994, no Brasil, sob a orientação do ator Fernando Vieira, que, por sua vez, teve como mestre o pesquisador e professor francês Phillipe Gaulier. O entrevistado narra um pouco de sua trajetória formativa:

Após a oficina com Fernando Vieira, em 1994, começo a trabalhar com um trio circense, formado na escola Acrobático Fratelli. Com esse trio, realizo apresentações que vão desde o teatro de rua até festas infantis, culminando com a participação especial em um espetáculo do Ballet Stagium, no FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas, apresentado no Theatro Municipal de São Paulo. Em 1996, passo 4 meses na França, Índia e Nepal, onde intervenho como palhaço, de maneira solo, em hospitais, escolas para surdos e mudos e orfanatos. No mesmo ano integro os Doutores da Alegria. Nesse período, faço cursos com Antônio Nóbrega, André Riot-Sarcey e Philippe Gaulier, além de apresentar números no Midnight Clowns, espetáculo promovido pelos Doutores da Alegria. Em 1998, volto à França, onde curso os dois anos da Escola de Jacques Lecoq. Nessa escola, além de Lecoq, sou aluno de outros especialistas da arte palhacesca, tais como Alain Gauté e Pierre Byland. Vivo durante 10 anos em Paris, onde passo a dar aulas em conservatórios de teatro e dirigir espetáculos com jovens estudantes. Faço um curso de palhaço com Ami Hattab, onde encontro e me junto a 4 outros participantes interessados em estabelecer uma pesquisa mais aprofundada nessa linguagem. De volta ao Brasil, me reintegro aos Doutores da Alegria. Sou convidado a fazer participações no espetáculo Jogando no Quintal e, desde 2012, me torno baterista no Circo Zanni. Nesse período, ministro oficinas para artistas profissionais no Espaço Nova Dança, Quintal de Criação e em Montevidéu, no Uruguai. Em 2014, passo a dar aulas no curso de humor da SP escola de teatro, onde aplico técnicas aprendidas ao longo de minha experiência como professor, palhaço e ator. Também sou formador no FPJ - Formação de Palhaço para Jovens, dos Doutores da Alegria. Sou dramaturgo para diversas companhias que trabalham com a linguagem da palhaçaria: Trupe Dunavô, Fabulosa Trupe, Cia. Cromossomos, Piccolo Circo, Doutores da Alegria, entre outros (BRUM, 2020, p. 03, não publicado).¹⁶

José Nereu, como palhaço, visualiza o espaço do hospital como um ambiente direcionado para a atuação cênica, afirmando que: “para isso deve lançar mãos dos recursos da cena (picadeiro, teatro, rua, entre outros)” (BRUM, 2020, p. 16, não publicado). Os recursos cênicos buscados pelo artista, conforme ele relata, são “recursos da improvisação, que coloca o paciente hospitalar como

¹⁶ Trata-se, este e os demais relatos transcritos aqui, de uma entrevista disposta atualmente em um caderno organizado por mim, em 2020, mas ainda não publicado.

sujeito ‘co-criador’ da própria ação que lhe é oferecida” (BRUM, 2020, p. 16, não publicado). Além disso, ele relata: “Os demais recursos que uso, tais quais a mágica, a música, o malabarismo, a marionete, tendem a aparecer sempre em relação a um fio dramático palhacesco criado no aqui e agora do quarto, e em função das necessidades – e limites – da criança enferma” (BRUM, 2020, p. 16, não publicado). A partir do discurso do artista, percebo que os recursos e as técnicas são investigadas no sentido de preencherem cenicamente as relações entre as figuras palhacescas e as pessoas que estão no hospital, oferecendo maneiras de aproximação e, muitas vezes, pretextos para desenvolvimento de um diálogo entre um palhaço e uma criança. O entrevistado situa o público como foco central de sua presença, criando oportunidades de revezar o protagonismo das cenas, que são compostas não só pelas propostas do palhaço, mas também pelas motivações momentâneas de cada paciente, acompanhante ou funcionária/o do hospital.

b) Egon Hamann Seidler Júnior: criador do palhaço Jubi, Egon é ator e dançarino nascido em Florianópolis, SC, em 1985. Meu contato com o artista se deu por *e-mail* em 2019, visto que o procurei com a solicitação da entrevista, pedindo para que ele repassasse o convite para colegas de seu grupo, ao que ele prontamente se dispôs. Egon formou-se em Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina e apontou-me sua necessidade de buscar treinamento e recursos específicos para seu trabalho como palhaço no contexto hospitalar. Ele relata que iniciou seu trabalho como palhaço utilizando-se, sobretudo, de técnicas teatrais, improvisação, música, mágica e dança. Para ele existe, ainda, a necessidade de algumas atitudes e cuidados específicos para a atuação palhacesca hospitalar: “Porque o ambiente tem toda uma estrutura voltada para o cuidar e você não pode intervir de qualquer modo ou fugir às regras” (BRUM, 2020, p. 22, não publicado). Relatou que sua primeira formação em palhaçaria aconteceu em 2009, sob a direção do palhaço Pepe Nuñez, de origem espanhola e residente em Florianópolis há mais de uma década. Apesar de acreditar na necessidade constante de formação, o artista afirma que:

Desde que fiz a primeira oficina já ouvi que essa figura precisava de espaço para se desenvolver, fosse na rua, no palco ou junto ao público. Já tinha experiência como ator e aí foi um mergulho... vestir o nariz e brincar. Não procurei outras oficinas em sequência porque sentia que precisava encontrar elementos em mim, no fazer, reconhecer. Depois, as parcerias já estavam ao meu redor e a vontade de todos era grande. Logo vieram cabarés (Coletivo Circo Floripa), a rua, um grupo (Traço) onde desenvolver a linguagem, projetos – (A) Gentes do Riso – e arranjos (Pallasos en Rebellía). Uma técnica que se revelou estética. Depois tomei como uma linguagem e hoje quase chego a acreditar que vivo eticamente com a Palhaçaria (BRUM, 2020, p. 04, não publicado).

Egon afirma, ainda, que seu trabalho no contexto hospitalar o auxiliou “no desenvolvimento da minha figura como palhaço; no reconhecimento de um ‘centro de figura’, de onde posso partir para qualquer lugar, movimento e relação; quanto à escuta, jogo, presença e abertura do olhar [...]” (BRUM, 2020, p. 04, não publicado). O artista afirma ser a atuação hospitalar grande fonte de formação constante. Segundo suas reflexões, no hospital:

O tempo todo você é exigido como artista, numa vibração muito grande. A intensidade de cada encontro é alta e acontece em todos os ambientes. No projeto do qual participo, cumprimos plantões de 3 horas de duração. Ou seja, são 3 horas de entrega, mergulho, transformação e retorno. O olhar precisa estar bem treinado e atento. Naturalmente, você escorrega, carrega coisas embora, estreita relações e, com o passar do tempo, vai entendendo as camadas que uma instituição possui. Artisticamente exige entrega, potência, repertório. Fisicamente exige disponibilidade, escuta, entrega, presença; psicologicamente exige treino, foco, cuidado e entendimento consigo, com o outro e com o meio; emocionalmente exige que seu olhar esteja direcionado a sua função naquele ambiente, para que você visite ele com prazer; profissionalmente exige tempo, qualificação, mergulho; economicamente exige recursos que promovam sua presença nesse ambiente; socialmente exige que você reconheça os outros como pares; culturalmente rompe barreiras sobre os outros; politicamente pode ser um lugar de ação no mundo; quanto gênero e sexualidade pode ser um lugar de afirmação e de reconhecimento tanto para si quanto para o outro (BRUM, 2020, p. 25, não publicado).

c) Layla Ruiz Pontes: artista residente em São Paulo, nascida em 1977, criou a palhaça Pororoca e atua na Companhia Doutores da Alegria desde 2007. A entrevista foi concedida no dia 24 de julho de 2019, mas meu contato com ela se deu antes, em 2013, quando tive a oportunidade de acompanhar presencialmente o seu trabalho nos Doutores da Alegria. A artista também defende que existe um aprendizado constante ao atuar como palhaça no contexto hospitalar. Além de práticas contínuas da palhaçaria hospitalar, ela se utiliza de treinamentos, buscados de maneira autônoma, e de outras práticas de capacitação agregadas na metodologia de trabalho da companhia Doutores da Alegria. Ela afirma: “Procuro sempre fazer cursos, oficinas, ler, fazer aulas. Nos Doutores da Alegria temos treinamentos regulares que procuram dar conta em parte desta formação continuada” (BRUM, 2020, p. 16, não publicado). Layla Ruiz também desenvolve uma pesquisa com instrumentos de percussão e, no contexto hospitalar, está sempre acompanhada de um pandeiro, como ela afirmou em entrevista e como pude presenciar ao longo da observação de sua atuação no Hospital Mandaqui, situado no bairro Santana da cidade de São Paulo, quando fui estudante da Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria no Curso de Formação em Palhaçaria para Jovens (FPJ), durante o período de 2012 a 2014.

Durante a observação das performances da palhaça Pororoca, percebi que a artista possui vasto repertório musical, o que, ao longo da visita, permitiu que ela se conectasse com diversas pessoas que frequentam o hospital, não apenas com as crianças (principais pacientes) e suas mães e acompanhantes, mas principalmente com a equipe de enfermagem. Sua então parceira de atuação, Suely Andrade, a palhaça Greta Garboreta¹⁷, acompanhava-a nas músicas, cantando e tocando com maestria um chocalho. Layla Ruiz, a palhaça Pororoca, teve sua primeira formação em palhaçaria hospitalar no contexto universitário da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ela afirma: “minha escola na palhaçaria se deu principalmente no ambiente hospitalar” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado) Vale notar que a formação em palhaçaria hospitalar é pouco investigada no contexto brasileiro das graduações em Artes Cênicas. A experiência de Layla, por isso, é algo peculiar no contexto

¹⁷ Para conhecer a equipe dos Doutores da Alegria, ver o site do grupo. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/conheca/profissionais-que-atuam-na-causa/>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

formativo relatado, quando comparada aos percursos das demais entrevistadas e entrevistados, devendo-se tal peculiaridade ao fato de que existem poucas universidades que promovem formação continuada em palhaçaria hospitalar.

Até o presente, encontrei no Brasil apenas dois cursos superiores em Artes da Cena que abarcam, em suas atividades formativas, seja no ensino, seja na pesquisa, seja na extensão, a atuação em palhaçaria hospitalar. São eles ministrados na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no Curso de Teatro, onde a Profa. Dra. Ana Elvira Wuo investiga junto a seus alunos/as/es a metodologia por ela intitulada “Clown Visitador” (WUO, 2011); e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Curso de Artes Cênicas, onde a Profa. Dra. Ana Achcar desenvolve pesquisas sobre a formação em palhaçaria hospitalar. Layla Ruiz participou dessas formações e conta que:

Minha primeira oficina de palhaço foi no Rio de Janeiro, quando fazia faculdade de artes cênicas na UNIRIO, ano de 1999 e a professora era a Lorena da Silva, convidada pela professora da UNIRIO Ana Achcar, responsável por levar o clown (assim era chamado na época) para a grade de formação no Bacharelado em Artes Cênicas. [...] A professora de interpretação Ana Achcar implementou um programa chamado Enfermaria do Riso, que existe na UNIRIO até hoje, integrando as faculdades de Artes Cênicas e Medicina onde os artistas/alunos/palhaços visitavam a pediatria do hospital Grafree Guinle. Então meu ingresso no mundo da palhaçaria aconteceu na universidade e com atuação em um hospital (BRUM, 2020, p. 02-03, não publicado).

A professora Ana Achcar, como mencionei anteriormente, trouxe inúmeras contribuições para a pesquisa e formação em palhaçaria hospitalar no Brasil, defendendo, em 2007, sua tese de Doutorado em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulada *Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação*. Nas palavras da autora:

O trabalho focaliza a atuação do palhaço no serviço pediátrico hospitalar. O palhaço se dirige ao que está saudável numa criança hospitalizada, no intuito de manter vivas suas possibilidades de criar,

de sonhar, de rir, afetando também aqueles que a acompanham e a equipe de Saúde responsável pelos cuidados dirigidos a ela. A tese investiga as condições de formação técnica, artística e humanística deste palhaço, com o objetivo de testar a hipótese de que para atuar em ambiente hospitalar impõe-se uma especialização, com conhecimentos e práticas específicos, testados em ambiente real e avaliados sistematicamente. Desta forma, configura-se a proposta de um método de formação do palhaço de hospital que procura, simultaneamente, assegurar a natureza transgressora da sua figura cômica e conquistar, para a sua ação, um caráter científico e permanente (ACHCAR, 2007, p. 09).

A partir de tais investigações, a pesquisadora Achcar compõe uma metodologia de formação em palhaçaria universitária em diálogo com o contexto hospitalar, a qual vem sendo posta em prática desde o ano 2000 até os dias de hoje a partir do projeto Enfermaria do Riso, situado no Rio de Janeiro, RJ. A metodologia, além de estudos práticos, contempla pesquisas teóricas sobre a palhaçaria com ênfase nos espaços hospitalares. A professora Ana Achcar, desse modo, assim como a antes mencionada professora Ana Elvira Wu, traz, ao longo dos últimos vinte anos, a proposição de diálogos entre os cursos superiores de Artes Cênicas e a palhaçaria hospitalar, viabilizando ações interdisciplinares que têm por objetivo a promoção da arte como veículo de bem-estar, de geração de encontros positivos e de profissionalização, o que possibilitou o início do trabalho de Layla Ruiz na palhaçaria. Esta artista afirma que existe, ainda, um cuidado com os aspectos emocionais e que “com o tempo cada um encontra seus próprios mecanismos para se relacionar melhor com as situações mais delicadas ou duras” (BRUM, 2020, p. 25, não publicado). A partir de um contato inicial com a pesquisa acadêmica no âmbito da palhaçaria hospitalar, a experiência de Layla Ruiz revela uma realidade rara no Brasil e aponta para a multiplicidade formativa dos/as profissionais da Associação Doutores da Alegria.

