

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E  
INSTITUCIONAL

RITA PEREIRA BARBOZA

Intervenções Riso-Clínicas: entre palhaços e trabalhadores na educação  
permanente em saúde mental

PORTO ALEGRE

2016

RITA PEREIRA BARBOZA

Intervenções Riso-Clínicas: entre palhaços e trabalhadores na educação  
permanente em saúde mental

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia Social e Institucional como  
requisito parcial para obtenção do título  
de Mestre em Psicologia Social e  
Institucional

Orientadora: Analice de Lima Palombini

PORTO ALEGRE

2016

RITA PEREIRA BARBOZA

Intervenções riso-clínicas: entre palhaços e trabalhadores na educação  
permanente em saúde mental

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia Social e Institucional como  
requisito parcial para obtenção do título  
de Mestre em Psicologia Social e  
Institucional

Orientadora: Analice de Lima Palombini

---

Prof. Dr. Sidnei José Casetto - Unifesp (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Ricardo Burg Ceccim - UFRGS (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa - UFRGS (Banca Examinadora)

---

Dra. Juliana Leal Dorneles - Membro Comunitário (Banca Examinadora)

Porto Alegre, 27 de setembro de 2016

## AGRADECIMENTOS

Agradeço pelas múltiplas maneiras com que as mais diversas pessoas e situações contribuíram para que neste momento esta dissertação se apresente.

Agradeço a Deus que está presente em todas estas infinitas maneiras e ainda em mais algumas mil outras em que eu não pude percebê-Lo.

Aproveitando a ponte entre o Céu e a Terra, agradeço à mamãe Isabel que me ensinou o valor do olhar, do instante, do sorriso e do amor.

Com os pés firmes no chão, agradeço ao meu pai, Roni, que me levou ao teatro e ao circo tantas vezes marcando de forma tão intensa o meu encontro com a arte.

Aos colegas-mestres palhaços que dividiram e/ou dividem comigo a aventura do nariz vermelho, especialmente à Laurence Marafante Brancão, Melissa Dorneles, Joelma Araújo Fagundes, Eduardo Schenini, Alexandre Moraes, Guadalupe Raush, Daniel Gustavo e Fayller Aprato.

Aos colegas e amigos dos mais diferentes lugares por onde passei, na universidade, no teatro, na escola, no trabalho, e que sempre tive a graça de levar comigo belos encontros.

À orientadora Analice Palombini por vislumbrar em meu trabalho potências psi-palhaças muitas vezes antes que eu mesma as percebesse e apontar caminhos tão relevantes no percurso desta caminhada até aqui.

Ao meu marido e pai do Henrique, Alex, querido, por trilharmos juntos o amor em forma de convivência e parceria sempre.

Ao Henrique, filho amado, que chegou no meio desta dissertação e a marcou definitivamente, assim como tem feito com as nossas vidas de tantas formas que eu nem sei explicar como.

## **RESUMO**

A presente dissertação tem como tema os encontros da pesquisadora, como palhaça e como psicóloga, com os trabalhadores nos espaços de práticas de educação permanente em saúde mental. Tais encontros acontecem a partir das intervenções da palhaça Dulcinóia, encarnada na pesquisadora através da máscara do nariz vermelho, tanto nas práticas de educação permanente em saúde mental como no exercício da pesquisa. As intervenções de palhaço na educação em saúde mental foram designadas como intervenções riso-clínicas. Assim, discutem-se as relações da palhaçaria com a saúde mental a partir das experiências vividas e as possíveis invenções sobre diferentes modos de trabalhar e de cuidar neste contexto. As experiências são narradas e desenvolvidas a partir da metodologia do ensaio sobre as cenas vividas. Buscou-se aproximar dois diferentes modos de estar no mundo, o do palhaço e o do trabalhador em saúde, apostando na potência do riso, da introdução de inusitados e do encontro com a diferença proporcionados pela palhaçaria.

Palavras-chave: Palhaço; Saúde Mental; Educação permanente; Riso-Clínica

## **ABSTRACT**

This dissertation has as its theme the researcher's meetings as clown and as psychologist with the workers in the spaces of permanent education practices in mental health. Such meetings take place from the interventions of the clown Dulcinóia, embodied in the researcher through the mask of the red nose, both at the permanent education practices in mental health and in the exercise of the research. The clown interventions in mental health education were termed laugh-clinic interventions. Thus, the relationships of clown techniques with mental health from the lived experiences and possible inventions on different ways of working and caring in this context are discussed. The experiences are narrated and developed from the methodology of the essay on the lived scenes. The aim was to bring closer two different ways of being in the world, the clown's and the health worker's, betting on the power of the laughter, of the introduction of unusual and of the encounter with the difference provided by the clowning.

Key words: Clown, Mental Health, Permanent Education, Laugh-Clinic

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: UMA PALHAÇA PESQUISA .....	7
Cena 1 - Doutor Choque.....	13
CAPÍTULO 1: ENCONTROS COM A EDUCAÇÃO PERMANENTE .....	15
Cena 2 - Eu vi um menino correndo – sobre o tempo para soltar uma pipa e o tempo do cuidado .....	19
CAPÍTULO 2: O PALHAÇO, UM SER ERRANTE .....	24
CAPÍTULO 3: INTERVENÇÕES RISO-CLÍNICAS – UMA FORMA DE ENCONTRO... 31	
Cena 3 - Tempo, cérebro e coração – quem ri e quem sofre? .....	39
Cena 4 – Se morre .....	45
CAPÍTULO 4: SIM! .....	53
Cena 5 – Da ajuda e do cuidado .....	58
CAPÍTULO 5: TORTA NA CARA .....	64
Um - O silêncio .....	64
Dois: Palhacinhos canastrões .....	65
Três - Não ser compreendido .....	66
Quatro: Ganhar .....	67
Cinco: Sofrer .....	68
Seis: Ser (en)quadrado .....	69
ESPREGUIÇAR .....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	84

## APRESENTAÇÃO: UMA PALHAÇA PESQUISA

*E ainda estranho não encontrAr-te.*

*Em cena, tu me apresentas a vida fora das caixas, o rebolar desengonçado e prazeroso, o corpo suado, ofegante, louco, errante.*

*Tu és a criação, eu apenas a criatura. Juntas, somos caricatura. (Trecho de Diário de Campo<sup>1</sup>)*

Início a apresentação desta pesquisa evocando um convidado ilustre. O adorável vagabundo, o perdedor, o irreverente – o palhaço. Ou melhor, a palhaça. É ela a condição de possibilidade, a razão, e a desrazão, de ser deste estudo. Dulcinóia. A provocadora, desconfortável e prazeroso duplo, que me impulsiona a querer acompanhá-la, sem prender seu fluxo, mas aproveitar-me da sua força, unir-me a ela e deixar fazer interferências dissonantes naquilo que tenho experienciado na área da educação permanente em saúde mental.

Se agora estou pesquisadora, é porque também estou palhaça. A experiência de encarnar o nariz vermelho, vivida pela primeira vez no ano de 2005, antes mesmo do início da graduação em psicologia, perturbou minha condição racional e ressentida, ampliando os modos de relação com a vida em suas variadas formas, apresentando-me uma dimensão do humano em seu terrível, temível, e maravilhoso ridículo. A condição a que me refiro acompanha a leitura de Deleuze (2002) sobre Espinosa, quando afirma que o homem do ressentimento é aquele para o qual qualquer felicidade é uma ofensa, sendo a miséria e a impotência sua paixão. O ato de palhaçar extrapola o sentido da arte cênica de interpretação de um personagem para ocupar uma condição de ser/estar, de viver, de experiência de si. Inspiro-me em Foucault (1994, citado por Pinho, 2013), quando indaga: “Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?” (p.115). Assim,

---

<sup>1</sup> Caro leitor: o projeto aqui apresentado constitui-se de muitas invenções, narrativas e coisas para as quais não se tem palavra para dizer, mas que queremos transmitir. Um jeito que encontramos de compartilhar essas invenções foi através do que aqui estamos denominando de “Trechos de Diário de Campo”: são escritas da pesquisadora-palhaça-autora elaboradas livremente a partir de suas experiências com o nariz de palhaço, sem a pretensão primeira de ser um texto acadêmico, mas com a intenção de elaborar os momentos vividos. Portanto, durante a leitura, você perceberá mudanças de tempos verbais e pessoas/sujeito. Esses trechos de diário de campo, então, quando apresentados no texto, virão com a formatação que vocês estão lendo.

a experiência de encarnar o nariz vermelho revira minhas certezas e produz potências em meu ser-fazer-psicóloga, em meu ser-fazer-pesquisadora, em meu ser-fazer.

Estar palhaça, estar Dulcinóia, toma, nessas condições, o sentido de existencialização (Rolnik, 1997) e hoje se faz pulsante nesta pesquisa. Para Rolnik (1997), o termo existencialização busca extrapolar a noção de realidade como somente espacial – interna ou externa –, compreendendo a subjetividade como um jogo de forças dentro-fora que está além da representação de um mundo apenas dizível e objetivo. “A subjetividade, então, é esse dentro-fora indissociáveis, mas também inconciliáveis: ‘um si-não-si’ concomitantemente” (p.87). E o jogo do palhaço se presta muito a essa compreensão. Segundo Dorneles (2009),

O palhaço bagunça tanto os signos corriqueiros de terminação e referências que quase se estabelece como um outro signo do próprio humano. Levado às últimas consequências, se constitui como um estilo de vida que se sobrepõe ao homem que outrora ele era (p.14).

Esse jogo de forças estará presente no desenrolar de nossa escrita, já que o dentro-fora da palhaça, da pesquisadora e da trabalhadora serão nossas superfícies de contato com o mundo da educação permanente em saúde mental. Sim, nossa escrita - esta que já não era assim tão minha, considerando-se que nunca estamos sós no ato de escrever, passa a ser nossa: psicóloga, palhaça, pesquisadora escrevem juntas a dissertação, alternando suas vozes em solo, em duo, em trio, às vezes em uníssono, outrora dissonantes, dançando também com o jogo das pessoas – eu, tu, nós, ninguém. E o dentro-fora da palhaça começou assim.

E o dentro-fora da palhaça começou assim. O ano era 2005, já o dissemos. Dois antes do início da graduação em psicologia. Meu mundo era predominantemente teatral. A visita do grupo *Caravane Théâtré* a Porto Alegre, para troca com o grupo teatral com o qual eu estudava e atuava – a Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz* – e participação no Fórum Social Mundial, foi o que provocou o meu encontro com o nariz vermelho. Eles vinham com a proposta de nos oferecer a vivência do clown e utilizá-lo como um ator social, aliado ao Teatro do Oprimido<sup>2</sup>, como potencial transformador de desigualdades e injustiças. Foi amor à primeira vivência. O frio na barriga, a experiência de atirar-se no olhar do público e desnudar-se, oferecer-se – essa vivência terrorífica e

---

<sup>2</sup> Teatro do Oprimido é uma prática teatral sistematizada por Augusto Boal, com objetivo de, a partir da troca de experiências entre atores e expectadores, em jogos teatrais que encenam situações cotidianas de opressão, tornar possível a análise e compreensão da estrutura da realidade visando sua transformação.



prazerosa simplesmente me capturou. Não era necessário saber nada *a priori*; pelo contrário, a *expertise* teatral poderia servir de obstáculo ao jogo, na medida em que servia para esconder nosso ridículo em máscaras prontas, de personagens cômicos que interpretávamos na tentativa de parecermos mais talentosos e menos desprovidos do que realmente se apresentava. E o palhaço é mesmo um desprovido, seu corpo é seu instrumento, seus afetos momentâneos é o que se oferece à cena, todo o resto é distração e corre o risco de ser excesso.

De 2005 a 2016 as experiências foram-se encarnando. À medida que buscava novos cursos de palhaço, encontrava-me com outros brincantes – e o corpo da palhaço-psicóloga se formava, expandia-se e diversificava. Surge o desejo de ter um nome, e a escolha por uma palavra curta e simples – Flor. No ano de 2013, participo de um curso<sup>3</sup> chamado “Oficina de Iniciação de Clown”, e, após duas semanas de trabalho diário e intenso, temos a oportunidade de um “ritual de batismo”, momento em que recebo dasicineiras a nomeação de Dulcinóia. Ela vem inteira, e marcada por segmentaridades ambíguas: a palavra sugere hibridismo de doçura, romantismo, com loucura e desatino. As roupas também quebram-se: sobrepõem-se as ceroulas ao vestido; as formas do corpo expõem-se, mas são coloridas por calças roxas justas; o chapéu de formato irregular esconde o cabelo, revelando orelhas e rosto. O rosto pintado não é para esconder, mas para marcar o que já está – olhar que desconfia, boca um pouco torta, bochechas infantis – tudo isso é Dulcinóia.

Com esse corpo, esse mesmo e outro corpo, palco de existencializações diversas, realizei o percurso do ser-psicóloga. Tais experiências, seja como estudante, seja como graduada, tiveram uma forte marca: a do contato com os trabalhadores em saúde mental e com o que se costuma nomear de educação permanente nessa área. As experiências aconteceram no encontro com trabalhadores de Residenciais Terapêuticos e suas escritas acerca do trabalho cotidiano<sup>4</sup>; nos encontros com supervisores de Caps do Rio

---

<sup>3</sup> Trata-se do curso “Oficina de Iniciação de Clown - Intensivo de Verão” ministrada por Ekin e Melissa Dornelles na Casa de Teatro de Porto Alegre, de 07 a 18 de janeiro de 2013.

<sup>4</sup> Bolsista de graduação em Projeto de pesquisa e extensão “A reinvenção das práticas de cuidado nos serviços residenciais terapêuticos” de 2008 a 2010. O projeto resultou na publicação de um artigo (PALOMBINI; BARBOZA; FICK; BINKOWSKI, 2010) e teve, ainda, sua produção publicada em forma de livro: Palombini, A.L., Barboza, R.P. & Fick, T.K. (2014). O cuidado do morar - Escritas entre trabalhadores dos Residenciais Terapêuticos. Porto Alegre, Escola de Saúde Pública.

Grande do Sul<sup>5</sup>, também permeados pela escrita; na troca com profissionais da atenção básica e da saúde mental em todo o país através do projeto Caminhos do Cuidado<sup>6</sup> (Ministério da Saúde); entre outras. Recentemente, desde 2012, passei a integrar outro projeto na área da educação permanente, a Rede Multicêntrica – centro de referência e apoio institucional às políticas de cuidado ao uso de drogas<sup>7</sup>. Neste último, os encontros têm acontecido em diversas modalidades – cursos, seminários, oficinas com as pessoas que trabalham na rede de atenção integral ao uso de drogas em nosso estado, o que inclui as áreas da saúde, assistência social, educação, segurança e justiça. Ainda se tratando de educação em saúde mental, desde 2009 temos realizado oficinas semestrais de “clown: uma experiência sensível” na disciplina de Introdução ao Acompanhamento Terapêutico, ofertada à graduação em psicologia desta universidade e aberta a outros cursos de graduação.

Com tantos e distintos encontros, foi surgindo a vontade de levar Dulcinóia a participar destes espaços de trocas e construção de saberes e fazeres em saúde mental, sobretudo com os trabalhadores. Então, também em 2012, demos início ao exercício de criação e apresentação de cenas de palhaço sobre os temas debatidos nos cursos, oficinas e seminários da Rede Multicêntrica. Como veremos a seguir, tais criações multiplicaram-se, produzindo diversas reverberações e hoje passam ao status de intervenções riso-clínicas<sup>8</sup>.

Deste exercício de encontro *sui generis*, do mundo da palhaça com o mundo da educação permanente em saúde mental, reverberam afetos, incômodos, ideias, diferenças, vontades. De uma cena elaborada para um seminário em abril de 2012, para

---

<sup>5</sup> Oficinas de escrita realizadas no ano de 2011 com os trabalhadores vinculados à Escola de Supervisores de Centros de Atenção Psicossocial organizada pela Escola de Saúde Pública do Rio Grande do Sul.

<sup>6</sup> Membro da equipe pedagógica do Projeto Caminhos do Cuidado – Formação em Saúde Mental – álcool, crack e outras drogas – para Agentes Comunitários de Saúde e Técnicos em Enfermagem da Atenção Básica, nos anos de 2013 e 2014. Projeto promovido pelo Ministério da Saúde em parceria com Fiocruz-RJ, Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio-RJ e Grupo Hospitalar Conceição-RS.

<sup>7</sup> Centro Regional de Referência em crack e outras drogas, vinculado à Secretaria Nacional sobre Álcool e Drogas (SENAD) e organizado como projeto de extensão junto ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>8</sup> O termo “intervenções riso-clínicas” foi inventado por mim, ao longo do percurso como psicóloga e como Dulcinóia nestes espaços, por uma tentativa – quase desesperada – de nomear o que temos realizado, já que não se trata de puramente uma ação artística, tampouco apenas uma intervenção psi. Tantas têm sido as voltas em torno a esse nomear e a esse fazer, que dedicarei mais adiante um capítulo específico ao termo.

hoje, já temos o registro de mais de dez roteiros distintos de cenas sobre a temática, apresentadas em situações diversas. Algo se passa neste encontro. Algo que busca mais, que tem atraído as pessoas a quererem convidar os palhaços a participarem de seus eventos, a optarem pela aventura de se surpreenderem em risos a respeito do que vêm trabalhando e estudando com tanta dedicação e esforço. Algo que toca a palhaça em querer acompanhar a psicóloga em suas andanças como pesquisadora nas artes das relações humanas. Esse algo é o que estamos a investigar.

Assim, as questões de pesquisa se desenham da seguinte forma: o que acontece quando a palhaça invade a trabalhadora e se põe a encontrar com outros trabalhadores na esfera da educação permanente em saúde mental? Dos tensionamentos provocados por essa invasão ao quadrado – da palhaça na trabalhadora e dessa dupla, palhaça-trabalhadora, na educação permanente, o que se produz? Que diferenças no saber-fazer em saúde mental podem marcar esses encontros?

*PESQUISADORA - Dulcinóia, temos um problema!*

*DULCINÓIA – Temos? Uhuuuu!! Temos um problema!!*

*PESQUISADORA – Quero dizer que é um incômodo, uma questão. Quase um desejo. Uma angústia.*

*DULCINÓIA – Sim. (Passa a dançar)*

*Silêncio.*

*DULCINÓIA – Vamos?*

*(Trecho do Diário de Campo)*

O tempo-espaço da pesquisa quase não existe no tempo-espaço dos palhaços. É um tempo-espaço de silêncio. De nada. Um intervalo, um respiro, uma subida à tona. E depois, lá vamos nós! Já para a pesquisadora, esse será o tempo e o espaço a habitar. É nesse tempo-espaço, promovido pelo incômodo das questões, interpelado pelas conexões com o aqui-agora da palhaça, que irá se desenrolar nossa pesquisa.

Parte deste desenrolar será o esticar da pergunta-proposta oferecida por Dulcinóia à pesquisadora: “Sim. Vamos?”. Porém, essa presença-palhaça será fugidia. Quando não-fugidia, provavelmente se fará desviante. Assim, a pesquisa se fará no exercício de tatear jeitos de estar em relação com a palhaça e suas intervenções e com a pesquisadora e suas questões. Para tanto, esta escrita também precisará rebolar, esticar e saltar. E, como forma de acompanhar a intensidade da palhaça, opto por tomar o exercício da escrita como sendo um exercício de ensaio. Em um ensaio, trechos e temas podem ser repetidos e retomados, se assim o fluxo das ideias a eles nos levarem novamente; o assunto corre solto e propicia saltos não lineares de acordo com o que se

evoca no instante. Em um ensaio é permitido brincar, aliás, é esperado o brincar e o jogo para que seja possível acessar o estado de criação.

A opção pela escrita como ensaio não surge como um desejo ou um plano prévio de pesquisa, mas nasce como necessidade de uma escrita que possa habitar essa zona esticada, onde cabem tanto as questões da pesquisadora quanto a dança da palhaça. A discussão de Larrosa (2003) acerca do ensaio em literatura irá nos inspirar nesse exercício, embora também se faça presente a experiência do ensaio cênico, que pulsa no corpo da pesquisadora-palhaça como metáfora para sua escrita. Larrosa afirma:

Para o ensaísta, a escrita e a leitura não são apenas sua tarefa, seu meio de trabalho, mas também o seu problema. O ensaísta problematiza a escrita cada vez que escreve, e problematiza a leitura cada vez que lê, ou melhor, é alguém para quem a leitura e a escrita são, entre outras coisas, lugares de experiência, ou melhor ainda, é alguém que está aprendendo a escrever cada vez que escreve, e aprendendo a ler cada vez que lê: alguém que ensaia a própria escrita cada vez que escreve (...) (p.108).