- d) Michelle Silveira da Silva: nascida no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Santa Maria, no ano de 1982, a artista reside atualmente na cidade de Chapecó, SC. Ela é a criadora da palhaça Barrica e teve sua formação em palhaçaria iniciada

na universidade, no Curso de Bacharelado em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação da professora Rosane Cardoso. Meu contato com Michelle se deu por meio da participação, ao longo de 2019, como palhaça no grupo Doutores Risonhos, cuja fundação e direção artística são de sua responsabilidade. Atualmente, a artista é uma importante referência no que tange à formação e pesquisa em palhaçaria, destacando-se como fundadora e editora da revista *Palhaçaria Feminina*, já em seu quarto número. Além de a publicação ser a única, no Brasil, a tratar da profissão, é também o único periódico no país exclusivamente dedicado a dar voz e visibilidade ao trabalho de mulheres nas Artes da Cena. Além de seu pioneirismo como editora, são expressivos, ao longo dos anos, os cursos por ela ministrados sobre a palhaçaria hospitalar. Também é importante mencionar a visibilidade criada por ela por meio de um *blog* de palhaçaria feminina, em que se reúnem centenas de palhaças cadastradas por regiões do Brasil, entre outras ações. A palhaça Barrica, em 2020, recebeu a Medalha Cruz e Sousa, do Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina, por méritos no âmbito das Artes Circenses do estado de Santa Catarina.

No âmbito da formação, Michelle relata que:

Minha pesquisa foi se aprofundando quando na minha Direção de formatura dirigi 11 atores/palhaços, numa montagem de “Sonho de uma noite de verão” com palhaças e palhaços em cena. Foi uma experiência bem difícil, mas ao mesmo tempo de muito aprendizado, especialmente porque pude me debruçar na pesquisa teórica sobre a palhaçaria. Sempre fiz cursos e oficinas buscando criar referências e ir aos poucos descobrindo cada vez mais minha palhaça. No ano de 2005 tive a oportunidade de fazer uma oficina com Leris Colombaioni em Campinas/SP que foi realmente um divisor de águas na minha pesquisa, pois pude ver funcionando na prática tudo o que eu vinha estudando, ali aprendi sobre tempo cômico e corporificação das ideias. [...] Em 2006 montei juntamente com meu colega Felipe Dagort, o espetáculo “Enchendo Linguíça”, que apresentamos muitas vezes e nos proporcionou muito aprendizado sobre jogo de dupla cômica, jogo cênico, e tempo cômico. Em 2007 me mudei para a cidade de Chapecó (SC) onde precisei me reinventar como palhaça, pois estava sozinha na cidade, então comecei a realizar oficinas de iniciação à

palhaçaria e aos poucos fui preparando meus alunos que passaram a ser minhas duplas e companhias de trabalho. Essa experiência de atuar junto com meus alunos foi muito rica pra mim e me acompanha até hoje, quando preciso jogar com alguém iniciante, alguém que está começando, meu jogo tem um tom didático e engraçado também (BRUM, 2020, p. 04-05, não publicado).

Além dessas experiências no âmbito formativo, Michelle Silveira considera que sua atuação ao longo de sete meses como palhaça circense foi um importante aprendizado tanto no contexto artístico quanto metodológico, formativo e de pesquisa:

Em 2008 eu tive a oportunidade única de viajar durante 7 meses com o Teatro do Biriba por Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul. O Teatro do Biriba é uma tradicional companhia de circo teatro aqui do sul do Brasil, e eu aprendi muito sobre a arte do circo, sobre o posicionamento do ator do circo teatro, capacidade de decorar textos, criar personagens do dia para a noite, como se dá o jogo no palco do circo teatro, sobre dramaturgia, sobre esquetes clássicas e sobre a vida especialmente (BRUM, 2020, p. 05, não publicado).

A partir de sua formação acadêmica em Artes Cênicas, desse modo, bem como de sua experiência no contexto circense e de suas vivências como formadora, Michelle Silveira narra sua formação como palhaça e artista. Ela destaca, ainda, sua participação como palhaça no Festival Esse Monte de Mulher Palhaça (Rio de Janeiro, RJ, 2009). Mediante as relações desenvolvidas nesse Festival, houve um impulsionamento de sua participação em diversos outros eventos no Brasil, bem como um aprofundamento de sua pesquisa em seu primeiro espetáculo solo, o *Barrica por água a baixo* (2014). A rede de relações geradas nesses encontros e festivais, para Michelle, foi fundamental para o desenvolvimento de seus projetos artísticos, formativos e de pesquisa.

Quando questionada sobre sua formação no âmbito da palhaçaria, a artista destaca sua atuação no contexto hospitalar, iniciada em 2012 junto ao grupo Doutores Risonhos (Chapecó, SC), como importante parte desse processo, uma vez que, nesse contexto, “cada dia é de muito aprendizado”

(BRUM, 2020, p. 18, não publicado). A artista ressalta, ainda, sua experiência de aprendizado junto às palhaças Lily Curcio, da Argentina, e Gardi Hutter, da Suécia, respectivamente, diretoras e dramaturgas de seu espetáculo solo *O segredo de Gisele* (2017). Michelle afirma que seu trabalho como palhaça no contexto hospitalar envolve: “trabalhar a partir do jogo, da escuta, do jogo com a dupla, dos recursos musicais, isso não significa que cante bem, o fato é que canto, danço, brinco, elogio, busco me relacionar afetuosamente com as pessoas” (BRUM, 2020, p. 16, não publicado). Ela afirma: “uso todo o meu conhecimento de vida, de coisas aleatórias para estar a serviço do paciente. Tenho também conhecimento de gags clássicas de circo, que muitas vezes utilizo no jogo” (BRUM, 2020, p. 18, não publicado). No contexto hospitalar, para ela, “o hospital tem uma estrutura específica, tanto de administração, estrutural, espacial e que deve ser conhecida e respeitada pelos artistas. Precisamos conhecer para subverter” (BRUM, 2020, p. 22, não publicado). Michelle, corroborando a percepção de todas as entrevistadas e entrevistados, como tento evidenciar neste capítulo, afirma que: “Cuidados específicos são necessários. A relação com o paciente também é diferente, no hospital o paciente é um protagonista, no palco sou eu, a palhaça” (BRUM, 2020, p. 22, não publicado).

e) Paula Bittencourt de Farias: criadora da palhaça Malagueta, reside em Florianópolis, SC, e nasceu no ano de 1983. Meu primeiro contato com ela se deu presencialmente na Primeira Mostra de Palhaças da Rede Catarina de Palhaças, evento em que ficamos próximas durante uma semana, compartilhando momentos artísticos e cotidianos, o que abriu portas para uma parceria em outros momentos. Paula afirma, em sua entrevista realizada em 2019, quanto à sua formação, a presença de cuidados específicos a serem apreendidos como palhaça, exemplificando: “Temos uma lista de cuidados com assepsia. E em todas as alas, antes de entrar, conversamos com a enfermeira ou o enfermeiro responsável para saber dos procedimentos e o que podemos ou não com cada paciente” (BRUM, 2020, p. 23, não publicado). Ela teve sua primeira formação em palhaçaria no ano de 2004, ministrada pela palhaça Adelvane Néia (Campinas, São Paulo). Paula Bittencourt relata que:

Me descobri palhaça em 2004 e desde lá atuo em espetáculos como palhaça na rua, no teatro, em zonas de conflito junto aos palhaços em rebeldia (Espanha), nas aldeias indígenas, favelas, MST (Movimento Sem Terra) e no ambiente hospitalar. Tenho formação com Philippe Gaulier, Pepe Nunez, entre outros. Fui integrante da Traço Cia de teatro durante 15 anos. Dou formação em palhaçaria desde 2009. Tenho mestrado em teatro com a pesquisa nos bobos na dramaturgia de Shakespeare (BRUM, 2020, p. 06, não publicado).

A artista relata que algumas de suas experiências artísticas tiveram como espaço de desenvolvimento a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde se formou no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas e onde concluiu o Mestrado em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT/UDESC). Paula Bittencourt traz uma palhaça que mescla técnicas e elementos teatrais, circenses e hospitalares, gerando uma comicidade profundamente atrelada ao desenvolvimento de relações positivas com seu público, independentemente da idade. O trabalho da artista está situado na Cia Traço de Teatro, fundada em 2001 em Florianópolis. Essa companhia criou o braço de trabalho em hospitais a partir do projeto (A)Gentes do Riso, conforme relatado por entrevistadas (Greice e Paula) e entrevistado (Egon). A companhia Traço já desenvolvia um trabalho consistente na área da palhaçaria em diversos contextos da sociedade quando passou a assumir a atuação no contexto hospitalar de Florianópolis, especificamente o Hospital Infantil Joana de Gusmão.

Em seu grupo de trabalho como palhaça profissional no contexto hospitalar, os (A)Gentes do Riso, Paula afirma haver um treinamento semanal voltado para a atuação hospitalar, em que: “Treinamos musicalidade, palhaçaria, jogos, improvisação, números, abordagens, treinamento de ator/atriz, técnicas circenses, etc.” (BRUM, 2020, p. 17, não publicado). Ela relata que esses treinamentos possibilitam o aprimoramento de sua palhaça no contexto hospitalar, assim como em outros espaços da sociedade: “Ficamos 3 horas toda semana com a figura, é um exercício constante. Se você ‘fracassou’ no jogo em um quarto, você não tem tempo para paralisar, você tem que superar e seguir” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado). A artista prossegue afirmando que, “assim, você adquire muita experiência, desenvolve muito material, testa muitos jogos, se relaciona com diferentes públicos” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado).

f) Allan Ortega Monteiro: nascido em 1992 e criador do palhaço Billy, Allan também atua no grupo (A)Gentes do Riso. Assim como Paula Bittencourt, Allan afirma, em entrevista concedida em 2019, utilizar-se de treinamentos específicos para potencializar a sua atuação no contexto hospitalar, são eles: “teatro de máscaras, de objetos, mímica, malabares, equilibrismo, mágica, canto, dança, entre outras. (BRUM, 2020, p. 06, não publicado). Meu contato com Allan se deu por e-mail durante a coleta de entrevistas, ao que ele se dispôs imediatamente. Antes de adentrar-se na palhaçaria, o artista formou-se em Economia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), depois mudando-se para Florianópolis e tornando-se palhaço a partir de formações e ações artísticas. Ele destaca, no âmbito de sua formação, os cuidados específicos com a assepsia nos ambientes hospitalares e com a prevenção de possíveis contágios. Relata, ainda, que iniciou a sua formação no ano de 2016, sendo formado pela Escola de Palhaços do Circo da Dona Bilica em Florianópolis (atual Casa do Palhaço), dirigida na época por Pepe Nuñez, ator espanhol radicado em Florianópolis, e pela atriz florianopolitana Vanderléia Will, conhecida como Wandeca. Allan Ortega relata que, em termos de formação,

Tive contato com: Pepe Nuñez, Vanderléia Will, Ésio Magalhães, Tiche Viana, Ricardo Pucetti, Cláudio Thebas, Sívila Leblon, Fernando Chacovachi, Luis Louis, entre outros. Passando por semáforo, apresentei em escolas, teatros, chegando a festivais de circo, de palhaçaria e de teatro. Dentre praças, festas e hospitais, hoje apresento sobretudo em escolas e festivais, com o espetáculo “O Presente” e o número “O Apito” (BRUM, 2020, p. 06, não publicado).

g) Greice Miotello: nascida em 1983, colega de grupo de Allan Ortega e outras entrevistadas e entrevistados aqui presentes, Greice é criadora da palhaça Panschetta. A artista também relata, a partir de sua experiência, o trajeto de uma formação anterior aos espaços hospitalares, bem como uma formação especificamente voltada para esses espaços. Meu contato com Greice se deu presencialmente a partir da Primeira Mostra da Rede Catarina de Palhaças, em Blumenau, SC, onde pudemos iniciar a construção de laços pessoais e profissionais. Ela formou-se em Artes Cênicas pela Universidade do Estado

de Santa Catarina (UDESC) e em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi orientada pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda. Greice participa dos treinamentos semanais oferecidos pelo grupo (A)Gentes do Riso, onde, conforme sua entrevista concedida em 2019: “treinamos a equipe, com técnicas da palhaçaria, elementos teatrais, música, mágica, trabalhos corporais, entre outros” (BRUM, 2020, p. 17, não publicado). A artista afirma que sua primeira formação em palhaçaria aconteceu em 2003, sob a orientação de Patrícia Santos:

Fiz minha primeira oficina em 2003 onde me encantei por palhaçaria. Neste mesmo ano fui dirigida por Débora de Matos em um espetáculo de Rua. No mesmo ano me Apaixonei por Palhaçaria e Teatro de Rua! Em 2006 participei da pesquisa de mestrado da Marianne Consentino sobre a técnica da palhaçaria, de onde surgiu o espetáculo As Três Irmãs. Também fiz curso com Ricardo Puccetti, Pepe Nunes, Ângela de Castro, Esio Magalhães, Chacovachi, entre outros. Meu primeiro espetáculo com o nariz e de Gretta foi em 2010. Em 2011 iniciamos com o projeto (A)Gentes do Riso em hospitais e criamos vários espetáculos, intervenções e atividades com os palhaços. Em 2012 conhecemos os Pallasos em Rebellía onde juntos levamos alegria e palhaçaria para povos em luta (BRUM, 2020, p. 06, não publicado).

Greice Miotello destaca, no âmbito das formações específicas para o contexto hospitalar, os cuidados com “a higienização, o cuidado com os ruídos que não contribuem para a relação da palhaçaria e nem do ambiente. Estar com todos os sentidos alerta para perceber quando se é necessário e quando não se é” (BRUM, 2020, p. 06, não publicado). Esse estado de prontidão, para ela, revela uma camada de cuidados e de normas a serem seguidos no sentido de potencializar as qualidades de seu trabalho, destacando-a entre as necessidades encontradas em conjunto com os aspectos formativos da atuação palhacesca hospitalar.

h) Adriana Patrícia dos Santos: criadora da palhaça Curalina Fosfosol, também integra o grupo (A)Gentes do Riso. Adriana nasceu no ano de 1977, é moradora de Florianópolis, SC, e destaca, em relação a seus processos formativos como palhaça

no contexto hospitalar, aprendizados semelhantes aos das demais entrevistadas e entrevistados. Meu contato com Adriana, a Drica, deu-se inicialmente, assim como com Greice e Paula, na Primeira Mostra de Palhaças da Rede Catarina de Palhaças, tornando-se ela, também, importante aliada e amiga na arte da palhaçaria de mulheres. Adriana, conforme sua entrevista concedida em 2019, define a palhaçaria hospitalar salientando, no âmbito formativo, que:

Por ser um ambiente que põe riscos à vida tanto de pacientes, parentes, profissionais da saúde quanto nós palhaces, é fundamental cuidados de assepsia e conduta de higiene durante as visitas, para nos protegermos e protegermos as outras pessoas. E quando falo “por em risco a vida”, não me refiro somente à questão física, mas aos aspectos emocionais e porque não, espirituais (independente de crença ou não). Então é um ambiente que exige dx palhaçx maior integridade ainda de quando estamos apresentando em outros ambientes. Sinto que a atenção, a percepção, a abertura a amar tem que estar acionada no hospital (BRUM, 2020, p. 23, não publicado).