Assim, opto pela escrita dos ensaios como uma maneira de dançar os problemas (uhu!). Aproveitando da inspiração de Adorno (2003) acerca do que seja o ensaio, esse exercício será o de aproximar a escrita do tempo da ação cênica e do palhaço, em que os afetos transbordam em ações e acompanham muito mais um fluxo desejante do que obedecem a um ritmo linear ou cronológico:

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que se deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer; ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos (Adorno, 2003, p.16-17).

A propósito, engana-se aquele que pensa que quem dirige um ensaio cênico é o diretor ou o ator. Um ensaio é dirigido, na verdade, pela cena. É a cena que convoca o jogo do ensaio, é a ela que servimos enquanto a criamos e modulamos no exercício teatral. O palhaço evoca a cena que deseja criar e, então, dá a ela vida deixando-a, por sua vez, criar o palhaço. Nessa pesquisa, as experiências vividas serão como cenas, nosso fio condutor, com as quais jogamos e por elas seremos jogados.

Então... Sim, Vamos!

## Cena 1 - Doutor Choque

Em ação, Dulcinóia e Roliça. O pedido por coelhos distribuindo chocolates se transformou em clownelhas recolhendo amarguras. E ainda se transformou em bruxas realizando rituais de cura dentro dos consultórios e corredores assépticos do centro médico. Em troca dos chocolates, as palhaças solicitavam aos presentes que depositassem em uma caixa de madeira, devidamente cadeada, suas amarguras escritas em um papel – assim todos poderiam ter uma páscoa mais doce.

O consultório era de não-sei-o-quê. Como havia acontecido até então, iniciamos a brincadeira-ritual no espaço da sala de espera, com os pacientes que aguardavam e com as secretárias no balcão, sem ousar transpor a divisão, sempre bem definida, que separava e ocultava o setor onde, presume-se, ficavam os médicos e outros profissionais trabalhando em suas salas. Mas, eis que a porta se abriu, e a pessoa que nos acompanhava e guiava nossa visita pelos andares do centro médico propôs, um pouco tímida e apreensiva, que entrássemos na sala do “doutor” que era possível de ser vislumbrada de onde estávamos.

Entramos. Eu-Dulcinóia sento na pontinha da cadeira, Roliça fica em pé. Do outro lado da mesa, o médico, vestido a caráter, parece repetir sua fala de sempre: “então, moças, como posso ajudá-las?”. A fala ecoa e bate em nós como vinda de um escudo, como um movimento que rapidamente interpela quem chega, antes que seja possível ser interpelado, convocado, afetado. Ele está diante de duas figuras excêntricas, coloridas, indefinidas entre mulher-coelho-palhaço, mas não ousa levantar os olhos pousados sobre sua mesa e seus papéis de prescrição. Sou tomada de uma vontade louca de cuidar do doutor. Perguntar a ele o que precisa, onde dói, examiná-lo com atenção. Mas contenho o impulso. A cena das palhaças auscultando o coração do médico não passa de uma imagem na minha cabeça, que parece tão distante da fria realidade que se apresenta. Ele escreve seu nome completo num papel e coloca-o na caixa que carregamos para depositar as amarguras. Claramente não entendeu o jogo, afinal, declarávamos que naquela caixa iriam todas as coisas ruins que a pessoa quisesse jogar fora. Mas nenhuma de nós corrigiu o doutor. Talvez por um secreto pressentimento de que ele devia mesmo jogar aquele personagem fora.

Saindo do consultório, escuto de longe a brincadeira do doutor com as secretárias, referindo a necessidade de nos oferecer um “tratamento na tomada de 220

Volts”. Eu podia não escutar. Mas era tarde. O tratamento de choque já chegava aos meus ouvidos.

Mais tarde, o acaso nos levou a pegar o mesmo elevador que o doutor. Brincávamos com algumas pessoas quando ele entrou. Novamente fechado em si, mas rindo, ele aconselha aos presentes que tenham cuidado com as malucas.

De quantos choques estamos falando? O choque do encontro de mundos. O choque da Reforma Psiquiátrica. O choque do afeto.

-----

Parte do percurso desta pesquisa tem a ver com o choque referido na cena. Choque este que não é privilégio do doutor mencionado no ensaio. Muito antes dele, temos vivido esse tratamento. Recordo-me agora de alguns embaraços vividos nos campos de estágio e de extensão à época da graduação, como, por exemplo, de utilizar um banheiro no Centro de Atenção Psicossocial em que realizava meu primeiro estágio e em seguida ser alertada por uma das profissionais do local sobre a diferenciação: “Nós não utilizamos este banheiro. É para os usuários”. O banheiro dos profissionais ficava no alto, no segundo andar, protegido por corredor e portas e sala de equipe, enquanto este que então eu utilizava localizava-se embaixo, no espaço nomeado de ambiência, bem no meio, disponível e de fácil acesso para quem ali estivesse. No ano seguinte, em outro estágio, sou surpreendida por risos de parte da equipe quando percebem que utilizei o banheiro masculino e não o feminino do local, que, para elas, estava muito bem definido por um desenho quase abstrato de uma flor na porta e que eu jamais imaginara ser uma indicação deste tipo. Ok. Meu forte não é saber qual é o meu banheiro. Guardadas as devidas proporções escatológicas, e de cada situação, penso a respeito das divisões, dos muros, e do medo da loucura – se eu usar o mesmo banheiro que ele, serei tão louco quanto? Tão sujo quanto? Qual o banheiro das palhaças? Talvez o ato de colocar o nariz vermelho e retornar ao encontro desses profissionais bem-intencionados, que sabem muito bem qual o lugar de cada coisa e de cada pessoa, parta de um desejo de resposta desta torta psicóloga, de uma vontade de olhar além dos jalecos, dos crachás, dos cartões do SUS, das portas com ou sem flor. Será que o espaço da educação permanente pode ser o lugar para tensionar estas (e outras) certezas?

## CAPÍTULO 1: ENCONTROS COM A EDUCAÇÃO PERMANENTE

*Porque não-sei-fazer, Dulci, por isso preciso de ti e para isso me ponho a pesquisar tua arte de transviar sentidos de saber. Porque nós, trabalhadores, interessados em ajudar o próximo, nesse caso, o próximo-louco-drogado, não-sabemos-fazer e porque queremos-saber, por isso precisamos de ti, tu que prescindes do querer-saber para ir direto ao fazer-saber. (Trecho de Diário de Campo)*

Pode a educação permanente ser um espaço para lidar com o choque? O choque de mundos, de incômodas diferenças, de inúmeras indiferenças vividas pelo trabalhador no seu campo de trabalho? Um espaço para o trabalhador elaborar as suas loucuras, transviar os seus devires, ao mesmo tempo acolher seus medos e provocar suas seguras certezas? Neste capítulo, tentarei apresentar o tema da educação permanente da maneira que entendo ser possível de contagiar e potencializar-se com a presença irreverente do palhaço. Essa esfera, espaço-tempo, composta de tantos nós, que não é só lugar, não é só ação, não é só tempo, não é só sujeito, talvez seja o ponto onde se encontram as principais farpas, os mais fortes incômodos e desejos a respeito do que vimos buscando. Por isso o querer trazer a essa cena o ser errante, o estar ridículo do palhaço. Para tanto, inicialmente, tomarei por empréstimo a definição de Ceccim (2005) para o termo Educação Permanente em Saúde:

A identificação Educação Permanente em Saúde está carregando, então, a definição pedagógica para o processo educativo que coloca o cotidiano do trabalho – ou da formação – em saúde em análise, que se permeabiliza pelas relações concretas que operam realidades e que possibilita construir espaços coletivos para a reflexão e avaliação de sentido dos atos produzidos no cotidiano (p.161).

Fazer educação permanente em saúde, então, implica em um processo de aprendizagem a partir da problematização (uhu!) do próprio fazer dos trabalhadores, uma constante reflexão, invenção e reinvenção do que são as suas práticas. Assim estão imbricados os atos de educação com os atos de trabalho e de ser trabalhador. Dessa forma, entendemos que o plano da educação permanente em saúde está diretamente ligado ao plano da saúde mental do trabalhador – como ele se vê e sente-se enquanto trabalhador e que prazeres e sofrimentos estão envolvidos nessa ação. O Ministério da

Saúde (BRASIL, 2006) reconhece que faz parte do universo do seu trabalho a produção de saúde e doença:

O trabalho não é neutro em relação ao que provoca nos sujeitos. Nos serviços de saúde, o trabalho é potencialmente produtor de sentido, quando é inventivo e participativo; e pode ser também produtor de sofrimento e desgaste, quando é burocratizado, fragmentado e centralizado (p. 8).

Ao comentar sobre a Política Nacional de Humanização em Saúde (BRASIL, 2004), Passos (BRASIL, 2010) refere-se a essa produção de subjetividade que acontece junto à formação em saúde:

A Política Nacional de Humanização alarga o sentido do conceito de formação quando aposta na sua inseparabilidade da intervenção. Apostar neste híbrido formação-intervenção força os limites do que tradicionalmente se toma como processo de ensino-aprendizagem. Para a PNH, o conceito de formação se aproxima daquele de produção nesta outra inseparabilidade, agora entre produção de saúde e produção de subjetividade. (...) formar pressupõe criar condições para a expressão de sujeitos protagonistas, autônomos e corresponsáveis pelas mudanças nas práticas de produção de saúde. Formar é participar do processo de produção de outras formas de sentir, agir e pensar. É, portanto, intervir, porque formar é produzir realidade de si e de mundo, mudar as paisagens subjetiva e objetiva nos serviços de saúde (p.234).

Assim, um trabalhador envolvido em uma ação de formação em saúde deve estar também em um processo de intervenção sobre o seu próprio *modus operandi* e sobre o que sejam as práticas de trabalho em saúde. Para tanto, faz-se necessário um grau de implicação e de participação ativa desse trabalhador. Conte, Plein e Silveira (2009) afirmam, a esse respeito, que a Educação Permanente em saúde é uma política e uma prática que inverte a lógica de lugar de objeto, que os trabalhadores tradicionalmente ocupam, para um exercício de protagonismo dos mesmos sobre o seu trabalho e sobre o seu ser-trabalhador.

Todavia, em contraponto ao quadro ideal que apresenta um trabalhador protagonista de um trabalho vivo e sensível, em um processo de aprendizagem significativa e crítica, apresentam-se diversos furos que marcam a cena da educação em saúde (e interceptam seu voo), como o da educação-disciplina, que inibe a criatividade e a singularidade dos trabalhadores em prol da homogeneização e da ordem; da educação-bancária, conforme aponta Paulo Freire (2007), como a simples tentativa de depósito de conteúdos externos ao educando por parte do educador; da educação que enxerga o trabalhador como sendo falho em seu saber, precisando aprender mais e mais, porque



não tem capacidade de exercer seu trabalho sem este ou aquele conteúdo novo; da constante necessidade de atualizações para versões mais modernas e pretensamente técnico-científicas de abordar os problemas (uhu!) de um jeito novo, muito melhor do que o jeito que se fazia até ontem; do poder que acompanha o saber e o acúmulo de títulos e certificados que hierarquiza e verticaliza as relações de trabalho; do desejo de eliminação do erro, da falha, do desvio, entre outros.

Da mesma forma, o campo de trabalho na saúde mental é marcado por inúmeras precariedades e complexidades que contrastam com o que esperamos de uma prática ideal. Vasconcelos (2008) afirma que:

O processo de trabalho na atenção psicossocial tem como uma de suas características ser sustentado por relações pessoais diretas de trabalhadores entre si, e mobilizar fortes implicações pessoais dos mesmos. Além disso, é preciso enfrentar problemas como um ambiente marcado pela falta de investimento, a precarização e a perda de direitos básicos do trabalho, o multiemprego, a deterioração da infraestrutura e a forte exigência de produtividade quantitativa que pode produzir sofrimento nos trabalhadores da saúde (p.311).

Santos-Filho (2007) também aponta os diversos desafios presentes no trabalho em saúde pública:

Em dimensões mais amplas, a própria instabilidade e adversidades habituais no trabalho no setor público, relacionadas a diferentes aspectos - infra-estrutura, salários, vínculos, direitos, burocracia excessiva, subvalorização pelo governo e população -, mobilizam (em diferentes rumos e sentidos) e desestabilizam os investimentos e interesses (profissionais, subjetivos e afetivos) dos trabalhadores, incessantemente provocando e desafiando, resultando em diferentes tipos de atitudes: de negação, recuo, resistência, superação, improvisação, etc. mesclando-se perspectivas e saídas “criativas”, “inventivas”, e também desgastantes, geradoras de sofrimento (p. 75).

Ceccim (2005) aponta os diversos entraves que se apresentam na educação permanente em saúde, como a fragmentação das profissões e dos profissionais, a lógica do especialismo e da *expertise* como predominante nas relações de trabalho, a noção de administração de recursos materiais aplicada à gestão do trabalho e da educação, e a falta de compreensão e de escuta para o contexto e a singularidade de cada situação. O autor aponta que,

Em geral, as áreas, os intelectuais especialistas e os consultores trabalham com dados gerais que possibilitam identificar a existência dos problemas e sugerir sua explicação, mas não permitem compreender sua singularidade, sua vigência subjetiva, suas conexões de sentido local. O olhar, a escuta e o assessoramento que permitem compreender a especificidade da gênese de cada problema é necessariamente afetiva e local (p.165).

Assim, o voo extraordinário idealizado da cena do trabalho e da educação permanente em saúde mental fura-se pelos mais diversos ventos.

**Cena 2 - Eu vi um menino correndo – sobre o tempo para soltar uma pipa e o tempo do cuidado**

*Sobre soltar pipa*  
*Eu gosto. De ver voar. Voar. Voar. E ver!*  
*Ser pipa.*  
*Sobre ser pipa.*  
*É bom. Mas perigoso. E se furar, fudeu. (!!)*  
*Agora eu sou uma pipa. Uuuuuuuuu!*  
*(Voa)*  
*Ser pipa cansa.*  
*Tem que ter rabo. E nó.*  
*Tem que ter menino faceiro pra segurar a gente.*  
*Para subir bem alto. Coragem<sup>9</sup>.*  
*(Escritas da Dulci)*

Mais uma cena para a Rede Multicêntrica. Nossos parceiros, nossos parteiros (com eles tudo começou). Quem tem medo de falar sobre drogas? Essa frase inspirava o evento que traria como conferencista a autora de um livro cujo título era justamente esta interrogação. Não sabíamos que ele havia sido escrito a partir de perguntas feitas por crianças e adolescentes a respeito do tema. Mas fizemos uma cena de menino. Nossa distração palhaça nos levou a criar a cena de uma fofoca que começava com: “Você sabe o que o filho da vizinha anda fazendo no meio da rua?” acompanhada de um gesto: “ele anda fazendo Ó (movimento de mão)”, e gerava uma cadeia de acontecimentos que levariam os adultos a se espantarem e acionarem as suas instituições: escola, serviço social, conselho tutelar, polícia e, por fim, a saúde e sua internação – afinal, dizia a fofoca que o menino ainda estava a levar outros com ele, a fabricar e distribuir o produto, e a fazê-lo com euforia e agitação. Após uma trama cômica em que Dulcinóia e Joca alternam-se nos papéis de uma professora ingênua e nervosa, uma assistente social *socialite*, uma conselheira tutelar durona, uma policial destemida e uma médica acelerada, entremeada por gargalhadas da plateia composta por profissionais destas áreas, acontece o surpreendente final da cena. Entra o menino – o palhaço Albertino - empinando uma pipa. No meio da rua. No meio da cara de quem quisesse ver. Ali,

---

<sup>9</sup> Caro leitor: aqui apresentamos mais uma maneira desenvolvida para aproximar a escrita pesquisadora da escrita palhaça: colocando o nariz, encarnando a Dulcinóia e pondo-me a escrever. Então os trechos “escritas da Dulci” foram realizados assim mesmo, com a palhaça sentando-se em frente ao computador e tecendo seus comentários sobre a pesquisa e as experiências.

eufórico, feliz, com seu produto de prazer. Cantando. Gerando silêncio e comoção de todos que, pouco a pouco, entram no coro: *por isso uma força me levar a cantar, por isso essa força estranha no ar, por isso é que eu canto, não posso parar, por isso essa voz tamanha.*

Após a cena das palhaças, a conferência e o debate. A conversa é permeada e inspirada pelo que evocaram os palhaços com sua intervenção riso-afeto-clínica: “quando é proibido, não se pode falar, não se pode pensar, não se pode escutar”; “precisamos dar ouvidos aos palhaços, loucos e crianças”; “que métodos utilizamos em nossos serviços? Será que nossos métodos permitem pensar? Ou o suposto saber dos profissionais já prevê um trajeto para o usuário que cai na rede?”; “vemos o nosso usuário como mais um, como aquele, o filho da vizinha, sem nome, um qualquer?”, foram algumas das questões que apareceram. Conta-se sobre uma escuta clínica de um menino. A escola estava sempre incomodada com o menino e acionava a família para reclamar a sua conduta. O menino passa a fumar um baseado no caminho para ir à escola. A escola para de incomodar-se. Agora ele está tranquilo. Está tudo bem. Quando a escola descobre que ele está fumando, o problema (uhu!) retorna. O incômodo volta.

Um tema bastante presente no trabalho em saúde mental, sobretudo ao tratar da infância e adolescência, é o do limiar entre ações de cuidado e ações de controle. Trata-se de um ponto delicado, a tensão entre o interesse no apaziguamento dos conflitos e o empuxo ao apagamento dos corpos e desejos. Muitas vezes, na ânsia de aplacar o sofrimento e restabelecer a ordem, entendendo ser esta a condição para o bem-estar, os trabalhadores acabam por fechar olhos e ouvidos ao rumor deste outro, estranho, incômodo, que se apresenta cantando uma nota diferente da que sempre é escutada no bairro.

Em “Relatar a si mesmo”, Butler (2015) discorrerá sobre o tema da relação do sujeito com a alteridade e da ética que advém deste encontro. A autora ampara-se nas obras de Levinas, Laplanche e outros pensadores acerca da constituição do sujeito, para considerar que o processo de nascimento do “si mesmo” é intrínseco a uma relação com a presença do outro e à imprescindível convocação ética que esta relação nos coloca. O outro se faz presente em mim antes mesmo que eu me perceba como eu mesmo e, na verdade, participa do processo de formação do Eu. Essa relação não é apaziguadora, está em constante tensão e movimento, fluxo, de separação e união, de comunidade e diferença, de proximidade e distância em que o outro me interpela e ao mesmo tempo

me alça à condição de humanidade. Assim, o exercício que é proposto àquele que está na condição de agente de um cuidado de outrem não é fácil, não é simples. É um exercício que exige o confronto com essa alteridade e com o que ela convoca.

Sendo assim, escutar o ruído da diferença não é apenas acolher o outro a uma distância segura, porque não há distância segura. É também acolher-se, escutar-se, é estar disposto a suportar o que há de estranho em mim, para poder receber a estranheza do outro sem matá-la, e quiçá construir um caminho para o nós.

Embora encenássemos a história de uma vizinha qualquer, com um filho qualquer, em um bairro qualquer, a trama envolvia a todos que davam retorno de seu envolvimento em forma de gargalhadas, sorrisos, burburinho, comoção. O filho da vizinha não só convocava as personagens clownescas, mas convocava aquela plateia atenta ao seu enredo. E a sua ação vai desmontando as identidades instituídas: desestabiliza a professora que afirma que sua turma é composta de “meninos bons”, sacode a assistente social que diz que conhece bem todas as crianças do bairro, desvia da conselheira tutelar que carrega seus protocolos prontos, questiona a autoridade policial que se gaba em afirmar que na sua área de cobertura não há uso de drogas, e paralisa a ação da emergência em saúde com seus tranquilizantes para intercorrências.

A respeito da formação do palhaço, Kasper (2009), em seu artigo “Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo?”, afirma: “Tais processos são atravessados por uma política específica de relação com a alteridade, que pressupõe, necessariamente, uma abertura para o outro. A abertura para deixar-se capturar pela imprevisibilidade da vida é fundamental na arte do palhaço. Não só deixar-se atravessar pelos imprevistos, mas também produzi-los, operar na imprevisibilidade: arriscar-se” (p.207). Podemos pensar, então, que o palhaço radicaliza o processo de relação com a alteridade, toma a relação imprevisível com a alteridade e com a vida como a sua substância e alimenta-se dela. O que pode esse palhaço errante e permeado pelas forças e afetos do fora oferecer aos trabalhadores como experiência de aprendizagem?

Entende-se que o caminho para o cuidado em saúde mental passa pela possibilidade de sustentar esse incômodo do encontro com a alteridade, mas, para além do entendimento consciente, está o corpo do trabalhador e seus desejos, que pulsam e engolem e expulsam esse estranho que o interpela em suas (im)potências. Mais do que um exercício de apreensão de conhecimentos, aposta-se que, com o humor, o

trabalhador-cuidador seja convocado a exercitar suas intensidades e a ser interpelado em suas certezas.