Adriana afirma ter mergulhado em suas pesquisas sobre palhaçaria no ano de 2011. Sua trajetória formativa é marcada pelo envolvimento com o teatro universitário, tendo se formado nos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutorado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC): “desde a faculdade me atraía a linguagem de palhaçaria. Fiz alguns experimentos poéticos e pedagógicos durante a faculdade de forma intuitiva e autônoma, uma vez que no curso não há disciplina específica nesta linguagem” (BRUM, 2020, p. 06, não publicado). Adriana Patrícia dos Santos afirma, ainda, que sua formação teve um momento importante a partir da palhaçaria: “quando saí da faculdade em 2007, acabei me afastando deste interesse por achar que não era o caminho. Em 2011 atravessei uma crise artística e assim me reencontrei com a palhaçaria” (BRUM, 2020, p. 06, não publicado). Esse reencontro, para ela, foi um impulsionamento como artista e pesquisadora.

Adriana afirma que, após esse reencontro com a palhaçaria, em 2012 teve contato com a diretora e palhaça Karla Concé (Marias da Graça, RJ):

Em 2012 fiz a oficina “Bota a palhaça pra fora” com a Karla Concá (Marias da Graça-RJ), dentro do Vértice - encontro de teatro feito por mulheres, aqui em Florianópolis. Me apaixonei pela abordagem e condução da Karla e em 2013 fui fazer residência no RJ com Karla Concá e Vera Ribeiro, a partir de um projeto contemplado pela FUNARTE: “Bota a palhaça pra fora de vez”, onde a Palhaça Curalina tomou sua forma mais consistente (BRUM, 2020, p. 02, não publicado).

A metodologia de Karla Concá, intitulada por ela como “Política uterina de expansão” (BRUM, 2018b), abarca as experiências de cada palhaça em uma transposição cênica das questões pessoais de cada mulher por trás da máscara. Essa investigação metodológica se deu a partir de suas experiências formativas como mulher palhaça no Brasil. Para ela, em entrevista concedida a mim:

Eu sempre digo que as Marias da Graça surgiram da nossa própria necessidade de falar sobre um tema que era nosso. Nós não fomos beber em uma fonte que já existia. Nós criamos a nossa própria fonte de sobrevivência. Então, quando eu falo que nós, palhaças, estamos criando nossas próprias trajetórias, é nisso que eu penso, nós estamos criando mesmo. As nossas necessidades são completamente diferentes das necessidades dos homens, diferentes das necessidades de uma gag já pré-estabelecida, que normalmente são desenvolvidas por palhaços homens, são, na maioria das vezes, altamente machistas, colocam a mulher em uma vulnerabilidade emocional enorme (BRUM, 2018b, p. 07).

A partir da busca por uma palhaçaria que, ao invés de vulnerabilizar a mulher, preencha-a de força e de mecanismos de enfrentamento às múltiplas opressões por meio da arte, Karla tornou-se uma referência importante para muitas palhaças brasileiras, como para Adriana, que relata esse encontro como um marco em sua história e formação de palhaça:

Em 2013 fiz uma residência com a Karla e as Marias da Graça no Rio de Janeiro. O projeto previa a pesquisa da linguagem da palhaçaria

e a contação de histórias, que era (e é) uma das minhas linhas de trabalho como atriz e agora como palhaça. O resultado desta aventura foi o espetáculo “Vô me escondê aqui” fruto da investigação entre a palhaçaria e contação de histórias. Deste então participei de diversos festivais que promovem o protagonismo real da mulher na palhaçaria, no circo e na comicidade, formando uma rede de contatos, ações, trocas e formação que acredito ser fundamental para o trabalho de muitas palhaças. Até hoje estar com mulheres palhaças sempre me fortalece e me move (BRUM, 2020, p. 07, não publicado).

O contato com a coletividade das mulheres palhaças por meio de festivais e de encontros possibilitou que a artista encontrasse novos lugares de protagonismo na cena palhacesca. Adriana rememora que sua trajetória formativa se deu muito a partir do contato com as mulheres palhaças. Segundo ela:

Em 2017 fiz uma oficina com Andrea Macera, Palhaça Mafalda Mafalda, do Teatro da Mafalda, realizadora do Festival de Mulheres Palhaças de São Paulo (que também participei em 2017) e fundadora da Escola de Palhaças em São Paulo. A oficina foi no Mostra tua graça palhaça em Porto Alegre, evento realizado pela Palhaça Marmotta (Lia Motta). Essa oficina com Andrea Macera também foi um dos pontos fortes em minha trajetória enquanto palhaça. A generosidade, olhar sagaz e perceptivo que Andrea tinha sobre o trabalho de cada uma de nós, e um trabalho físico intenso e de jogo individual e coletivo, abriu mais possibilidades para a Curalina. A oficina com Nola Roe também foi fundamental em minha formação do ponto de vista técnico relacionado ao tempo cômico (BRUM, 2020, p. 07, não publicado).

Metodologias formativas vivenciadas no contato com outras mulheres palhaças trouxeram um olhar mais voltado para as próprias experiências de Adriana, mesclando-se com a trajetória acadêmica da artista, que, paralelamente a essas descobertas formativas e artísticas, ingressou, em 2013, no Curso de Doutorado em Teatro pela UDESC. Seu projeto inicial no processo seletivo teve o título de *Negritudes em procedimentos poéticos cênicos*. A autora relata que:

A princípio o projeto voltava para outras linguagens da cena permeada pelas questões de negritude que não a de palhaçaria necessariamente. Mas como no decorrer da pesquisa a arte da palhaçaria foi me mobilizando cada vez mais, ao final do processo de pesquisa foi inevitável e fundamental refletir sobre as implicações de meu negro corpo e a linguagem da palhaça. E assim surgiu um eixo de pesquisa e reflexão dentro da palhaçaria que venho galgando até o momento: palhaça negra, representatividade, de(s) colonização e comicidade negra. (BRUM, 2020, p. 07, não publicado).

Imersa nesse caminho formativo e de pesquisa, Adriana Patrícia dos Santos relata que a oportunidade de trabalhar como palhaça nos contextos hospitalares foi um importante aspecto de sua trajetória. A artista também faz parte do grupo (A)Gentes do Riso (Florianópolis, SC) desde 2013, afirmando que: “É um projeto que vem contribuindo muito para minha formação enquanto palhaça, pois proporciona uma formação permanente” (BRUM, 2020, p. 08, não publicado). Para ela, as visitas ao contexto hospitalar, os treinamentos semanais, a formação especializada e outras ações fomentadas pelo grupo trazem um aprofundamento para seu trabalho como palhaça em diversos contextos da sociedade, além de configurar-se enquanto uma “grande oportunidade de experimentações” (BRUM, 2020, p. 08, não publicado). Nos treinamentos semanais oferecidos pelo grupo (A)Gentes do Riso, ela destaca que: “primamos por aguçar a capacidade de escuta e consequentemente mensurar escuta e proposição; além de treinarmos a percepção para os limites de ação no ambiente hospitalar” (BRUM, 2020, p. 17, não publicado). Além disso, a artista também utiliza uma pesquisa individual sobre repertórios musicais com pequenos instrumentos de percussão e investiga sua vocalidade.

A percepção de Adriana de que a palhaçaria hospitalar figura-se enquanto importante espaço de aprendizado e de constante formação é partilhada, como observamos aqui, por todas as entrevistadas e entrevistados, que partilham, ainda, a compreensão de que a atuação, seja em contextos hospitalares ou em outros espaços da sociedade, não prescinde de uma jornada formativa atravessada por diversas práticas e metodologias cômicas, dramatúrgicas e técnicas, que exercitem a sensibilidade de cada artista.

As entrevistadas Adriana Patrícia Santos, Greice Miotello e Paula Bittencourt Farias compartilham a experiência de envolvimento com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) por meio de suas participações como estudantes e como professora (no caso de Adriana) nos Cursos de Graduação e de Pós-graduação em Teatro da instituição. Nesse espaço, desenvolvem-se pesquisas voltadas para os estudos feministas e de gênero, a exemplo das investigações da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda e da Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs, presentes nos processos formativos e profissionais das artistas mencionadas. Além disso, as três artistas fazem parte da já mencionada Rede Catarina de Palhaças, rede estadual de mulheres palhaças (criada em 2017), e do também mencionado grupo (A)Gentes do Riso.

Desse modo, foram definidas quatro unidades de significado presentes nos discursos das entrevistadas e dos entrevistados; são elas: 1) desejo pessoal de atuar no hospital e suas implicações no dia a dia; 2) especificidades e dificuldades encontradas no exercício da palhaçaria hospitalar; 3) marcadores sociais como condutores de experiências; 4) experiências vividas no âmbito da palhaçaria no hospital, colocadas a seguir.

Desejo pessoal de atuar no hospital e suas implicações no dia a dia

*De que são feitos os dias?
- De pequenos desejos [...].
Cecília Meireles*

A unidade de significado aqui posta emergiu da seguinte questão: “Que acontecimentos te levaram a trabalhar como artista no contexto hospitalar?” (BRUM, 2020, p. 09, não publicado). Ao responder essa questão, todas as entrevistadas e entrevistados guiaram-se pelo desejo de atuar em hospitais, bem como pelas expectativas sobre as implicações que essa prática geraria em seu dia a dia. José Nereu, por exemplo, traz a seguinte resposta para a questão colocada:

O desejo de trabalhar com crianças e, se possível, fazê-las rir, pensar, sonhar. De forma frequente e com uma trupe profissional, que também me fizesse rir, pensar e sonhar. Não necessariamente através de espetáculos, mas intervindo e improvisando em um espaço não convencional para um número reduzido de pessoas em situação de vulnerabilidade (BRUM, 2020, p. 09, não publicado).

Em momento posterior da entrevista, José Nereu Afonso retoma a questão do desejo, afirmando que, ao longo de mais de quase trinta anos atuando como palhaço, permanece a “existência de um desejo contínuo, e até então, inalterado de estar nesse ofício” (BRUM, 2020, p. 25, não publicado). Esse desejo, para ele, é advindo de que essa profissão produz o efeito de diversas fontes de satisfação: “Encontro ali aspectos que me nutrem artisticamente, intelectualmente, materialmente, emocionalmente” (BRUM, 2020, p. 25, não publicado). Ele afirma que a palhaçaria no contexto hospitalar, “sob certo aspecto, foi a atividade artística em que, pela primeira vez, obtive um pouco de estabilidade financeira... um pouco” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado). Como o próprio artista destaca, seu desejo de atuar como palhaço no contexto hospitalar é mantido em diálogo com as ações da Associação dos

Doutores da Alegria (São Paulo, SP), que: “apesar de eventuais percalços, tem tido a preocupação de questionar, revitalizar e ampliar a linguagem palhacesca, e isso é outro fator que ampara e estimula minha permanência nessa atividade” (BRUM, 2020, p. 25, não publicado).

A Associação Doutores da Alegria também nasceu de um desejo, conforme relata seu fundador, Wellington Nogueira, em entrevista realizada em 2015, concedida para a minha dissertação de mestrado e publicada pela Revista *Urmimento*, em 2020. Wellington diz que foi mobilizado pelo encantamento diante da ruptura poética proposta pelas figuras palhacescas em espaços de cuidado para com a vulnerabilidade humana (BRUM, 2020b). O desejo avassalador fez com que Wellington, a partir de uma extensa formação nos Estados Unidos, trouxesse e disseminasse esse trabalho no Brasil, que hoje conta com mais de mil grupos de palhaçaria hospitalar. Após trinta anos de atuação, os Doutores da Alegria contam com mais de quarenta palhaças e palhaços profissionais em atividades contínuas nos contextos hospitalares de São Paulo, além de funcionários/as e de equipe técnica.

Egon relembra que se aproximou da atuação hospitalar pelo desejo de habitar outros territórios como palhaço, bem como de vivenciar um território de “criação de momentos de troca profundos e verdadeiros – porque muitas vezes não há o que ou como se esconder num quarto de hospital, estamos desvelados e nessa tristeza, dor, raiva ou vergonha também há respiro, fôlego, ar, graça, riso e beleza” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado). Já Layla Ruiz afirma que seu desejo de se tornar palhaça profissional junto aos Doutores da Alegria foi fomentado desde a sua formação no contexto do teatro universitário, em que, a partir das pesquisas e iniciativas da professora Ana Achcar, teve contato com a palhaçaria em hospitais.

Já Michelle aponta que, como palhaça, sempre teve vontade de atuar em contextos hospitalares, fazendo, em 2010, uma visita espontânea e independente, como relata:

[...] tive minha primeira experiência atuando no hospital e foi meio desastrosa, entrei no hospital sem o menor preparo, foi uma visita só e foi bem impactante. Em 2012, conversando com meu companheiro Vinicius Eduardo (Palhaço Chicote), ele manifestou o interesse de

trabalhar num projeto como o dos Doutores da Alegria. Vinicius já havia trabalhado muito tempo no hospital como funcionário técnico e sabia da grande necessidade de se atuar nesse espaço. Foi ali que acendeu uma chama no meu coração e na minha cabeça, e juntos começamos a pensar, traçar, planejar e realizar esse projeto. O que me fez iniciar a trabalhar no hospital foi a escuta de um desejo de meu companheiro, vislumbrando um caminho lindo que podíamos trilhar juntos (BRUM, 2020, p. 09, não publicado).