A plateia ri. Ri ao perceber a Conselheira Tutelar emaranhada em seu circuito de tarefas por ela nomeadas – “trabalho infantil, negligência familiar, abuso sexual” – e que se desespera porque o caso é outro, “é negócio de droga”. Ri quando o excesso de controle da Policial atinge o ponto em que ela pergunta: “O que a senhora está fazendo na rua a essa hora?” para a própria Conselheira Tutelar que está pedindo a sua ajuda. Ri quando a Médica responde à Policial que pede para escutá-la: “Eu sou médica, e não psicóloga”. E, quando ouve o canto do menino, quando vê a pipa no ar, a plateia chora. Todos cantamos.

Damo-nos conta da vida que encarceramos. Das muitas vidas e das muitas juventudes encarceradas: a juventude que voa solta, que não suporta a cadeira da escola e suas normas, a juventude que às vezes só encontra no entorpecente a chance de voar, e a juventude do trabalhador que não quer servir ao *status quo*, quer respirar além da prescrição, mas, ao sair de casa pela manhã, guarda seus ímpetos na gaveta e vai encontrar a rua, a vida, a cidade, desligado, “chapado” de seus vícios profissionais, regras e leis.

Em O Riso, Bergson (1983) irá elencar o tema das profissões como um dos mais recorrentes no humor, que, segundo ele, trata-se de uma moldura pronta:

Mas há molduras prontas, constituídas pela própria sociedade, necessárias à sociedade, visto ser esta fundada na divisão de trabalho. Refiro-me aos ofícios, às funções e às profissões. Toda profissão especializada confere àqueles que nela se fecham certos hábitos mentais e certas particularidades de caráter que os levam a assemelhar-se entre si e também a distinguir-se dos outros (p.132).

Porém, assim como aponta a capacidade do humor de identificar estas molduras e caricaturizá-las, Bergson e outros autores, como Kuppermann (2003), tratam sobre a possibilidade do humor como sendo transgressor destas caricaturas. Kuppermann irá apontar a potência da arte em transformar a realidade, na verdade, fabricando novas realidades:

O artista, por não suportar as frustrações impostas pela realidade, afasta-se dela refugiando-se no universo fantástico. Todavia, encontra o caminho de volta para a realidade, ‘fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade.’ (...) A arte, assim como o humor, cria *realidade* (FREUD, 1991, p.284 – Kuppermann p.59).

A aposta, portanto, é na potência dos trabalhadores como artistas do seu fazer, forjando diferentes *personas* e histórias a partir das caricaturas que lhe ficam explícitas no encontro com os palhaços. Ainda, a aposta é na potência do palhaço como facilitador da partilha sensível da experiência. Em “A partilha do sensível” (2005), Rancière irá tratar da possibilidade do teatro e da escrita como sendo grandes formas de partilha, e do exercício da partilha como sendo um ato político-estético de fabricação de novos lugares, espaços e tempos na democracia de uma comunidade. Partilha, para o autor, “significa duas coisas: a participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (1995, p.7).

Assim, o teatro poderia pôr em jogo o embaralhamento das identidades, atividades e espaços, sendo a ficção uma possibilidade de redistribuição dos lugares sociais.

## CAPÍTULO 2: O PALHAÇO, UM SER ERRANTE

*Discretamente te convido para dançar. Claudicante ainda, tropeço no meu devir-razão-tímido-crítico que esquece que se dança é com o corpo. Mas, ainda tímida, aceito aquele teu convite, relembro tua espontânea alegria dançante quando diante de um problema. Sinto aquecerem minhas veias com a potência do aqui-agora. Meus quadris querem rebolar novamente em cima dos saltos preto e branco, protegidos por ceroula quase transparente.  
(Trecho de Diário de Campo)*

“O palhaço é aquele que perdeu a dignidade e atingiu outra condição de dignidade.”<sup>10</sup>

Mas que palhaço é esse que se encontra com os trabalhadores, afinal? Não há descrição para o palhaço que represente com justiça e fidedignidade o que significa sua figura. Isso porque o palhaço não cabe em representação, e sua força reside justamente aí. O que é possível, então, é aproximar-se de significações que compõem essa figura cômica, sempre compreendendo que serão símbolos incompletos de um todo complexo, heterogêneo e mutante. Em sua tese a respeito do vigor do palhaço, Dorneles (2009) afirma:

O palhaço se faz numa constelação sgnica de riso, afetos, gestos, corpos, vozes, arrotos, rebeldias, inocências, teatros, circos, danças, andares, velocidades, desconstruções, trapaças. Trata-se de um artista se constituindo enquanto signo palhaço (p.12).

Assim, diante desta constelação sgnica, elencamos o signo do humor como fio da meada para falar sobre a presença clownesca. A história do humor e do riso remonta à história da humanidade. Aristóteles (2010) já afirmava que o homem é o único animal que ri. Millôr Fernandes (2008) complementa: “e é rindo que ele mostra o animal que é” (p.109). Assim é o riso. Singular, primitivo, conectado ao aqui-agora, ao que acontece no presente, ao que vivemos no passado e ao que projetamos para o futuro. O riso e a alegria estão presentes nas mais diversas e antigas civilizações, sempre representando papel importante para seu equilíbrio.

<sup>10</sup> Frase escrita pelo palhaço Márcio Libar em uma Carta Aberta à Carnavalesca Rosa Magalhães na ocasião da escolha do tema do samba enredo da Escola São Clemente para o carnaval de 2016: “Mais de mil palhaços no salão”. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/carta-aberta-de-um-palhaco-carnavalesca-rosa-magalhaes-15823696.html>. Acesso em: 22 nov.2016.



Conta a lenda que Deméter, deusa da fertilidade, tem uma filha que se chama Perséfone a quem muito amava. Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha. A deusa sai à sua busca, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e para de rir. Devido à dor da deusa da fertilidade, interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jariba faz um gesto obscuro e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa, a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera (Wuo, 1999, p.83).

O riso era considerado como essencial à vida e à saúde da população. O riso também era associado aos ritos para espantar o medo, sobretudo o medo da morte e do mal. A figura do mal era encarnada nesses rituais e ridicularizada, reduzindo-se assim à sua inerente estupidez (Castro, 2005). Junto a esses ritos de riso, vamos perceber que vai se delineando a figura da persona cômica – um papel assumido por um ou mais integrantes da comunidade, que se encarregam de encarnar e trazer o ridículo à tona. Entre os índios norte-americanos, teremos o *Heyoka*, expressão nascida da inversão do seu principal grito de guerra: *Hoca-hey!*

Um *Heyoka* monta no cavalo ao contrário, a cabeça voltada para o rabo do animal. Quando toda a tribo avança numa batalha, o *heyoka* corre na direção oposta. Ele dorme de dia e fica acordado de noite. Nas cerimônias rituais roda em sentido contrário ao de toda a tribo (CASTRO, p.19, 2005).

A figura cômica tem a autorização da comunidade para esse tipo de inversão/subversão, que é mesmo desejada pelos participantes, para que possa eclodir o sagrado riso. Teremos em outras civilizações *personas* semelhantes, como os Mi-Tshe-Ring entre os monges tibetanos e os Rotgs-Ldan na Índia (“personas-monges” que falam sem parar, para ajudar a comunidade a compreender a importância do voto de silêncio). Já, no Egito, há registro de bufões que riam do faraó – normalmente eram anões ou corcundas, os quais tinham na sua deformidade uma posição de inferioridade que facilitava a aceitação do seu comportamento ousado. Há uma lenda chinesa que conta a história de Yu Sze, o bufão de Shih Huang-Ti – imperador que, no ano de 300 A.C., promoveu uma reforma completa na Grande Muralha. Tal trabalho, pela sua adversidade, estava matando milhares de trabalhadores de fome e frio. Dizem que Yu Sze realizou uma representação, para o imperador, de como ficaria a China se os trabalhadores continuassem morrendo, a qual o convenceu de suspender a ordem de pintura de toda a extensão da muralha.

A história do cômico e da comédia nasce, então, associada a essa transgressão do *status quo* e, também, em sua maioria, relacionada a uma camada considerada inferior

da sociedade: os subalternos, os mendigos, os deficientes e os anormais. Por essa relação com a falha, com o erro e com o desvio, a comédia vai sendo considerada na história como uma arte menor, quando comparada à tragédia. Ivo Bender (1996) aponta que, enquanto na tragédia o herói é um grande homem, cujas falhas inexistem ou ameaçam aniquilá-lo, na comédia o herói é um homem inferior, que tem no erro a sua felicidade ou a dos que o cercam. Outra diferença apontada pelo autor é de que na tragédia o herói costuma ser solitário em seus feitos, enquanto na comédia o herói dificilmente age sozinho – está sempre acompanhado de duplos ou cúmplices. Em relação ao público, também existe a quebra da ilusão cênica de separação dos dois mundos – o personagem cômico busca na plateia uma relação de cumplicidade. Enquanto a tragédia busca uma verossimilhança com a realidade, a comédia abusa da fantasia, do absurdo, do *non-sense*.

O nascimento da comédia na Grécia está associado ao termo grego *Komos*, que se refere às orgias noturnas realizadas em nome do Deus Dioniso. Na Idade Média e no Renascimento, auge da religiosidade católica, vamos ter a comédia ridicularizando as regras da Igreja e da sociedade e o nascimento de muitas figuras cômicas importantes, como a do Bobo da Corte. Em Roma, teremos as festas Saturnais, que aconteciam com a periodicidade anual: “os escravos se vestiam como patrões, sentavam-se à mesa com eles e celebravam a Idade do Ouro, aquela em que a igualdade imperava e todos os homens confraternizavam em harmonia” (Castro, 2005). Tais festas, comuns à época, vão ficando mais ousadas e loucas, brincando com as hierarquias sociais e da igreja. Em relação ao Bobo da Corte, conta-se que “uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados” (Castro, 2005, p.32). O rei que não conseguia rir de si não era considerado sensato – ele não podia enganar-se completamente com seus próprios preceitos nobres.

Em meio a essa explosão de fenômenos cômicos populares, surge a *Commedia Dell'Arte* – uma tentativa dos artistas profissionais e de elite de diferenciar o espetáculo popular e o erudito. Mas essas esferas, com o tempo, fundem-se. Começam a se delinear alguns personagens específicos, que os atores passavam a exercer por toda a vida, como será futuramente o caso do palhaço. Também é nesse momento que aparecem as duplas cômicas, em que um apresenta-se esperto e malicioso enquanto o outro é bonachão e estúpido.