A partir da escuta do desejo de seu companheiro, em diálogo com sua vontade de expandir os espaços de atuação da palhaça Barrica, Michelle Silveira criou, junto com Vinicius Bouckhardt, o grupo Doutores Risonhos, em 2013, na cidade de Chapecó, SC. Desde então, vêm realizando atividades ininterruptas em dois hospitais da cidade: o Hospital da Criança de Chapecó e o Hospital Regional do Oeste. Paula Bittencourt de Farias, por sua vez, ao refletir sobre os acontecimentos que a levaram a atuar como palhaça no contexto hospitalar, afirma que o fator determinante foi “o desejo de potencializar ao máximo o poder libertário do riso” (BRUM, 2020, p. 10, não publicado). Greice Miotello, por outro lado, afirma que teve “contato com o DVD dos Doutores da Alegria, e depois disso comecei a pesquisar mais até conseguir fazer essa vontade ser concreta com o Projeto (A)Gentes do Riso” (BRUM, 2020, p. 10, não publicado). Allan Ortega, de sua parte, afirma sentir-se atraído pela possibilidade de ocupação de espaços, o que motivou seu desejo de atuar no contexto hospitalar (BRUM, 2020, p. 10, não publicado).

Adriana, ao responder a mesma questão, relembra seu desejo profundo de vivenciar a experiência da palhaçaria hospitalar, conforme relata:

Desde quando me reencontrei com a palhaçaria eu via o trabalho que a Cia Traço fazia nos hospitais e admirava muito. Sonhava em ter essa experiência. De alguma forma eu sentia que seria algo muito forte. Muita vida. Sempre me movi pelas coisas intensas e *baphônicas* da vida, não gosto de nada pela metade ou morno, então experiências que eu acredito que irão me tirar na zona de conforto e que vão me mobilizar enquanto pulsão de vida, me chamam muito a atenção. Por isso quando olhava as divulgações sobre o trabalho ou conversava

com alguém do (A)Gentes do Riso sempre demonstrava o quanto o quê elxs faziam me movia. Quando fui convidada, me lembro que no dia a alegria veio como uma febre dos pés à cabeça quando Greice Miotello me ligou perguntando se eu tinha interesse em participar (BRUM, 2020, p. 10, não publicado).

O desejo se destaca na fala das entrevistadas e dos entrevistados como principal acontecimento a conduzi-los até a atuação hospitalar. Esse desejo, como relatou Adriana acima, é digno de febres cortantes. Como palhaça, atriz e pesquisadora, posso dizer que o que me move na palhaçaria hospitalar, desde o princípio, é o desejo. Assim como as entrevistadas Michelle e Greice, também assisti o documentário Doutores da Alegria e fiquei impactada, quis conhecer de perto esse trabalho e, em um sonho muito longínquo, ser palhaça em um hospital. O desejo se manifestou em formato de ideal, cumprindo-se ao longo dos anos e enveredando, por vias práticas, para o arcabouço das investigações teóricas aqui propostas. É o desejo, ainda, que move cada um dos caracteres constante e repetidamente escritos e apagados ao longo dos quatro anos de redação de minha tese, pesquisa que originou este livro.

A seguir, disponho a unidade de significado referente às especificidades e dificuldades encontradas no exercício da palhaçaria hospitalar.

Especificidades e dificuldades encontradas no exercício da palhaçaria hospitalar

A unidade de significado aqui proposta, referente às especificidades e dificuldades da atuação palhacesca hospitalar com relação a outros espaços da sociedade, pretende demarcar alguns dos principais aspectos dessa modalidade de atuação artística situada no espaço hospitalar.

Ao refletir sobre essa unidade de significado, o entrevistado José Nereu, o palhaço Zequim Bonito, afirma que: “o hospital é um espaço onde questões de segurança e higiene são mais sensíveis do que nos espaços convencionais. Além disso, a imprevisibilidade de reações também é maior do que a que se encontra em um teatro, por exemplo” (BRUM, 2020, p. 10, não publicado). O artista coloca que esses aspectos, mais que dificuldades, fazem parte dos desafios que o estimulam a trabalhar como palhaço nos contextos hospitalares ao longo de muitos anos, sempre alimentando o desejo de se colocar em posição de jogo. Um dos desafios pontuados pelo artista é a ideia de uma “transgressão palhacesca”, uma vez que, em sua percepção:

[...] “transgredir” significa romper uma ordem, e se pensarmos a doença como o rompimento da ordem natural e habitual do funcionamento do corpo, e se, nesse sentido, pensarmos que o hospital é um local especializado em acolher “ordens rompidas”, cabe aos palhaços e palhaças que trabalham em hospitais a seguinte pergunta: O que significa transgredir dentro de um hospital? A resposta que tenho encontrado a essa questão não é um recuo diante do que chamamos de transgressão. Pelo contrário, é um desafio. A transgressão, para existir, só pode surgir “inesperadamente” depois da sensível leitura do ambiente em que se atua e das pessoas que atuam. É assim que surgem inesperadamente silêncios transgressores onde a ordem é o ruído; sensibilidades transgressoras onde a ordem é a insensibilidade, respeitos transgressores onde a ordem é o desrespeito; ética transgressora onde a ordem é a antiética. E para quem acha que esse tipo de transgressão não tem a menor graça, eu diria que há também um humor transgressor – e inesperado – capaz de provar o contrário. Esse é um posicionamento que procuro ter.

Acredito que colocar-se palhacescamente em relação com o outro/a exige maturidade artística, social, política e psicológica. E num ambiente adverso, onde o outro se encontra em situação vulnerável, essa exigência talvez seja ainda mais rigorosa (BRUM, 2020, p. 22, não publicado).

A reflexão sobre a transgressão associada à figura palhacesca hospitalar, levantada por José Nereu como uma metodologia de enfrentamento dos desafios concernentes ao seu ofício, trata de uma busca por um humor que transgrida a própria lógica humorística, ao menos da maneira como ela é investigada em espaços como o circo, o teatro e a rua. O diferencial da palhaçaria em um local, como colocado por José Nereu, muitas vezes adverso ao riso por abarcar demasiadas pessoas em estado de vulnerabilidade, sobretudo no Sistema Único de Saúde (SUS), onde ele atua, é o de necessitar de um preparo artístico e humano, além de cuidados rigorosos com a busca pelo bem-estar, mesmo que momentâneo. Pois ele percebe que a atuação palhacesca hospitalar é capaz de aliviar a experiência da hospitalização para pacientes e acompanhantes, além de flexibilizar a rotina de servidoras e servidores do Sistema de Saúde proporcionando momentos de relaxamento e alívio do estresse, como também observamos nas considerações de Koller e Gryski (2008) e de Masetti (1998).

O artista Egon, palhaço Jubi, afirma que também percebeu especificidades e dificuldades no âmbito da atuação palhacesca hospitalar com relação a outros espaços onde atuou como palhaço. Ele sintetiza algumas dessas características da seguinte maneira:

Foram muitas diferenças: As pessoas não estão ali porque querem; você não é necessário nesse espaço quanto todos os outros elementos e pessoas ali presentes; a fruição se dá num espaço íntimo; as pessoas estão fragilizadas; as pessoas não se colocam no espaço para um momento de lazer ou entretenimento; as necessidades de assepsia são constantes; o cuidado com x outrx, sua imagem e espaço; a hierarquia das relações de uma instituição pública; a necessidade de respiro das pessoas que ali transitam; o quanto a família adocece junto com x paciente; a entrega imediata nas relações, ao riso, para que equilibre a energia desse tipo de ambiente, entre outros aspectos

concretizam a diferença com outros espaços, o que gera desafios constantes (BRUM, 2020, p. 11, não publicado).

O discurso de Egon, como observamos acima, é completamente voltado para a recepção do público e para suas necessidades de adaptação enquanto artista que se coloca à disposição a fim de romper com a dinâmica cotidiana do hospital e de criar uma realidade adversa à dor, ao sofrimento e à hierarquia das relações. O relato de Egon exemplifica a necessidade constante da figura palhacesca no contexto hospitalar de olhar para além de si e de construir um preparo para dialogar com as situações, de modo a buscar o bem-estar e o desenvolvimento de relações mediadas pelo riso. Layla Ruiz, por seu turno, traz um discurso semelhante ao de Egon e de outras entrevistadas e entrevistados, quando coloca que:

Como comecei no ambiente hospitalar, ele foi minha primeira referência. Mas depois, apresentando na rua e/ou teatros, percebo claro uma grande diferença. Em outros espaços basicamente o público vai até você e para para te assistir, e no hospital o contexto é muito maior e mais determinante do que a sua “presença artística”, o ritmo é outro e as coisas não param de acontecer para que a atuação aconteça (BRUM, 2020, p. 11, não publicado).

No discurso de Layla Ruiz, fica evidente a diferenciação a partir do público que, ao contrário dos contextos teatrais ou circenses, não se programa nem se desloca até o acontecimento cênico, mas é interpelado por ele em seu dia a dia. Michelle Silveira levanta a questão de que, para além da preocupação com a relação com o público, há a relação da palhaça com o próprio espaço do hospital e com seu parceiro de cena. Em seu relato, ela coloca que:

Encontrei algumas dificuldades sim: primeiro, reconhecer o ambiente, suas limitações, suas especificidades, conhecer a sua dinâmica tão estranha e que eu até então ignorava completamente. Segundo, aprender a lidar com as situações difíceis dentro do hospital, trabalhando o desapego, e um certo distanciamento parcial, necessário para não me afetar tanto, mas não tão rígido a ponto de não me permitir afetar. Terceiro, uma

das minhas maiores dificuldades foi conseguir transferir o foco/protagonismo para o paciente e jogar em pé de igualdade e junto com meu companheiro (no caso o Palhaço Chicote). Muitas vezes atropelava ele em cena, e saía frustrada porque eu não desejava fazer isso. Então passei a me colocar no lugar da que ajuda, auxilia, exercitando a minha escuta e hoje já transito com mais tranquilidade nesses papéis dentro do hospital (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

Michelle Silveira, nesse sentido, traz a necessidade encontrada por ela de trabalhar a escuta não só com o público mas com a sua dupla, buscando conexões cênicas positivamente efetivadas, isto é, mediadas pelo bem-estar geral, em diálogo com o teatro e o circo no contexto hospitalar. Michelle Silveira afirma que existem diferenças determinantes também em relação ao público, e exemplifica: “as coisas acontecem com muita intensidade e o paciente não espera você sair do quarto para vomitar, tossir, chorar. Ele faz ali, na sua frente, porque a necessidade dele vem em primeiro lugar” (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

A artista, que além de palhaça no contexto hospitalar é fundadora e diretora artística do grupo Doutores Risonhos, afirma que, em seu grupo, outras dificuldades encontradas são: “de ordem financeira, necessidade de material humano, palhaças e palhaços capacitados e com maturidade para o desenvolvimento do trabalho” (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

Paula Bittencourt, por sua vez, traz observações voltadas para a situação do público e para as metodologias utilizadas para acessá-lo, como ela descreve:

Sim, muitas diferenças. Ninguém está lá porque quer, está obrigado. Tudo é obrigatório, a palhaçaria é uma opção e nessa opção que o paciente tem de dizer sim ou não, já começa a revolução. A abordagem é mais sutil, todas as partes técnicas de cuidados com limpeza, higiene, etc., um universo no qual temos que mergulhar. Olhar para o que está bem no paciente, porque o que está ruim é o médico que irá cuidar. Trabalhar esse olhar é fundamental. Ter consciência que está a serviço do riso (BRUM, 2020, p. 12, não publicado).

Paula Bittencourt menciona, também, o desafio de “superar o olhar que se direciona para a doença e abrir o olhar para o que está vivo e bem na criança. Superar

os meus medos enquanto mãe e ser generosa com minha função” (BRUM, 2020, p. 26, não publicado). A postura de se colocar a serviço do riso, para a artista, tem suas raízes em uma compreensão transgressora das relações, nas quais, a partir da palhaçaria, rompe-se com uma lógica hierárquica e institucional do poder sobre o corpo das pessoas em situação de internação, que a cada momento podem escolher ou não o contato com a figura palhacesca. Essa afirmativa é reiterada pelo entrevistado Allan Ortega, que afirma que a atuação hospitalar o fez se deparar com um público específico, o qual lhe demanda uma maior apuração de sua sensibilidade e atenção para os cuidados de higienização e de prevenção contra possíveis intempéries sanitárias. Já a artista Greice Miotello reflete sobre os desafios do trabalho de palhaça no contexto hospitalar da seguinte maneira:

No início era como não conhecer e saber se eu era necessária naquele contexto. Lembro de pensar no filme dos Doutores da Alegria e conversar depois com os outros parceiros sobre como devia demorar para chegar em níveis de relação como aqueles. E não aconteceu já na primeira saída. É mágico, a condição e necessidade de ver brilho e relaxar com o riso é nato. Parece que estávamos precisando de magia e arte o tempo todo sem ao menos saber que precisamos (falo nós porque além dos pacientes, família e funcionários nos palhaços também precisamos). E o Ego parece que fica por último, podemos brincar, voar e ser livres sem pressão de um “julgamento externo” ou “interno”. Mas se manter 3 horas no estado cansa, é muita energia, muita vida. Tive que adaptar intensidades e disposição. Porque cada quarto é novo, mesmo a gente estando a mais de 2 horas já em trabalho. A necessidade de ser amado ou de conquistar o público também muda. Porque isso não é necessário. Podemos estar juntos se queremos, mas se umas das partes não quer tudo bem, então naquele momento aquela relação não aconteceria e tudo bem. Há respeito. (BRUM, 2020, p. 12, não publicado).

Greice Miotello, em seu depoimento sobre as diferenças encontradas na atuação palhacesca hospitalar, quando comparada a outros contextos de atuação, pontua a prolongação da atuação pelo período de três horas, o que desencadeia a necessidade da pesquisa sobre a modulação da energia física empregada na atuação de modo que ela se sustente até o final do dia de trabalho. A artista, ainda, coloca a

questão financeira como um dos principais desafios em seu trabalho como palhaça no contexto hospitalar, assim como as modificações causadas pela maternidade e a relação com crianças em situação de hospitalização:

[...] sou artista e vivo da arte, e quando não tínhamos recursos não fomos ao hospital. Tem vezes nas crises artísticas de pensar se realmente era necessário continuar com o trabalho e o próprio trabalho mostrando sua necessidade. Sou mãe, e logo que pari tive que parar de ir ao hospital, tanto pelo momento de resguardo como o que levar para casa depois de uma visita ao hospital. Ao voltar as saídas a dificuldade de conseguir olhar nos olhos das crianças em especial bebês e não ver minha filha, não deixar de fazer relação com minha filha. A modificação do olhar demorou um pouco. Mas a relação com as mães e a relação que faço com as crianças nas fases de vida que minha filha passou, e ver semelhanças é impossível não fazer (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

Adriana Patrícia Santos também identificou algumas diferenças que ora se mesclam com dificuldades, ora a estimulam a estar em constante estado de aprendizado como palhaça no contexto hospitalar. A artista trouxe as seguintes reflexões pautadas em suas experiências:

[...] um dos desafios pra mim foi jogar em dupla ou em coletivo, pois até então meu trabalho com a Curalina era solo e se dava muito na sua relação somente com o público, ao ir para o hospital me vi na dificuldade de levar em conta o jogo, a escuta não somente do público mas de outrx palhaçx e/ou de várixs pessoas. Fiquei “travada” muitas vezes durante as visitas e me ancorava no jogo dos demais. Outro ponto de diferença e dificuldade de outros espaços foi lidar com o alto grau de vulnerabilidade e imprevisibilidade que o hospital possui, pois é um espaço em que as pessoas não necessariamente estão disponíveis ao riso, ou escolheram ir assistir a um espetáculo e se encontrar com sua palhaça, elas estão num espaço cuja presença delas ali se dá por um acaso da vida muitas vezes altamente tenso e que as deixa numa situação de vulnerabilidade emocional grande, sejam pacientes, parentes ou profissionais da saúde. Então adentrar esse espaço e lançar uma perspectiva do riso foi muito desafiador, até hoje é (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

Drica Santos, desse modo, demarca a vulnerabilidade em que se encontra, muitas vezes, seu público no contexto hospitalar como uma diferença significativa em relação a outros espaços da sociedade, destacando, ainda, a necessidade de verificar sua disponibilidade, ou não, para com o jogo palhacesco.

A próxima unidade de significado aqui posta trata dos marcadores sociais como condutores de experiências. Vamos lá.

Marcadores sociais como condutores de experiências

Essa unidade de significado foi constituída a partir do diálogo das entrevistadas e entrevistados com a seguinte questão: “Você já percebeu, na palhaçaria, a influência de implicações raciais, relativas ao gênero e à sexualidade, à classe social e aos demais marcadores sociais sobre o seu trabalho? Gostaria de comentar algo sobre isso?” (BRUM, 2020, p. 13, não publicado). Diante desse questionamento, algumas entrevistadas e entrevistados trazem suas reflexões. A ordem de aparição das falas, conforme mencionei anteriormente, deu-se pela cronologia da realização das entrevistas, estas tendo sido determinadas pela disponibilidade das entrevistadas e entrevistados dentro do período proposto, isto é, entre os anos de 2019 e 2020. Desse modo, dando sequência ao registro da experiência de palhaças e palhaços que atuam em contextos hospitalares, trago o depoimento de José Nereu Afonso da Silva, palhaço nos Doutores da Alegria (entre 1996 e 1998 e entre 2009 e os dias atuais). O artista tece importantes reflexões a partir de seu contato com o Sistema Único de Saúde (SUS), além de situar um pouco do posicionamento da Associação Doutores da Alegria em relação aos marcadores sociais presenciados no Brasil:

A associação para qual eu trabalho (Doutores da Alegria) intervém exclusivamente em hospitais que recebem um público em situação de vulnerabilidade e adversas. Esse recorte acaba por determinar socialmente o público atendido. Sua grande maioria vem de regiões periféricas e menos favorecidas da cidade. Com relação às questões raciais, a abordagem é ampla: é praticamente inexistente a presença de médicas e médicos afrodescendentes nos hospitais onde atuamos. Em compensação, e refletindo o racismo estrutural de nossa sociedade, esse grupo étnico é mais representado entre os profissionais da segurança, limpeza e enfermagem. Nos Doutores da Alegria, a representatividade negra, embora exista entre seus funcionários e prestadores de serviço está bem abaixo da porcentagem da população negra de nosso país. Apesar disso, esforços vêm sendo feitos nesse sentido: palestras, grupos de estudo e projetos de ação afirmativa começam a se esboçar dentro da associação. Dentro de nosso grupo, uma atenção semelhante à das questões raciais é colocada nas questões referentes à comunidade LGBT e nas questões

feministas. O caminho em direção a uma igualdade de oportunidades começa a ser percorrido, mas é longo. Nos hospitais em que atuamos esses processos são ainda mais lentos. Algumas falas e posturas inadequadas, racistas, homofóbicas e misóginas, ainda podem ser vistas, tanto no comportamento de certos membros da equipe do hospital, quanto na de alguns acompanhantes e, infelizmente, também na de algumas crianças. Apesar disso, eu arriscaria dizer que há uma evolução em marcha, embora lenta, em direção a um humor – e a um comportamento geral – menos ofensivo e mais atento às vozes que têm sido silenciadas há séculos em nossa sociedade patriarcal, de hegemonia branca, elitista e heteronormativa (BRUM, 2020c, p. 13-14, não publicado).

Ao se colocar enquanto palhaço em instituições hospitalares públicas, José Nereu Afonso da Silva vivencia em seu trabalho, diariamente, a implicação de marcadores sociais, reconhecendo, a partir de sua experiência de observação durante a atuação palhacesca, as mazelas do racismo estrutural¹⁸, da homofobia e da misoginia. Como um homem branco e cisgênero, o artista reconhece seu lugar de privilégio e alia-se aos esforços da Associação Doutores da Alegria na geração de debates contra-hegemônicos. A fala de José Nereu traz questões sobre as relações de desigualdade nos contextos hospitalares em que atua, voltados, em sua maioria, para o atendimento de pessoas em situação de vulnerabilidade social. Essas observações podem ser relacionadas com a colocação da pesquisadora Suely Carneiro, para quem a desigualdade social no Brasil e na América Latina é derivada da

[...] violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades [...] (CARNEIRO, 2011, s.p.).

No Brasil, não é necessário voltarmos-nos ao período colonial para observarmos a violência cotidiana do racismo, que ceifa vidas negras diariamente, conforme

18 Faço menção aqui ao trabalho de Silvio Luiz de Almeida (2018), indicado nas Referências.

registrado pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2020)¹⁹, o qual aponta a violência policial como uma das principais opressões sofridas pela população masculina negra com idade de 14 até 29 anos de idade, sendo que a cada dez pessoas assassinadas pela polícia, oito são jovens negros. A opressão de gênero, associada por Suely Carneiro ao modelo colonizatório de relações desenvolvidas no país, também se faz presente na sociedade brasileira de modo expressivo, assim como a manifestação de pensamentos e de ações homofóbicas, como demonstrei em capítulos anteriores. Diante desse cenário, as palhaças e palhaços são convidadas/os a desenvolverem maneiras de encararem discursos e ações preconceituosas, como coloca Nereu Afonso em seu depoimento.

O entrevistado seguinte, Egon Seidler, relata ter vivenciado situações, sobretudo relativas à homoafetividade, que o puseram diante de questões sobre marcadores sociais que se encontram implícitos no diálogo com a palhaçaria hospitalar:

Sim. Sou gay e entendo a palhaçaria como uma linguagem que me ajuda a encontrar mecanismos próprios de comicidade, expandido características pessoais. Isso, evidentemente, me revela enquanto humano, enquanto sexualidade, enquanto fome e grito no mundo. Esses elementos trazem para a frente o perfil de alguém. Eu levo essas cores comigo. Já ouvi comentários homofóbicos, já senti que precisava recuar ao abordar alguém que não gostava de se relacionar com um gay, já levei muita pedrada na rua durante as apresentações. E aí vêm outras tantas camadas, já ouvi cantadas de mulheres, já me ofereceram “comida” muitas vezes, tudo aquilo que revela nossos estigmas brasileiros (BRUM, 2020, p. 14, não publicado).

Egon Seidler, o palhaço Jubi, integrante do projeto (A)Gentes do Riso e da Cia Traço, de Florianópolis (SC), relata buscar, diante de um cenário por vezes preconceituoso em relação à sua orientação sexual, romper com estereótipos e gerar uma figura palhacesca que dialogue com suas questões pessoais, tais como a sexualidade e o que ele denominou de “perfil” no mundo. Peço licença às

19 ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2021.

leitoras/es para burlar, por um instante, a ordem de aparecimento das entrevistadas e dos entrevistados, antecipando, assim, o depoimento de Greice Miotello, a palhaça Gretta Panchetta, também integrante do projeto (A)Gentes do Riso e da Cia Traço. Ao ser questionada sobre marcadores sociais, a artista mencionou a experiência de trabalho com Egon Seidler, tendo presenciado situações de homofobia dirigidas a ele: “Eu sou de uma companhia que somos em duas mulheres e um homem (gay). Na maioria das vezes quem leva pedrada, xingamento ou quando há manifestação de raiva ou de alguém descontar algo na figura do palhaço, isso cai sempre em cima do homem gay (Egon Seidler)” (BRUM, 2020, p. 15, não publicado).

Diante de tal realidade, Greice Miotello se propõe à construção de contra-discursos, explorando uma comicidade que busque romper com as violências sofridas por seu parceiro de cena. Para ela, isso também acontece no hospital: “quando me deparo com comentários preconceituosos, tento ao mesmo tempo colocar em xeque o comentário da pessoa, tentando mostrar outros lados e possibilidades” (BRUM, 2020, p. 15, não publicado). A artista, desse modo, foi interpelada pela ação de marcadores sociais em seu trabalho como palhaça, o que a fez tomar a iniciativa de buscar mecanismos de diálogo com eles e de romper estigmas hegemônicos no dia a dia de suas práticas.

Retomando, então, a ordem de aparecimento das entrevistadas e entrevistados, trago o depoimento de Layla Ruiz, a palhaça Pororoca, atuante na Associação Doutores da Alegria desde 2007. Ela afirma que os marcadores sociais de raça, classe, gênero, etnia e orientação sexual “sempre existiram, mas agora não é mais possível ignorá-los. O próprio termo palhaço era usado para homens e mulheres e agora ‘palhaça’ é o termo usado quando nos referimos a uma mulher palhaça” (BRUM, 2020, p. 14, não publicado). Layla Ruiz afirma, ainda, que “o surgimento de festivais específicos de palhaçaria feminina é outra manifestação das necessidades dos tempos atuais” (BRUM, 2020, p. 14, não publicado). A artista faz parte do coletivo Sampalhaças, que reúne mais de uma dezena de mulheres palhaças atuantes no estado de São Paulo, onde, a partir da criação de dramaturgias próprias, a artista experimenta a construção de uma palhaçaria que dialoga com questões pertinentes à sociedade, sobretudo ao protagonismo da mulher, por ela investigado através da palhaçaria.

Michelle Silveira, a palhaça Barrica do grupo Doutores Risonhos, nesse sentido, afirma que percebeu preconceitos por ser uma mulher na palhaçaria. Ela relata: “Em alguns momentos da minha trajetória eu encontrei pessoas que me disseram que palhaça não funcionava” (BRUM, 2020, p. 14, não publicado). Atuando como palhaça desde 2001, a artista relata que essas afirmativas, para ela, foram desprovidas de sentido, uma vez que: “na época eu nem entendia a diferença entre palhaça e palhaço, pra mim era tudo a mesma coisa” (BRUM, 2020, p. 14, não publicado). Identificando-se como uma “palhaça gorda”, Michelle Silveira afirma essa característica como demarcadora de identidade física que, assim como marcadores sociais, delimita algumas práticas e discursos em seu trabalho.

Por seu turno, a entrevistada Paula Bittencourt de Farias, a palhaça Malagueta, e o entrevistado Allan Ortega, o palhaço Billy, ambos do grupo (A)Gentes do Riso, afirmam que não perceberam implicações relativas a marcadores sociais em seus trabalhos. Allan Ortega afirma: “Por ser homem, branco, cisgênero, acabo não sofrendo em muitas implicações sociais” (BRUM, 2020, p. 15, não publicado).

A entrevistada Adriana Patrícia dos Santos, a palhaça Curalina do grupo (A)Gentes do Riso, por outro lado, considera marcadores sociais como características presentes em sua trajetória, como se observa em seu relato:

[...] eu fui me conscientizando da minha condição como mulher palhaça e como mulher negra palhaça a partir dos encontros de mulheres no teatro e de mulheres palhaças. Ao me perceber como uma das poucas palhaças negras nos eventos da época, trouxe a discussão que já fazia no teatro também para a palhaçaria. Fui percebendo o quanto o universo cômico tinha a abordagem de uma masculinidade machista em suas formações, a da disputa violenta, o do riso através da humilhação, a noção de ir fundo nas próprias mazelas, mas sem acolhimento e sim com provocação; ou de sexualizar a proposição do meu riso sem eu ao menos ter proposto algum jogo sexualizado enquanto palhaça (BRUM, 2020, p. 15, não publicado).

Adriana Patrícia dos Santos, a partir de suas experiências, busca a composição de um riso contra-hegemônico, que busca romper com estereótipos sociais presenciados no Brasil, sobretudo no tocante a seu lugar de mulher, palhaça, negra. Em sua busca, como ela mencionou anteriormente, deparou-se com o

trabalho feminista da palhaça e diretora Karla Concá (das Marias da Graça, Rio de Janeiro, RJ) e com a sua política uterina de expansão (BRUM, 2018b). A partir desse encontro, Adriana Patrícia dos Santos relata:

[...] quando tive a vivência com a Karla vislumbrei uma possibilidade outra de abordagem. Vi que podíamos ir a fundo sim, e que muitas vezes iria doer o que iríamos encontrar de nós mesmas, mas havia acolhimento e não provocação para sair humilhada. Por isso me identifiquei com o trabalho de Karla (Concá) e Verinha (Vera Ribeiro) da Marias da Graça, porque para mim era (e é) muito complicado falar em humilhação. Enquanto negra, meu corpo vem sofrendo humilhação cotidianamente devido ao racismo deliberado sutilmente e institucionalmente em nosso país, e entrar num processo poético artístico palhacístico em que há uma reprodução da humilhação racista não dá para aceitar! Mas fui criando consciência disto durante o processo de compreensão do meu mal-estar com certos processos. Assim os processos com a Karla proporcionaram um fortalecimento de minha ancestralidade e transformaram (e a palhaça ainda transforma) o que era dor em potência artística, identitária e emancipatória (BRUM, 2020, p. 15, não publicado).