Assim como o fenômeno do riso e do cômico, a figura do palhaço está presente em vários momentos da história da humanidade, não tendo sua origem em um momento preciso (Burnier, 2001; Castro, 2005). As diversas experiências e bibliografias (Dorneles, 2003; Wuo, 2009) apontam o palhaço como um visitador às avessas da cidade dos homens. Em geral, ele aparece em contraponto a alguma outra *persona* que representa o equilíbrio, a ordem, a perfeição. O palhaço é aquele que tem medo, e não raro representa as fraquezas humanas. Assim também acontece no circo, quando o palhaço contrasta com as virtuosas apresentadas sob a lona.

Uma figura que representa o poder, a ordem e o equilíbrio é o contraponto perfeito para o palhaço, símbolo máximo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem. Nasce a primeira dupla de cômicos tipicamente circense: o mestre de pista e o palhaço (CASTRO, 2005, p.61).

Bender (1996) também aponta essa relação do cômico com as falhas humanas:

(...) animais, vegetais ou coisas somente são matéria de riso no momento em que podem ser associados, de um modo ou de outro, ao homem ou à sua interferência. Desse modo, os objetos serão risíveis se neles o homem imprimir sua marca. A marca assim deixada deverá ser reveladora de alguma falha, no sentido amplo, ou revelar um padrão de gosto que fuja à norma vista como adequada (p.53).

Estar palhaço, porém, não é exercer a representação de um personagem cômico. Kasper (2009) nos diz:

A busca de seu próprio clown é, em primeiro lugar, a busca de sua própria insignificância. Diferentemente da Commedia Dell'arte, o ator não entra em um personagem pré-estabelecido, mas descobre em si as partes clownescas que o habitam. Quanto menos se defende, menos tenta representar um personagem, mais o clown aparece forte (p.203).

Ainda segundo Kasper (2009):

O palhaço é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo (...) muito além de sua história pessoal (p.206).

Afinal, é palhaço ou clown? É um e outro. Tem gente que acha que clown é um nome besta que se usa pra chamar o palhaço. Para outros, usar essa palavra estranha ao nosso português pode ser importante. Isso porque ela diferencia pelo menos duas formas diferentes de palhaçar. O termo palhaço costuma ser utilizado para referir-se ao artista do circo e da rua, e o clown para o artista do teatro. Acontece que o palhaço/clown é múltiplo, e não tem lugar para acontecer. O que existem são diferenças gerais nas linhas

de trabalho. O artista circense (palhaço, então) tem por hábito mesclar seu espetáculo com outras técnicas como malabarismo, acrobacias, etc. O clown, que está mais relacionado ao teatro, ainda se divide em pelo menos mais duas linhas: uma que privilegia a chamada gag, que é o número, o show, e outra, que se preocupa principalmente em como o clown vai realizar esse número, não importando tanto o que ele vai fazer; assim são mais valorizadas a lógica singular do clown e sua personalidade. Essa última linha é a que mais se identifica com o trabalho que realizamos. Todavia, como palhaços que somos, não vamos seguir essa regra. Vamos utilizar a regra do afeto e da vontade. Ultimamente eu e Dulcinóia temos nos sentido mais confortáveis com o uso da palavra “palhaça” para denominá-la. Já houve um tempo em que preferíamos “clown”. De momento, pensamos que palhaço é mais simpático, e não queremos soar bestas, então aparecerá predominantemente a palavra palhaça na nossa escrita, principalmente quando referirmo-nos a Dulcinóia e seus comparsas. Mas, também utilizaremos a palavra clown nos momentos que assim nos parecer interessante. Combinado?

Estar palhaço é estar em uma relação diferente com o mundo dos humanos, na qual o que impera sobre a razão é a sensibilidade e o encontro. A lógica do palhaço é a da ingenuidade, da crueldade, da simplicidade, da empatia e da afetividade. Seu contato com o mundo é um contato concreto: ele vê o que ele vê, sente o que sente, e exterioriza o que se passa com ele<sup>11</sup> – ele não está em representação. Segundo Kasper (2009), “se trabalha para ser um conjunto de impulsos, para que consiga pensar e agir simultaneamente, ter a ideia e já estar fazendo. Sem saber o que veio antes: se você fez a daí teve a ideia, ou se teve a ideia e já fez” (p.210).

Por essa potência sensível, o palhaço tem protagonizado algumas experiências no campo da saúde que visam à transformação deste num campo mais sensível aos afetos e às questões da vida. Como um marco importante dessa trajetória do palhaço na saúde no Brasil, vamos ter os *Doutores da Alegria*, grupo paulista que, no início da década de 90, começa a fazer visitas de palhaços em ambiente hospitalar. O grupo utiliza a paródia do palhaço que brinca de ser médico para visitar crianças nos leitos, transformando o ambiente frio e asséptico do hospital em um espaço de vida para pacientes, parentes e profissionais. A iniciativa tomou corpo e cresceu, espalhando-se

---

<sup>11</sup> Essa definição sobre a concretude do contato do palhaço com o mundo foi-me transmitida dessa maneira nas oficinas com a clownóloga Laurence Marafante Brancão.

pelo país. O grupo tem registro hoje de mais de um milhão de visitas com um elenco de cerca de 40 palhaços profissionais. Outros grupos também se inspiraram na proposta, e, em 2001, já havia mais de 180 trupes com esse estilo de trabalho no país. Alguns destes grupos, assim como os *Doutores da Alegria*, apesar de ter como linha principal de trabalho a visita hospitalar, também se aventuram em outros campos da saúde, visitando outros ambientes como Unidades Básicas de Saúde e serviços de assistência em geral, participando de campanhas junto à população, etc. Esse é o caso do grupo “Palhaços de Plantão – Arte, Educação e Saúde”, que existe desde 2000, tendo sua sede em Fernandópolis-SP.<sup>12</sup> Os “Palhaços de Plantão”, além de realizarem visitas hospitalares, desenvolvem espetáculos, cursos, workshops, oficinas e palestras com temas de prevenção de agravos e promoção à saúde e relacionados ao desenvolvimento humano e à qualidade de vida.

Em Barcelona, encontramos o grupo chamado “Pallapupas”<sup>13</sup>, que atua desde 2000 com visitas hospitalares de palhaço. O grupo também possui uma linha de trabalho chamada “Teatro Social”, em que realizam ações de formação em teatro junto a pessoas que têm alguma enfermidade mental e que estão em tratamento em hospitais-dia, com objetivo de que o teatro seja um veículo de expressão e protagonismo de pacientes e familiares.

Outras iniciativas de colocar o clown a misturar-se com a vida, sobretudo nos campos da saúde e da educação, têm surgido de maneira diversa pelo nosso país, porém, ainda, com pouco registro de suas experiências. Em 2003, temos, na área da psicologia social, o estudo de mestrado de Juliana Dornelles, que busca aproximações do ser-estar do palhaço com os modos de vida na pós-modernidade, ampliando os sentidos dessa figura cômica para um diálogo com o campo da clínica. Esse estudo se desdobrará em tese de doutorado em 2009, realizando um intenso percurso de compreensão dos signos do clown e como seu vigor pode trazer contribuições éticas, políticas e estéticas à clínica e à sociedade.

A experiência das oficinas de clown na disciplina de Introdução ao Acompanhamento Terapêutico, ofertada à graduação em psicologia desta universidade e iniciada em 2009, também se inclui nessas aventuras do palhaço em encontro com a saúde e com a clínica. A oficina, nomeada de “Clown - uma experiência sensível”, tem

---

<sup>12</sup> Mais informações em <https://palhacosdeplantaio.org/>, site oficial do grupo. Acesso em: 22 de nov. 2016

<sup>13</sup> Mais informações em <http://pallapupas.org/>. Acesso em: 22 de nov. 2016

como propósito possibilitar um espaço de conexão com o universo do palhaço e sua criatividade e capacidade de improviso. Temos apostado que o contato com esse vigor do palhaço pode auxiliar o acompanhante terapêutico, o qual precisa colocar seu corpo afetivo em ato para lograr estar ao lado daquele que visa acompanhar. Essa aposta materializou-se em meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Psicologia no ano de 2011: “Uma história de saberes – experimentando o clown na formação do acompanhante terapêutico”.

Na França, temos o grupo *Caravane Théâtre*, fundado em 1990 por Jean-Pierre Besnard, que também busca um diálogo da palhaçaria com as questões sociais. O grupo uniu a técnica teatral do clown com a arte do Teatro do Oprimido para transformar o palhaço num ator social. Além de viajar pelo mundo, oferecendo oficinas que possibilitam o encontro intercultural através do clown, também atua em eventos sociais e congressos sobre os mais variados temas, aproveitando-se da potência do palhaço como comunicador e agente de transformação. Em Rio Grande/RS temos a clownóloga Laurence Marafante Brancão, que foi membro deste grupo por mais de dez anos e, desde 2006, reside e atua em nosso estado, ofertando oficinas e trabalhos semelhantes, sobretudo na interface entre o clown e a formação e intervenção em saúde.