A artista e pesquisadora, desse modo, mediante a percepção sobre sua negritude em diálogo com a palhaçaria, posiciona-se contra a perpetuação do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018), desenvolvendo ferramentas artísticas e pessoais de enfrentamento e fortalecimento de ações e ideias antirracistas. A atuação da entrevistada demonstra como é possível que se criem, por meio da palhaçaria, discursos contra-hegemônicos, capazes de articular experiências pessoais da artista com dramaturgias propostas em cena.

Marcadores sociais, desse modo, podem conduzir experiências vivenciadas por palhaças/os/es em contextos hospitalares, fornecendo uma gama de reflexões e ações que se projetam na contra-mão do racismo, por exemplo, como observamos na fala de Drica Santos. Nesse sentido, a próxima unidade de significado a ser abordada é a referente às experiências vividas no âmbito da palhaçaria no hospital.

Experiências vividas no âmbito da palhaçaria no hospital

Novamente peço licença para, momentaneamente, transgredir a ordem de aparição das entrevistadas e entrevistados, uma vez que a transgressão, até mesmo de normas que nós mesmas estabelecemos, necessitam de abertura para modificações e diálogos com as circunstâncias presentes, as quais estão sempre em constante movimento. Início a construção da unidade de significado relativa às experiências vividas no contexto da atuação palhacesca hospitalar trazendo o relato de Adriana Patrícia dos Santos, visto que uma das experiências por ela narradas está em diálogo direto com a unidade de significado anteriormente discutida, referente aos marcadores sociais no contexto da palhaçaria em hospitais e em outros espaços da sociedade. Adriana Patrícia dos Santos relata que:

Houve uma situação em que estava eu e minha amiga palhaça em uma visita em uma das alas, e eu recém havia começado minha jornada no hospital, o cabelo da Curalina é um Black Power bem para cima e cheio, adentramos e uma das enfermeiras quando me viu, não me conhecia, nunca havia me visto, exclamou: “É esse cabelo ai?! Cheio de piolho! Tem piolho ai é?!” Neste momento como eu estava muito recente naquele ambiente, eu estava mais vulnerável no trabalho com a palhaça, e aquilo me impactou negativamente a ponto de eu sair da máscara e paralisar. Porque a vontade foi de a Drica (Adriana Patrícia dos Santos) indignada assumir e dizer coisas que só quem sofre sabe que palavras pode sair de uma indignação! Mas não o fiz. Me abalei... nó na garganta me veio... um misto de raiva, tristeza, indignação e contradição porque a instantes atrás eu estava vibrando na energia do amor que é a palhaça e que foi interrompida com essa violência simbólica e estrutural que é o racismo. Minha amiga tomou frente e como palhaça subverteu a situação. Tive vontade de sumir. Mas fui me fortalecendo. Minha parceira palhaça me acolheu e fomos adentrando os quartos e ao trocar com as crianças aos poucos fui me fortalecendo novamente. Percebo que hoje cada vez mais a Curalina está mais forte em sustentação de si e do nariz e ela resolve, mesmo quando vem um ato como esse, que já houveram outros, não saí mais da máscara, mas resolvi e me apoiei nela, transformando e devolvendo com arte o que me foi infligido. E vejo o quando a palhaçaria me fortalece com relação aos efeitos nocivos do racismo em mim (BRUM, 2020, p. 20, não publicado).



Figura 22 – Palhaça Curalina nos (A)Gentes do Riso
Fonte: Arquivo dos (A)Gentes do Riso. 2017.

Esse depoimento reflete as mazelas do racismo infringido sutil e simbolicamente no contexto do Brasil. A experiência da palhaça não pode, como demonstra o depoimento da pesquisadora Adriana Patrícia dos Santos, a Drica e a palhaça Curalina, ser apartada do contexto social em que se desenvolvem as relações, na esteira do que coloca a pesquisadora Joan Scott: “experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas” (SCOTT, 1999, p. 16).

Mesmo quando atravessada pela violência do racismo em momentos de trabalho, Adriana Patrícia dos Santos busca mecanismos de enfrentamento a partir da soma dos recursos de sua palhaça, que, muitas vezes, é interpelada pelo diálogo com questões de raça e gênero. Seu discurso artístico elabora sutilmente a ruptura com estereótipos constituídos a partir da existência de mulheres negras, ocupando lugares de protagonismo e de poder como mulher negra na universidade e nas artes cênicas do Brasil. Outra experiência narrada por Adriana Patrícia dos Santos surpreende ao revelar camadas sutis e incontrolláveis da palhaçaria, quando ela se dispõe a aliar-se com a vida cotidiana e a entrar em estado de jogo com o tempo real. A artista relata o seguinte encontro:

Essa experiência foi em um dia em que eu e minha parceira palhaça adentramos na sala de espera da U.T.I e lá estavam pais e parentes de pacientes. Vários jogos surgiram mas teve um momento que não lembro exatamente o porquê alguém propôs adivinhações e desejos. E a Curalina, ou melhor eu, olhei para uma mãe e me senti convocada, falei que eu sabia o que ela queria, virei de costas e enchi um balão de coração e entreguei para ela. Quando eu entreguei ela desaguou em choro e eu percebi que havia sido muito forte, fiquei meio perdida em como eu poderia acolher, mas deixei fluir e fiquei ali emanando um suspiro para ela de entrega do meu coração. Quando ela se acalmou ela disse: esse coração é para o meu filho, ele está lá dentro precisando de um coração mesmo! Continuamos trocando olhares, de modo muito profundo, uma afirmação afetiva do sim, um coração! E assim partimos da sala. Lembro que foi muito avassalador para mim também, foi um momento de conexão fortíssima, de um amor incondicional com uma família desconhecida que me foi de muito crescimento. Até hoje quando me lembro desse momento é como se passeasse por mim toda a intensidade novamente (BRUM, 2020, p. 20, não publicado).

Conforme a experiência narrada pela artista, percebemos que, nos contextos hospitalares, a imprevisibilidade da atuação palhacesca é sublinhada, uma vez que os diálogos e encontros são mediados por momentos em que, muitas vezes, as pessoas se veem em situações de vulnerabilidade. Para se colocar em contato com essas pessoas e momentos, faz-se necessário o desenvolvimento de técnicas e de sensibilidades específicas pelas figuras palhacescas que atuam em contextos hospitalares, assunto que será abordado na próxima unidade de significado deste capítulo. Dando sequência ao registro de experiências palhacescas hospitalares, desse modo, trago o relato de José Nereu Afonso da Silva, que, durante a entrevista, referenciou o *blog* dos Doutores da Alegria, no qual somam-se relatos seus e de outras/os colegas de trabalho da Associação. A partir da leitura desses relatos, selecionei dois de maneira a registrar algumas vivências do entrevistado, precedidas de uma imagem de Nereu Afonso em momento de trabalho:



Figura 23 – Nereu Afonso, o palhaço Zequim Bonito
Foto: Arquivo público Doutores da Alegria. Foto de Júnior Negro. 2018.

O primeiro relato foi selecionado no sentido de demonstrar um pouco do cotidiano vivenciado em sua atuação:

No Hospital Itaci, o uso de máscaras, mesmo em período sem epidemia, é muito mais intenso do que nos demais hospitais em que atuamos. É assim que, mesclada ao nosso nariz de palhaço, a máscara dá as caras (ou melhor, esconde as caras) em nossas atuações do TMO, da UTI e da Semi-Intensiva. Ali, há muitas crianças que nos ouvem sem sequer conhecer o formato de nossas bocas, queixos e bochechas. Essa aparente limitação gera recursos inusitados. Por exemplo: Dr. Zequim tem uma toca, uma espécie de gorrinho, que, ao ser levada à mão, se transforma em uma marionete. Isso mesmo, uma toca comum, aliás muito parecida com as tocas que as crianças em tratamento oncológico utilizam. Essa toca, ao ser manipulada por dentro com a pressão dos dedos se transforma em um boneco composto apenas de uma enorme boca e de um par de olhos. Sueli, de 7 anos, internada na ala Semi-Intensiva, não hesitou um segundo em travar um longo diálogo com o Hamilton (que é o nome da toca-boneco). O mais curioso é que a “mágica” da transformação foi feita a olhos vistos. A menina viu a toca ser retirada da cabeça do palhaço

e se transformar em uma forma viva, ali, na sua frente, e isso bastou para que o “blablablá” se estabelecesse. O papo foi longo e, ao final de um longo bocejo do Hamilton, a menina entendendo que era hora do boneco se retirar, permitiu que ele voltasse à cabeça do palhaço e retomasse sua forma e função de toca.²⁰

O atendimento oferecido pela Associação Doutores da Alegria é maioritariamente voltado para crianças, para seus familiares e para equipes dos hospitais parceiros, de modo que as experiências envolvendo públicos infantis sejam predominantes nos relatos do artista. Nereu Afonso relata, ainda se referindo às experiências e relações no contexto hospitalar, que é comum o atendimento a jovens e adolescentes, e compartilha uma vivência que é, coincidentemente, partilhada pela também entrevistada neste trabalho, Layla Ruiz, a palhaça Pororoca, como veremos adiante:

Lara é uma adolescente de 16 anos, muito expansiva e comunicativa. Percebemos que seu celular estampava a foto de um rapaz com idade próxima da sua. Dra. Pororoca, sem pudor algum, já foi apontando a foto e perguntando:

– É seu *crush*?

– É o Matheus, respondeu a menina.

– Tá, esse é o nome dele, mas eu perguntei se ele é o seu *crush*.

Lara abriu um sorriso e se preparava para a confidência quando, de repente, sua mãe entra no quarto. Zequim, percebendo o embaraço, pôs-se a disfarçar:

– Bem, então, nós, como médicos besteirologistas, achamos bom você continuar com essa medicação...

– Que medicação?, pergunta a mãe, já intuindo alguma maracutaia.

– Matheusolite 3 vezes ao dia, diz Pororoca.

– Que medicação é essa, Lara, que esses doutores estão te receitando?

– Ih, mãe, é uma medicação sem contraindicação. Se não me fizer mal, eu posso tomar por um tempão.

– Sei, Matheusolite..., ponderou a desconfiada mãe.

Dr. Zequim, querendo limpar a barra, solta essa:

– Pode ser o Gustavodril também, caso ela não se adapte ao

20 AFONSO, Nereu. Dois casos pré-coronavírus. Doutores da Alegria, 15 abr. 2020. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/blog/dois-casos-pre-coronavirus/>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

Matheusolite.

- Ele é bem bonitinho..., completa Pororoca.
- Remédio bonitinho?, interrompe a mãe.
- Ele é bem eficiente, eu quis dizer!

A essa altura, a mãe já tinha entendido a tramoia de cabo a rabo e, então, acentuou seu lado detetive:

- Matheusolite ou Gustavodril, que nomes estranhos têm esses remédios, não é?
- Você achou, mãe?
- Achei, eles são genéricos?
- Imagina, mãe.

Para coisa não desandar mais, Pororoca tem a genial ideia de perguntar para a mãe se ela toma alguma medicação desse tipo. A mãe abre um sorriso. Pororoca insiste e pergunta o nome do remédio utilizado pela mãe. A mãe diz que não se lembra. E Lara arremata: “Ela não lembra porque ela toma um bocado”. Todo mundo cai na gargalhada e nós, besteirologistas, estimando que naquele quarto todas estavam bem medicadas, fomos embora [...].²¹

A palhaça Pororoca, vivenciada pela artista Layla Ruiz, foi convidada ao texto aqui presente por seu colega Nereu Afonso, de modo que a leitora, ou o leitor, ou quem estiver passando os olhos por aqui, perdoe a nova interrupção momentânea na ordem de aparição das falas, para que Layla possa assumir a “deixa” oferecida por seu colega, narrando também um pouco de sua experiência como palhaça no contexto hospitalar. Essa experiência, para ela, embora sempre tenha sido profunda e reveladora, ganhou novos significados com a questão da maternidade:

[...] depois que eu fui mãe, tudo ficou mais difícil, fico muitíssimo mais abalada pelas situações que vejo, por outro lado passei a valorizar mais esse trabalho, como mãe e artista, acho fundamental o trabalho artístico e humano dentro do hospital. Fundamental para todos, profissionais de saúde, pacientes, acompanhantes, funcionários e nós mesmos, os artistas (BRUM, 2020, p. 26, não publicado).

Atuando no contexto hospitalar ao longo de doze anos ininterruptos por

21 AFONSO, Nereu. Dois casos pré-coronavírus. *Doutores da Alegria*, 15 abr. 2020. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/blog/doi-casos-pre-coronavirus/>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

duas vezes a cada semana (totalizando, isto é, cerca de 10 horas semanais), além de participar de treinamentos junto à Associação Doutores da Alegria, a artista destaca ter visto e vivido muitos acontecimentos impactantes, reafirmando a maternidade como um acontecimento transformador na sua vida como palhaça hospitalar:

[...] depois que fui mãe uma ficha caiu. Percebi que este trabalho tem uma importância muito maior do que eu supunha. O alívio que dá para o acompanhante dx paciente – pai, mãe (maioria das vezes é uma mulher), vó, vizinha, irmã, tia. Ver sua filha, seu filho sendo criança, jogando, brincando, prestando atenção em alguma coisa, é muito significativo, mesmo que seja breve (BRUM, 2020, p. 18, não publicado).

Esse depoimento se relaciona com a unidade de significado relativa ao desejo de atuar como palhaça no contexto hospitalar, o qual impulsiona a artista a buscar e treinar recursos que gerem bem-estar para crianças e pessoas acompanhantes – como salientado por ela, enfaticamente mulheres. A artista fez a seguinte narrativa no *site* dos Doutores da Alegria:

Uma palhaça grávida. Existe isso? Palhaço tem filho? Vida lá fora? Palhaço é gente? Quando uma pista da nossa vida real se torna evidente, é impossível que essa informação não invada o jogo, não permeie os encontros e as relações que construímos no hospital. Nos últimos meses tem sido assim. Dra. Pororoça, gravidíssima, caminha pelos corredores do Hospital Universitário exibindo um barrigão protuberante e deixando um rastro de interrogação cravado na testa de pais, acompanhantes, crianças e profissionais da saúde, limpeza e segurança. Verdade ou mentira? Primeira grande questão. Quem é o pai? Dr. Mané? Outra dúvida frequente. Menino ou menina? Perguntam em coro. Qual o nome? A curiosidade saltita. Muitos não resistem e passam a mão na pança arredondada, emitindo quase que instantaneamente um grito, misto de riso, aflição e surpresa:

– É verdade!!

E todos correm para comprovar, num passa mão na barriga pra lá, passa a mão na barriga pra cá... E quando perguntam o que é, Pororoça não titubeia:

– É gente!

– Ele é o pai?, perguntam referindo-se ao doutor Mané Pereira.
– Ihhhh, para fazer isso preciso ler o manual!, responde Mané ruborizando a careca.
– E o nome?
– É Psiu! Vem, Psiu, tomar banho! Coloca um casaco, Psiu! Um nome fácil de decorar e muito prático. Por fim, a vida real invade mais uma vez a bobagem e o bebê de Pororoca – Pororoco, Psiu, Cá ou Joaquim – vai se tornando oficialmente parte do jogo, mezzo ficção, mezzo realidade. Trabalhamos em trio, dois adultos e um bebê na barriga. A vida secreta de um palhaço gera muita especulação, o olhar sobre a figura muda, a pessoa por trás da máscara cresce e por vezes torna-se mais interessante do que o palhaço em si, e o desafio é mesclar os universos, partilhando e reinventando essa história, a narrativa sobre a gestação real de uma palhaça inventada, uma história criada a cada dia e feita por muitas pessoas. No berçário, a gravidez cai como uma luva, gerando identificação imediata com quem acaba de vivenciar essa experiência. Trocamos figurinhas sobre amamentação, parto, troca de fraldas, choro, tudo sob a ótica do palhaço, da Besteirologia, mas com um dado – a gravidez evidente – que potencializa o jogo, elevando a complexidade dos encontros. E para completar, Pororoca terá o filho no próprio hospital, passando de doutora a paciente, de pessoa palhaça para pessoa gente, com RG e CPF. A vida real invadindo de maneira mais radical a criação artística.²²

A seguir, trago uma imagem da palhaça Pororoca, a artista Layla Ruiz em momento de atuação no contexto hospitalar:

22 RUIZ, Layla. Quando a vida real invade a ficção. Doutores da Alegria, 09 jun. 2015. Disponível em: < <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/quando-a-vida-real-invade-a-ficcao/>>. Acesso em: 09 nov. 2021.



Figura 24 – Palhaça Pororoca, Layla Ruiz
Foto: Arquivo Público Doutores da Alegria. 2019.

Nos depoimentos de Layla Ruiz sobre a sua experiência, sobretudo com a maternidade, fica evidente a composição de uma palhaçaria em diálogo com a vida da artista, de uma atuação palhacesca que emerge de sua existência e do desenvolvimento de suas relações no contexto hospitalar. Com as questões trazidas pela sua experiência como mãe, processo que foi vivenciado pela artista também enquanto palhaça Pororoca, seu trabalho ganhou maiores nuances de sensibilidade, já que ela se identifica com outras mães e acompanhantes de crianças em situação de vulnerabilidade. Trago, a seguir, um terceiro relato sobre a experiência da palhaça no contexto hospitalar, dessa vez acompanhada do palhaço Mingau, o artista e professor Marcelo Marcon (São Paulo, SP), com quem tive seis meses de aulas de mágica na Associação Doutores da Alegria, bem como a quem entrevistei durante a realização de minha pesquisa anterior (BRUM, 2017). Layla Ruiz e Marcelo Marcon, como integrantes dos Doutores da Alegria, vivenciaram a seguinte experiência, narrada por Layla:

O mapa da Mina

Mina é uma menina que estava em isolamento e com a imunidade muito baixa, por isso nossa relação acontecia através do vidro que separa o quarto de uma ante-sala, onde a gente ficava. Mina é muito ativa, falante e propositiva e queria de todas as formas que a gente entrasse no quarto. Mas nada é tão simples para uma dupla de palhaços, e nunca conseguíamos entrar no quarto, fazendo da impossibilidade de entrar, causada pelo isolamento, um pretexto para problematizar a entrada no quarto. Sempre das maneiras mais diferentes e malucas, saíamos da antessala que dava acesso ao quarto pela porta errada – a que não levava para dentro do quarto, mas sim para o corredor do hospital. Até que Mina teve a brilhante ideia de fazer um mapa com o caminho certinho e “beeeem” explicadinho de como finalmente entrar no quarto. O jogo de tentar entrar e nunca conseguir era divertido e gerava muitas imagens e situações, mas por outro lado, a repetição por tantos encontros estava gerando em Mina uma certa angústia, porque ela acreditava piamente que a gente não conseguia entrar por pura paspalhice. Mas eis que numa manhã tudo mudou. Recebemos a solicitação para não só entrar no quarto de Mina, mas para também dar a tão sonhada notícia que ela estava de alta médica. Ficamos tão surpresos e felizes que não cabíamos em nossos narizes vermelhos! Orientados pelo mapa da Mina, Pororoca e Mingal finalmente conseguiram entrar no quarto. E ela ficou maravilhada e surpresa:

– Mãe, olha o sapato deles!

Disse olhando fascinada para nossas pernas e pés, afinal ela só conhecia a gente da cintura para cima. Depois da exibição dos sapatos e de bastante festa pela tão esperada entrada no quarto, em um coro muito afiado, entoamos a boa nova.

– Mina, você está de alta! Pode ir para casa!

Que alegria ficaram essa menina e essa mãe, que alegria ficaram esses palhaços, que alegria ficaram médicas e enfermeiras espiando a cena pelo vidro na antessala! Ao nos conceder a missão de dar a notícia da alta hospitalar para uma paciente há tanto tempo internada e em isolamento de contato severo, a equipe médica revelou um respeito profundo por nosso trabalho, colocando em outra dimensão o conceito de parceria entre nossos ofícios.²³

23 RUIZ, Layla. Parceria pouca é bobagem. Doutores da Alegria, 22 dez. 2016. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/blog/parceria-pouca-e-bobagem/>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

A partir dessa experiência, Layla Ruiz reflete sobre a relação com a criança, prolongada ao longo das semanas, sobre a relação com a equipe médica e sobre as intersecções entre essas/esses profissionais e as figuras palhacescas, geradas a partir do contato e da constância. A artista exemplifica, ainda, a “parceria” estabelecida entre as/os palhaças/palhaços e a equipe médica com base no compartilhamento de informações a serem disponibilizadas às/aos pacientes:

“Pegação”

Sassa, uma paciente já mais “mocinha”, tinha realizado um transplante de medula e “tinha pegado”, ou seja, tinha dado certo. Entramos no quarto falando “pega, pega, pega daqui, pega dali, que a gente queria pegar e coisa e tal”. Sassa começou a achar meio estranha essa coisa de falar tanto em “pega”. Depois de um pouco de mistério, que é bom para dar emoção, revelamos:

– A medula pegou!

Sassa deu um grito junto com sua mãe! Elas riram, se emocionaram e a festa começou. Foi muito gratificante dar essa outra boa notícia. Mais uma vez, a equipe hospitalar nos concedeu a oportunidade de dar uma notícia/diagnóstico, estreitando nossa relação e intensificando a parceria, fazendo uma fusão bonita entre a arte e a ficção (médicos palhaços) e a Medicina.²⁴

Esses relatos são importantes no sentido de exemplificar algumas maneiras e possibilidades tanto de relações desenvolvidas entre as diversas equipes e núcleos de pessoas que compõem os espaços hospitalares, quanto de “parcerias” em prol do bem-estar geral dos espaços. Essas práticas contribuem para com a humanização do contexto hospitalar, de modo a favorecerem a abordagem de assuntos de implicações extremas, envoltos em cuidados com a vida por meio da leveza das relações e da potência do riso.

Ao refletir sobre essas experiências, compartilhando-as para a presente pesquisa, o entrevistado Egon Seidler expôs sua percepção em relação à potência de seu trabalho:

24 RUIZ, Layla. Parceria pouca é bobagem. Doutores da Alegria, 22 dez. 2016. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/blog/parceria-pouca-e-bobagem/>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

Quando visitei outro país com esse trabalho (junto ao povo palestino), experimentei uma outra dimensão de sua potência. Não havia a comunicação direta da fala e nem uma relação cultural concreta (contexto e costumes). Então, o riso brotava da empatia, do reconhecimento dx outrx e de valores e sensações que habitam o universal ou arquétipos – o amor, a briga, a paixão, o encantamento, o prazer, a raiva, o cuidar. Lá, o ambiente tinha o mesmo desenho e formato – um quarto de hospital, alguém sobre uma cama, uma necessidade física, uma dor... e tudo aquilo que poderia balancear essa relação também se fez potência – a música, a dança, o riso, o brilho no olho, o olho que se abre a outro olho. Num ambiente como esse, tão frágil e de situações que beiram limites, nos reconhecemos, porque sós não avançamos e esse é o único modo de sair dali, avançando (BRUM, 2020, p. 18, não publicado).

O artista considera sua atuação palhacesca como uma metodologia de ação perante a dor e o sofrimento, uma postura de resistência, uma maneira de “avançar”. Em seu trabalho como palhaço, o artista diz ter vivenciado experiências que beiram os limites da existência, o que para ele exige uma postura ética e artística de resistência e de empatia com o sofrimento alheio, situando o riso como, muitas vezes, coadjuvante na atuação palhacesca hospitalar, a qual tem como protagonistas a expressão e o acolhimento de emoções e expressões.



Figura 25 – Greta Panschetta e Jubi (A)Gentes do Riso
Fonte: (A)Gentes do Riso, divulgação. Foto de Michele Monteiro.

Greice Miotello, a palhaça da foto ao lado, é chamada para, mais uma vez, compor uma ordem desajustada de aparições nesta unidade de significado relativa às experiências. Ela relatou que teve dificuldade de escolher a experiência a ser narrada, uma vez que a cada semana somam-se histórias, encontros e vivências dignos de serem narrados, destacando que: “O Hospital além de trabalho ele é sempre um lugar de pesquisa, você está em trabalho 3h em um dia, vivendo relações novas a todo momento, podendo experimentar, treinar, voar. Muito da minha palhaça trago do hospital” (BRUM, 2020, p. 24, não publicado). A artista escolheu, então, trazer a seguinte narrativa em sua entrevista:

[...] entramos em uma unidade e uma enfeemeira nos disse naquele quarto acho que não vai valer a pena ela está sedada e nem vai interagir. Olhamos para ela e falamos que éramos ótimas em mexer nas vibrações sonoras e entrar no sonho da criança. Entramos no quarto e depois de um tempo a gente conversando com a paciente e cantando para ela, mesmo ela estando sedada, a enfermeira entrou olhou a tela que ficava ao lado da cama que media vários dados da criança ela saiu emocionada. Quando saímos do quarto ela olhou para nós e com os olhos cheios de lágrimas nos falou:

– Vocês não tem noção do que vi ali, vocês realmente têm o poder de modificar o ambiente e entrar no sonho das crianças, os dados da criança vários melhoraram quando vocês estavam lá.

E nós com os olhos, já neste momento, também cheios de lágrimas não conseguimos falar nada sorrimos e saímos (BRUM, 2020, p. 19, não publicado).

A artista afirma que essa experiência foi uma manifestação real do significado de seu trabalho como palhaça no hospital, o que, muitas vezes, não pode ser visto, apenas sentido. Mesmo se deparando com uma criança em um estado que fisicamente a impossibilitaria de manifestar reações, as palhaças investiram na vontade de estimular o imaginário da criança, justificando tal ação a partir da intervenção em seus sonhos. A significação do trabalho das palhaças, nesse caso, foi pontuada pela enfermeira, que fez questão de compartilhar a informação sobre a efetiva contribuição das palhaças para o estado de saúde da criança. Companheira de grupo de Greice Miotello, Paula Bittencourt também traz, em seu relato sobre

a unidade de significado da experiência, uma narrativa que envolve a percepção da importância de seu trabalho como palhaça no contexto hospitalar por um terceiro – dessa vez, pela mãe de uma criança:

[...] durante muito tempo acompanhamos um menino da onco e ele gostava de escrever piadas para nós em nossos programas. Trocamos várias. Este menino fez a passagem e no seu enterro, sua mãe colocou junto do caixão nossos programas e as piadas. Ela nos compartilhou que nós deixamos os últimos dias dele cheio de alegrias e que fomos muito importantes para a sua jornada ser mais leve (BRUM, 2020, p. 19, não publicado).

A afirmação da mãe de que as figuras palhacescas trouxeram alguma leveza ao cotidiano daquela criança, para Paula, que também é mãe, significa que seus objetivos como artista foram concretizados com extrema profundidade no contexto hospitalar, onde ela pode tornar-se um instrumento de amenização de situações difíceis, sobretudo para crianças e jovens, promovendo-lhes o bem-estar, mesmo em momentos de extrema dificuldade. A seguir, compartilho uma imagem da palhaça Malagueta em momento de atuação:



Figura 26 – Palhaça Malagueta
Fonte: Divulgação do espetáculo *Malagueta quer ser grande*. Florianópolis, SC, 2018.

O entrevistado Allan Ortega, assim como Paula Bittencourt, também entende a busca pelo bem-estar geral do contexto hospitalar como um dos principais aspectos de seu trabalho, destacando a seguinte experiência:

[...] foi o alvoroço que eu e a palhaça Pituca da Rosa (Ana Grigoli) fizemos em conjunto com pacientes e acompanhantes em uma das visitas do (A)gentes do Riso no Hospital Infantil Joana de Gusmão. A visita, em um quarta-feira, acabou chamando tanta atenção, que as pessoas de outros quartos vieram para assistir a festa que fazíamos ali! Foi lindo! Tanta gente se divertindo junta, a partir de nós, palhaço e palhaça que se encontravam ali como meio de movimentação e transformação da energia do ambiente. Artistas à serviço do bem-estar e da alegria (BRUM, 2020, p. 19, não publicado).

Allan Ortega sentiu-se impactado pela transformação do ambiente por meio do riso, experiência que o motiva a buscar metodologias e caminhos como veículos de propagação de bem-estar. A partir da palhaçaria e do riso, o artista destaca a experiência em que pôde transgredir a lógica da dor e do sofrimento, impressa nos corredores hospitalares, transformando-a, mesmo que por poucos instantes, em espaço de festa e de agitação geral. A seguir, compartilho uma imagem do palhaço Billy, vivido por Allan Ortega, em momento de atuação:



Figura 27 – Palhaço Billy

Foto: Arquivo Público (A)Gentes do Riso. Foto de Diogo Andrade. 2018.