Foi também com interesse na potência do encontro do palhaço com os mais diversos âmbitos da vida cotidiana e, especialmente, com o campo do cuidado em saúde mental, que nós – eu-Dulcinóia-e-outros-loucos-que-estão-devidamente-citados-por-aqui – inventamos o Núcleo de Estudos e Intervenções de Palhaço (NEIP) e as intervenções riso-clínicas, que serão assunto do nosso próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3: INTERVENÇÕES RISO-CLÍNICAS – UMA FORMA DE ENCONTRO

*Hoje é dia de ensaio do NEIP<sup>14</sup>. Toda vez que abro a bolsa, com as mais diversas finalidades, encontro-me com aquele pedaço de pano, réstia de chapéu roxo com manchas brancas, gordinho, recheado de nariz de palhaço. A silhueta de sua imagem me basta para um rápido transporte a outro mundo. Um mundo cru, direto, mais cheio de afeto e ato do que de fantasia e de sonho. O mundo do corpo da Dulcinóia, que se debate com as racionalidades acadêmicas e com seu próprio furor inquieto. Um corpo de fome, de medos, de raiva, de imediatos. Diretos. Instantâneos.*

*Toda vez que tem ensaio, ou que tem cena, debato-me em querer-não-querer. A dimensão do risco, do perigo, quase paralisa meu afeto-sobrevivência-manutenção-do-que-já-está-já-existe-já-é.*

*(Trecho do Diário de Campo)*

*Olho no olho, nada nos prende, senão o olhar do público companheiro, testemunha das cenas que inventamos. O olho do outro é o alvo, nós a isca, o anzol. Engolidas pelo olhar que outrora miramos, mergulhamos o mar do encontro.*

*(Trecho do Diário de Campo)*

Sobre o tema da história e narrativa, Benjamin (1997) afirma: “Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações tornando-as manejáveis e liquidando-as. Esses são os chamados destrutivos” (p.237). A invenção das intervenções de palhaço nasce de um desejo de transmissão. De uma paixão pelo tema do contar, inventar e compartilhar histórias. É como se diz: quem conta um conto aumenta um ponto - transmitir uma história é sempre uma oportunidade de criar uma nova história; aliás, é inevitável que seja uma nova história, sempre será uma nova versão, edição, da história que se conta, e essa é a marca da autoria. E assim, agora, escrevendo, dou-me conta de meu histórico apreço pelo ato de narrar histórias. E aqui narrar engloba contar, escrever, escutar, partilhar, rememorar. Mas então, nesse trajeto histórico de apreço (sobre o qual opto por poupar-lhes a narrativa), escolho como narrador, o palhaço. Esse alguém que possui em si o potencial

---

<sup>14</sup> NEIP – Núcleo de Estudos e Intervenções de Palhaço – sua constituição será descrita neste capítulo.

de trapaça necessário ao ato de narrar uma história. Trapaça como desvio e profanação da própria história que está a ser contada – o elemento de criação do aqui-agora, que líquida em si o que outrora era.

Que transmissão é essa que se dá no processo da intervenção clounesca a que nos propomos? Entendemos que Benjamin utiliza o termo “destrutivo” para falar sobre algo que se torna passível de desmontagem, dentro do que vem desenvolvendo sobre o tema da história como uma história aberta. O que interessa ao autor não é a porção cristalizada da história, aquela que se repete ano a ano nos livros didáticos, e que as crianças e os adultos “bem-educados” sabem reproduzir fielmente. O que interessa a Benjamin é justamente a dessacralização da história para que, ao tornar-se matéria manipulável, passível de jogo, possa ser ressignificada, transformando passado, presente e futuro. Assemelhando-se à discussão de um caso clínico, o foco das nossas intervenções não está em repetir a história. No caso do “filho da vizinha (narrado na Cena 2 – Eu vi um menino correndo)”, por exemplo, não importam seus dados já quantificados e classificados – idade, nome, ano - mas sim narrar o que se passa na relação com ele: o que perturba, o que provoca, o que causa prazer e o que causa medo. É nesse compartilhar de afetos que o narrador abre a história à participação dos seus interlocutores, os quais envolvem-se no que está sendo contado e participam da sua intensidade. Neste sentido, aposta-se que a intervenção, além de ser riso, é clínica – porque produz movimento, desacomoda sentidos e procura caminhos para os desejos mobilizados no seu desenrolar. E, sendo clínica, a intervenção inevitavelmente passa a ser crítica: instala-se a possibilidade do pensar a respeito do que se faz, deslocando os saberes até então instituídos.

Assim, o que se propõe passa pela possibilidade de esticar a história da experiência com o cuidado em saúde mental até um ponto em que seja possível falar sobre ela, criar outras histórias, rever o que se pensava até então dessa experiência. A respeito da narração e da partilha em Walter Benjamin, Gagnebin (2007) afirma:

O conselho só pode ser, portanto, dado se uma história conseguir ser dita, colocada em palavras, e isso não de maneira definitiva ou exaustiva, mas, pelo contrário, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada em sua solidão (p.63).



A esses trabalhadores que muitas vezes chegam sedentos pelo que chamam de “capacitações”: espaços onde poderão receber informações e orientações a respeito do que fazer em seu trabalho; a esses trabalhadores que afirmam não possuir suficiente *know how* para exercer o cuidado; o conselho que os palhaços oferecem é este: invente, invente-se, pois não podemos te ajudar – não podemos fazer por você. Podemos apenas contar uma história – pode ser que ela tenha algo a ver com você, algo a ver com seu trabalho, e, quem sabe, a partir daí podemos conversar sobre isso que experienciamos.

Compreendida assim, a relação do palhaço com a cena da saúde mental também se aproximará da proposta presente em Benjamin (1994), acerca da função do narrador. Benjamin situará a figura do narrador como um estrangeiro-íntimo que instaura um tempo e uma atmosfera artesanal no ato de contar uma história a um grupo. Dessa maneira, a sustentação do ato de narrar é partilhada por contador e ouvintes. No exercício da narrativa, o ato de “ajudar ao próximo” – ou de “aconselhar”, como usualmente concebemos – torna-se impossível, já que não se trata de sentir o que o outro sente ou sofre, mas de sustentação coletiva de uma história comum. De acordo com Benjamin (1994), “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (p.200). J.M. Gagnebin (Comunicação em Conferência, 28 de maio de 2014) situa o pensamento de Benjamin acerca da ajuda e do conselho como sendo uma relação, não de empatia, mas sim de compaixão, assim definida: estar com alguém, reconhecendo sua distância, sua assimetria em relação ao outro. A função do palhaço, então, não é de um cômodo igual, mas de um estranho diferente, que partilha com os outros sua condição neste cenário.

Aí nascem as Intervenções Riso-Clínicas. Críticas. Clownicas<sup>15</sup>. Tais intervenções são cenas de palhaço preparadas de maneira mais ou menos estruturada, para serem apresentadas em eventos na área da educação permanente em saúde mental, no contexto das políticas públicas. A apresentação da cena pode ser acompanhada ainda de alguma outra ação, como uma roda de conversa ou alguma atividade com ou sem nariz de palhaço junto ao público presente.

Nessas intervenções, procuramos palavras-chave, temas-nó, pontos de tensão da temática que está sendo abordada no referido curso, aula, situação, e apresentamos o

---

<sup>15</sup> A brincadeira com as palavras Clínica, Crítica e Clownica procura explicitar um pouco do contexto em que foi produzido o termo Riso-Clínica: não sabíamos bem como nomear os efeitos de tais intervenções. O Riso era certo. Mas e junto com ele, afinal, o que vem? Por fim, escolhemos Clínica compreendendo que o conceito abrange também a crítica e alguns dos outros tantos fenômenos que temos percebido que acontecem nestas intervenções e que estão descritos por aqui.

olhar do palhaço sobre essas questões. Utilizamos-nos da doçura e da aparente fragilidade do palhaço, bem como de sua irreverência, para falar de coisas que não se quer dizer, ou que se tem dificuldade de dizer, ou, ainda, sobre temas que parecem esgotados, para os quais não se encontram possibilidades de novos discursos. Atualmente, temos organizado um núcleo chamado NEIP – Núcleo de estudos e intervenções de palhaço, criado e coordenado por mim (Rita-Dulcinóia) e composto por alguns integrantes palhaços. Nele nos encontramos para estudar e elaborar cenas sobre os temas da saúde mental, temas sociais, temas da vida, em que consideramos interessante oferecer esse ponto de vista errante. O termo intervenção busca aproximar-se da noção de uma experiência de perturbação do que já está estabelecido. Aproxima-se do sentido ofertado por Rolnik (1997) para a intervenção do acompanhante terapêutico:

(...) suas intervenções não são da ordem de uma interpretação propriamente dita; na verdade elas têm mais um sentido de exploração experimental do dobrar-se e desdobrar-se do fora e do dentro que se fabricam nesse movimento. É um sentido de existencialização que prevalece em suas intervenções (p.91).

Mas como acontece a Riso-Clínica? Como se produz? O início da história costuma começar com um pedido recebido. Esse pedido pode vir na forma de um telefonema, um e-mail, uma conversa, e normalmente é remetido por alguém que já assistiu outra de nossas intervenções em algum evento de que participou. Essas pessoas que nos procuram costumam ser trabalhadores, coordenadores ou não de seus serviços na área da saúde, assistência social e/ou educação, que estão interessados em uma abordagem diferenciada para seu cotidiano de trabalho. O interesse nem sempre tem enfoque na reflexão acerca dos fazeres e dos impasses que a eles se apresentam, muitas vezes ele expressa mais o desejo de oferecer algo diferente para uma cena de trabalho triste e pesada. A leveza do palhaço é o que abre as portas e convida a entrar. Diferente de pensar, normalmente o pedido passa por “desopilar”. Uma saturação costuma acompanhar esse pedido. Um cansaço com a repetição e um desejo de uma diferença, de que uma diferente alegria ocupe o seu espaço de labor.

Kupperman (2003) afirma que vivemos em uma sociedade em que nos falta humor e prazer em viver: “A ‘sociedade liberal depressiva’, através da aliança com a indústria da medicalização da alma, terminou por fabricar, segundo Roudinesco, ‘um

novo homem, polido e sem humor, esgotado pela evitação de suas paixões, envergonhado por não ser conforme ao ideal que lhe é proposto” (p.15).

Por outro lado, o autor também aponta que assistimos a um desenvolvimento generalizado do código e do estilo humorístico em nosso meio social. Este estilo generalizado de humor orienta-se sob a bandeira da descontração, acrítica, ausente de conflitos, sendo instrumento de evitação e alívio das tensões. A este humor, Kuppermann categoriza de “cínico”: “O humor pós-moderno é, assim, uma espécie de lubrificante social” (p.16,17). O humor potente em transformação, portanto, não está dado, mas poderá ser construído conforme o uso que se faz da ferramenta riso.

Ao humor cínico, o NEIP oferece a proposta de um humor *clínico*. Para tanto, percorrer-se-á um caminho que inicia no pedido e se desenvolverá ao longo do contrato e da execução do trabalho. Trata-se de um humor de perspectiva clínico-institucional, em consonância com a definição de Ferreira e Goyatá (2011) acerca da prática da supervisão clínico-institucional no contexto dos serviços de saúde mental:

Há algo na clínica que resiste e escapa à ordem prescrita pela instituição. Não raro, é isto que escapa que não se apazigua, que não se domestica, que não tem governo, que a instituição lê como seu próprio furo, um furo de seu saber e tenta colmatar, quando não, tamponar com medidas administrativas. Se de um lado esse fato é importante, posto que a partir dos furos é que a instituição se reinventa, é também, ao mesmo tempo, seu lugar de risco, pois se ela não se reestruturar nas bordas deste furo, suportando-o, dando-lhe suporte, ela o sutura e o primeiro a sofrer estes efeitos é o ‘sujeito’ em questão (p.,Ferreira e Goyatá, 2011).