A entrevistada Michelle Silveira, quando convidada a refletir sobre suas experiências palhacescas no contexto hospitalar, optou por não trazer experiências específicas, mas sim por tecer uma reflexão sobre como elas têm impacto em sua vida no geral:

Acho que o que mais me marca nesse tempo todo de trabalho, foi a capacidade de pensar sobre a morte e até ressignificar esse processo. A morte é bem difícil, mas ver uma pessoa amada sofrendo é difícil também. Aprendi sobre generosidade, ver que as pessoas, mesmo com dor e com medo, se abrem generosamente ao jogo, brincam e nos dão muito material. Aprendi também que temos nossos limites, já quase desmaiei quando vi a primeira maca com uma pessoa morta passando na minha frente, já travei e desatei no choro antes de entrar no quarto de um paciente muito querido, então não entrei. Já vivi nesses hospitais muitas histórias e todas me tocaram de alguma forma e sei que já pude deixar uma marca de alegria e esperança em muita gente (BRUM, 2020c, p. 18, não publicado).

Atuando ao longo de um ano no grupo fundado e dirigido artisticamente por Michelle, pude vivenciar, ao seu lado, muitas experiências como palhaça, sendo a palhaça Barrica uma inspiração, geradora de muitos aprendizados para a palhaça Brum. Há uma experiência que gostaria de registrar, vivenciada ao lado de Michelle Silveira, no Hospital da Criança de Chapecó, no ano de 2019. Essa experiência dialoga com aspectos em torno da morte, salientada por Michelle como uma de suas principais provocadoras de reflexão no âmbito das experiências palhacescas hospitalares. Transcrevo aqui meu próprio relato:

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, me apresentou (e para a palhaça Brum), uma criança muito ativa, que sempre propunha brincadeiras onde as palhaças eram as suas subordinadas, divertia-se com o fato das palhaças demonstrarem-se intelectualmente inferiores a ela e distribuía ordens mal cumpridas. Depois do primeiro dia, a encontrei em diversas outras ocasiões, sempre mediadas pela evidência de seu poder de dominação sobre as palhaças: uma a rainha entre suas súditas. Sempre que chegávamos ela se escondia e nos assustava. Em um dia a palhaça Barrica e eu entramos em seu quarto. Ela estava

deitada, virada para a parede, de modo que pensamos que ela fingia estar dormindo para nos assustar. A palhaça Barrica aproximou-se, dizendo em voz alta que falaria em voz baixa para não acordar a criança, a palhaça Brum concordou, dizendo que tocaria uma música bem baixinho. A palhaça Barrica se aproximava da criança esperando o susto certo, sem nenhuma reação. A mãe virou a criança na direção das palhaças, deixando-a de costas para si e caiu em um choro profundo. A menina esforçava-se para prestar atenção. Dançamos, cantamos e entregamos todas as nossas energias. Em um momento a menina respondeu à pergunta das palhaças sobre gostar de uma música com o seu corriqueiro “não”, ao balançar sutilmente a cabeça. Esse foi o nosso último encontro com aquela criança e com a sua mãe.



Figura 28 – Palhaça Barrica e Palhaça Brum
Foto: LUCAS, Mirelle. Arte em Aquarela. 2019.

A imagem acima foi pintada em aquarela pela artista Mirelle Lucas, que teve por inspiração algumas fotos do cotidiano hospitalar do grupo Doutores Risonhos,

do qual Michelle é fundadora e diretora artística. Os espaços hospitalares, como venho ressaltando, são carregados de experiências penosas, capazes de provocar reflexões profundas sobre a vida e a morte, sobre o lugar do riso como ferramenta de transformação, que no hospital se dá de maneira sutil e se vincula à expressão de subjetividades em momentos de vulnerabilidade. Algumas experiências vividas, como demonstram os relatos aqui colocados pelas entrevistadas e pelos entrevistados, são impactantes e trazem questões para além da palhaçaria, fazendo parte da constituição das/os artistas em outros contextos de suas existências e colocando-as/os diante de questões existenciais, de vida e de morte.

As quatro unidades de significado foram aqui apresentadas como organizadoras dos discursos encontrados nas entrevistas coletadas durante a realização desta pesquisa, e dizem respeito a uma tentativa de compor conhecimentos sobre a palhaçaria hospitalar a partir de relatos de experiências de palhaças e de palhaços profissionais e experientes nas práticas de atuação palhacesca no contexto hospitalar. Essas experiências foram historicizadas e contextualizadas, abordadas aqui mediante questões que perpassam a história pessoal de cada palhaça/o e que dialogam com a coletividade social e artística da palhaçaria.

Referências

- ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARATA, Vanesa Castro et al. **Payasos de hospital**: lo terapéutico del clown. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 2012.
- ARAÚJO, Izilda Esmenia Muglia; NORONHA, Rachel. Proposta de comunicação em Enfermagem: visita pré-operatória de enfermagem. **Acta Paulista de Enfermagem**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 35-46, maio/ago. 1998.
- ARENDDT, Hannah. **Crises Públicas**. Trad. José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BIG APPLE CIRCUS. Clown Care. Disponível em: <www.bigapplecircus.org/clown-care>. Acesso em: 01 jun. 2015.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BORENSTEIN, Miriam Süsskind; PADILHA, Maria Itayra Coelho de Souza. Por que conhecer a história da enfermagem? In: BORENSTEIN, Miriam Süsskind (Org.). **Fragmentos de memórias coletivas**: a história da saúde nos Hospitais da Grande Florianópolis: 1940-1960. Florianópolis: Ed. Assembléia Legislativa, 2004. 351-358.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. A atuação de mulheres como palhaças: resistência e subversão. **Ártemis**, João Pessoa, v. 26, n. 1, p.157-174, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/42096/21720>>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. **A atuação de palhaças e de palhaços**: o hospital como palco de encontros. 2017. 138f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Curso de Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. A palhaçaria hospitalar como conjunto de técnicas e sensibilidades: entrevista com Luciana Viacava. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 15, p. 220-230, 2019.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Mulheres palhaças e a política uterina de expansão: Entrevista com Karla Concá. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, p. 455-468, 2018.
- BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Palhaçaria hospitalar: jogo de técnicas e sensibilidades.

In: TELLES, Narciso. **Artes da Cena**. São Paulo: Paco Editorial, 2017, p. 39-58.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. Uma abordagem fenomenológica sobre a palhaçaria nos contextos hospitalares. **Moringa - Artes do espetáculo**, Paraíba, v. 10, p. 11-28, 2019.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini; BATTESTIN, Deisi. Palhaçaria hospitalar a partir de uma visão transpessoal. **Arte da Cena**, Goiás, v. 6, n. 1, p. 382-403, jan./jul. 2020.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini; PORPINO, Karenine de Oliveira. Uma perspectiva da palhaçaria contextualizada ao hospital: entrevista com Écio Magalhães. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 333-341, 2017.

COELHO, Edméia de Almeida Cardoso. Gênero, saúde e enfermagem. **Revista Brasileira de Enfermagem**, Brasília, v. 58, n. 3, p. 345-348, jun. 2005.

COSTA, Maria José Chaves. Atuação do enfermeiro na equipe multiprofissional. **Revista Brasileira de Enfermagem**, Brasília, v. 31, n. 3, p. 321-339, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente** (1300-1800). Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOCTORES DA ALEGRIA. **Balanço 2014**. São Paulo: Doutores da Alegria, 2014.

DOCTORES DA ALEGRIA. **Boca Larga**: Cadernos dos Doutores da Alegria. São Paulo: Doutores da Alegria, n. 1, 2005.

DOCTORES DA ALEGRIA. **Boca Larga**: Cadernos dos Doutores da Alegria. São Paulo: Doutores da Alegria, n. 2, 2006.

DOCTORES DA ALEGRIA. **Boca Larga**: Cadernos dos Doutores da Alegria. São Paulo: Doutores da Alegria, n. 3, 2007.

DOCTORES DA ALEGRIA. **Boca Larga**: Cadernos dos Doutores da Alegria. São Paulo: Doutores da Alegria, n. 4, 2008.

DOCTORES da alegria: o filme. Direção de Mara Mourão. Produção de Fernando Souza Dias. São Paulo: Mamo Filmes, 2005. DVD (96min), color.

DOCTORES DA ALEGRIA. Site dos Doutores da Alegria. 2019. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/>>. Acesso em: 07 maio 2019.

ESPINOSA, Bruna Baliari; GUTIÉRREZ, Teresa Rosado. Lo esencial es invisible a los ojos: payasos que humanizan y promueven salud. **Aletheia**, v. 31, p. 4-15, jan./abr. 2010.

FERNANDES, Maria; SOLER, Luiza Dantas; LEITE, Maria Cecília Burgos Paiva. Saúde das mulheres lésbicas e atenção à saúde: nem integralidade, nem equidade diante das invisibilidades. **BIS, Boletim do Instituto de Saúde**, v. 19, n. 2, p. 137-146, dez. 2018.

FERREIRA, Adjane Barros; CUSTÓDIO, Tânia Valéria de Oliveira. A construção do feminino no olhar de Gilberto Freire. **Caos**, João Pessoa, n. 2., nov. 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1984.

FOUCAULT. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 3. ed. Trad. Theresa da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2015, v. 1.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brasil**: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cores da desigualdade no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/21206-ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Indicadores de gênero no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2017.

KOLLER, Dona; GRYSKI, Caroine. The life threatened child and the life enhancing clown: towards a model of therapeutic clowning. **Evidence-based Complementary and Alternative Medicine**, v. 5, n. 1, p. 17-25, 2008.

LEON, Valeria. **Efectos de la intervención del payaso de hospital en la posición de sujeto enfermo internado en sala de oncología infantil, a partir de la percepción de funcionarios, familiares y payasos**. 2014. Número de páginas. 38p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, Chile, 2014.

LINGE, Lotta. Joyful and serious intentions in the work of hospital clowns: a meta-analysis based on a 7-year research project conducted in three parts. **International Journal of Qualitative Studies in Health and Well-being**, v. 8, não paginado, 2013. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3538281/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

LINGE. Magical attachment: Children in magical relations with hospital clowns. **International Journal of Qualitative Studies in Health and Well-being**, v. 7, não paginado, 2012. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3286793/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MASETTI, Morgana. **Boas misturas**: a ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Atenas, 2003.

MASETTI. **Boas misturas**: possibilidades de modificações da prática do profissional de saúde a partir do contato com os Doutores da Alegria. 2001. 139f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MASETTI. **Ética do encontro**. 2018. 139f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

MASETTI. Palestra proferida no Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=39yfN3RiN0I>. Acesso em: 17 jan. 2016.

MASETTI. Por uma ética do encontro: a influência da atuação de palhaços profissionais na ação dos profissionais de saúde. **Indagatio Didactica**, Aveiro, v. 5, n. 2, p. 912-925, jun. 2013.

MASETTI. **Soluções de palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **História e evolução dos Hospitais**. Departamento Nacional de Saúde. Brasília, 1965.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. 3. ed. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NARVAZ, Martha; NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. **Mal-estar e Subjetividades**, Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 45-70, mar. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 mar. 2021.

NASCIMENTO, Zélia P. — O Enfermeiro — Membro da Equipe Multiprofissional. **Revista Paulista de Hospitais**, São Paulo, v. 24, n. 5, p. 213-215, mai. 1976.

NOGUEIRA, Wellington. Palhaças e palhaços atuando em palcos hospitalares. Entrevista concedida à Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

OLIVEIRA, Arlene de Sousa Barcelos. **Palhaço no hospital**: percepção da influência do Pronto Sorriso como instrumento de aprendizagem no ensino da graduação em medicina. 2014. 106f. Dissertação (Mestrado em Medicina) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

PADILHA, Maria Itayra Coelho de Souza; VAGHETII, Helena Heidtmann; BRODERSEN, Gladys. Gênero e enfermagem: uma análise reflexiva. **Revista de Enfermagem UERJ**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 292-300, abr./jun. 2006.

PAIXÃO, Waleska. **História da enfermagem**. 5. ed. Rio de Janeiro: Júlio C. Reis Livraria, 1979.

- PITTA, Ana. **Hospital**: dor e morte como ofício. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. Trad. Caco Mattos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- RÉMY. **Les Clowns**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1945.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: GELP, Barbara C.; GELP, Albert (Eds.). **Adrienne Rich's Poetry and Prose**. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.
- RICH. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**, v. 5, p. 17-44, 2010.
- ROSEN, George. **Da polícia médica à medicina social**: ensaios sobre a história da assistência médica. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (Orgs.). **Diálogos internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.
- SANGLARD, Gisele. A construção dos espaços de cura no Brasil: entre a caridade e a medicalização. **Esboços**: histórias em contextos globais, Florianópolis, v. 13, n. 16, p. 11-33, out. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/119/166>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Guerra e paz: alguns cenários da vida hospitalar. In: MOTT, Maria Lucia; SANGLARD, Gisele. **História da saúde em São Paulo**: Instituições e patrimônio arquitetônico (1808-1958). São Paulo: Fiocruz, 2011.
- SCOTT, Joan. **A invisibilidade da experiência**. São Paulo: Revista Projeto História 16, 1998.
- SCOTT. Experiência. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de gênero**: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.
- SCOTT. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 2. ed. Recife: SOS Corpo, 1995.
- SENA, Antônio Geraldo Gonçalves. **Doutores da Alegria e profissionais de saúde**: o palhaço de hospital na percepção de quem cuida. 2011. 95f. Dissertação (Mestrado em Enfermagem) – Escola de Enfermagem. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- SILVEIRA, Michelle da Silva. Palhaçaria Feminina. **Revista independente**, Santa Catarina, n. 2, 2014.
- SIMONDS, Caroline. **Le Rire Medecin**. Paris: Éditions Albin Michel, 2001.

SPADA, Anderson. O verdadeiro encontro nunca é marcado. In: BLOG dos Doutores das Alegria. 2019. Disponível em: <<https://doutoresdaalegria.org.br/blog/o-verdadeiro-encontro-nunca-e-marcado/>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

SPITZER, Peter. Clown Doctors. Nova York: Churcill Fellow, 2002. Disponível em: <www.ebility.com/articles/clowndoctors.php>. Acesso em: 30 mar. 2016.

WUO, Ana Elvira. **Clown**: “desforma”, rito de iniciação e passagem. 2016. 220 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador**: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. Uberlândia: EDUFU, 2011.

WUO, Ana Elvira. O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas. 1999. 206f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Curso de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1999.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Orgs.). **Palhaças na Universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMSM, 2021.