De acordo com Silva et al (2012), a supervisão clínico-institucional se define como:

(...) um dispositivo da formação permanente que deve sustentar a responsabilidade compartilhada da equipe, facilitar o diálogo para que as diferentes questões possam ser expostas, os casos e as situações sejam manejados com seus desafios e surpresas inerentes ao trabalho clínico na perspectiva da atenção psicossocial (p.311).

Aí encontramos semelhança com a prática riso-clínica a que nos propomos. Por exemplo, para a criação da cena que intitulamos “Serviço de Encolhimento e Redução de Planos”, o pedido veio de uma coordenadora de uma Coordenaria Regional de Saúde. Ela queria algum elemento diferente para oferecer aos trabalhadores que participavam de uma reunião periódica em torno ao tema da saúde mental na infância e adolescência. Dizia ela que os encontros apresentavam-se muito esvaziados, que era um grande esforço dar sustentação a esse espaço que parecia não estar sendo totalmente

aproveitado em seu potencial. Ela queria oferecer algo diferente nesta reunião, que pudesse envolver os trabalhadores, fazê-los pensar para além da queixa que muitas vezes apresentava-se no discurso daqueles que participavam.

Em algum momento da conversa, costuma ser feita a pergunta crucial: qual ou quais as dificuldades que vocês enfrentam sobre as quais gostariam que os palhaços “colocassem o nariz”? A pergunta vem acompanhada de um esclarecimento sobre a função proposta pelos palhaços do NEIP: não se trata de recreação, mas sim de aproveitar, não só da alegria, mas da irreverência e do jeito de olhar do palhaço para o mundo para produzir uma reflexão diferenciada sobre algum tema que necessite ser revirado, revisitado por esse grupo de trabalhadores. Nesse momento, o que surge é quase sempre um turbilhão.

A coordenadora então passou a desfiar os problemas (uhu!) que ela percebia e sentia no trabalho: dificuldades no entendimento dos trabalhadores a respeito do acolhimento e de pôr em prática a proposta de portas abertas solicitada pela coordenação - “no caso dos Caps-i, os trabalhadores não aceitam que o acolhimento das crianças seja feito junto com os adultos” (sic); a normatização dos espaços - “você chega no serviço e está tudo bem arrumadinho, sem nenhuma bagunça... não parece que crianças são atendidas ali...” (sic); a normatização dos planos terapêuticos singulares; o tensionamento na conversa com as escolas a respeito do que se entende como bom comportamento; a dificuldade com a excessiva medicalização da infância e com a possibilidade de conversar sobre isso com os médicos e demais trabalhadores, entre outros problemas (uhu!) são apontados.

E então? Diante desse turbilhão, o que pescar, que barco pegar? O que escolher e como trabalhar? O que se escuta fica pululando... pulsando em mim... Quando nos reunimos no NEIP, passo a relatar aos colegas o que escutei, e a história já começa a ser outra... A narrativa sempre vem acompanhada de sentimentos, sensações, tensões, enfim, divido com eles, não “a pauta”, mas a experiência vivida – conto sobre como foi difícil atender ao telefone no supermercado, mas que não tinha conseguido outro horário para falar, sobre como foi tenso escutar tantas coisas e a sensação de que não tinha espaço para eu falar, sobre o nervoso a respeito do que dizer, e de como explicar o nosso trabalho, o medo de não conseguir oferecer uma proposta adequada, a dificuldade na negociação orçamentária, o incômodo ao escutar tantos problemas (uhu!) diferentes, a necessidade de prazo para construirmos a proposta, etc. Misturo a fala escutada à

minha fala, contando experiências semelhantes vividas, pesquisas e palestras que escutei sobre o assunto, o que eu penso do assunto... é a vez do meu turbilhão. Os colegas palhaços escutam pacientemente... não sem intervir, seja com perguntas “sérias” – interessadas no tema em questão, como quantas pessoas participarão do evento, ou quais os municípios envolvidos –, seja com comentários “bobos” – trocadilhos com as palavras, observação de detalhes do que eu digo, do que eu não digo, do que está acontecendo agora (alguém engraçado que passa no corredor, uma chuva forte que cai lá fora, etc.).

Nossas reuniões são sempre acompanhadas de muitas distrações; afinal, mesmo quando não estamos usando os narizes de palhaço, eles estão em nós. Nas suas oficinas, a clownóloga Laurence Marafante Brancão nos apresenta a metáfora do “nariz no bolso”: diz ela que o clown vai ficando em nós... tomando conta de nossos corpos e experiências. Torna-se inseparável de nossa condição “normal”. A partir daí, ela discorre sobre o que chama de “ter o nariz no bolso”: saber que se pode lançar mão da lógica do palhaço em momentos de impasse, difíceis de nosso cotidiano, ou mesmo em momentos prazerosos; poder convidar seu clown para olhar juntos, quem sabe oferecer uma resposta ou um gesto àquele cotidiano cinza (eu carrego sempre meu nariz no bolso).

A respeito desta distração palhaça e sua conexão com o que se passa aqui-agora, Kasper (2009) afirma:

A iniciação clownesca torna-se uma experiência de devir-outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. Nesse sentido, ele extrapola o termo pessoal, pois trata-se das ressonâncias dos encontros. Trata-se de algo que ocorre entre o clown e o outro – seja uma laranja, uma pessoa, um vento, uma borboleta que passa (p.206).

Na conversa entre nós, procuramos capturar o que pode ser interessante de ser encarnado pelo palhaço e sobre o que parece ser importante que as pessoas debrucem seu olhar. Neste caso, o que gritava era a necessidade do trabalhador se “desenquadrar” – suportar a bagunça, o descontrole, para poder acolher e escutar as crianças em seus sofrimentos e desejos. Esse era o tema que parecia atravessar os problemas (uhu!) apresentados, e, ao mesmo tempo, seria um prato cheio para os palhaços que são, por constituição, seres desviantes da norma. Surgem os trocadilhos: Encolhimento ao invés de Acolhimento e Redução de Planos ao invés de Redução de Danos. Esse exercício de

decantar o discurso escutado e selecionar palavras, trocadilhos e jogos possíveis de dialogar com o que já está instituído encontra eco na fala de Oliveira, Palma e Veronese (2009) a respeito da escuta através da ferramenta da supervisão clínico-institucional:

A escuta daquilo que retorna como efeito de um discurso automatizado, circunscrito na impessoalidade, pode indicar palavras que possam estabelecer uma dimensão subjetiva, ou seja, que sirvam como suporte para a construção de um arranjo singular, no lugar de uma fala automatizada e condescendente (p.1351).

A potência do palhaço está justamente no ilimitado, enquanto o apelo à educação da infância tem tomado cada vez mais o caráter de impor limites às crianças. Então surge a ideia de colocar um palhaço para tentar acolher/encolher os outros. Sempre buscamos encarnar o problema (uhu!) com os palhaços – ao invés de oferecermos uma solução pronta, tentamos apresentar a problemática de uma maneira furada, como uma rede, de maneira que os espectadores possam olhar diferente, perceber outras nuances nesse tema, sobretudo no que diz respeito à dimensão afetiva deste problema (uhu!). Assim, já não são espectadores passivos, envolvem-se na trama, sentem seus efeitos e produzem desvios de pensamento. Ainda acerca da supervisão clínico-institucional, Silva et al (2012) afirmam: “A supervisão atua de forma a sustentar a proposta de uma gestão partilhada da clínica, que auxilie os profissionais a enfrentarem os impasses institucionais frequentes no cotidiano do trabalho coletivo” (p.311).

Aí também encontramos ressonância com a proposta das intervenções já que será pela ação da partilha que buscaremos o enfrentamento aos impasses apresentados.

### **Cena 3 - Tempo, cérebro e coração – quem ri e quem sofre?**

*Você está tendo um AVC? Mas, peraí, quem é você?*

*TOC. TOC. TOC.*

*O AVC quer sair, é só deixar. Abrir. Os poros, os furos. Vazar.*

*(Escritas da Dulci)*

O pedido veio de uma terapeuta ocupacional do hospital. Segundo ela, há tempos “o doutor” falava que queria algo diferente, lúdico, artístico, para poder abordar com a comunidade o tema do Acidente Vascular Cerebral - AVC. Dizia a terapeuta que eles queriam que a população ficasse craque em detectar os sintomas e os sinais de alerta, afinal, no AVC, “tempo é cérebro!” – o quanto antes for atendido melhor pode ser tratado. O evento em questão envolvia o Dia Mundial de Combate ao AVC e teria como atividade uma palestra aberta e gratuita com o médico neurologista da equipe do hospital. Também participariam os outros profissionais da equipe: terapeuta ocupacional, nutricionista, enfermeiros, técnicos em enfermagem e psicólogo.

Vamos falar sobre AVC? As palhaças Joca e Dulcinóia entram em ação. Elaboramos uma cena em que as duas eram doutoras e vinham fazer uma palestra sobre os sintomas do AVC, mas inusitadamente começavam a sofrer os seus sintomas durante a explicação, sem perceberem o que estava ocorrendo. Enquanto elaborávamos o roteiro, tínhamos uma grande preocupação: como vamos expressar os sintomas, que ficarão inevitavelmente engraçados sendo incorporados pelas palhaças, sem ofender aos pacientes e familiares que estejam na plateia, sem que pareça um deboche? Atentos a essa preocupação, nos distraímos em relação ao que poderia provocar na equipe de saúde a representação de um profissional que “passa a ser” paciente. E essa foi a primeira questão que emergiu. No dia do evento aconteceu o primeiro encontro com o tal doutor. Joca e Dulcinóia vestiam jalecos. Então ele se surpreende: “Mas vocês vão ser médicas?” – indaga com um sorriso amarelo e desconfiado. Ele sabia que encenaríamos os sintomas do AVC. A terapeuta ocupacional havia assistido a um de nossos ensaios e também ficara surpresa. Enquanto assistia, ela ria com uma pitada ácida, contente e tensa, pois percebia a crítica que aparecia subjacente a essas figuras clownescas de doutoras. Tal crítica, a nossa distração deixou passar, afetou nossos corpos e criatividade e fez-se emergir na cena. A consciência da pesquisadora não captou a crítica que o corpo das palhaças fabricara.

Entram as doutoras palhaças. Somos anunciadas como grandes especialistas internacionais. E as questões continuam a emergir. Iniciamos nossa fala dizendo que o AVC pode acontecer a qualquer hora, em qualquer momento, com qualquer um. E a plateia participativa fala: “Para não ter um AVC basta se cuidar!”, “Qualquer um? Com qualquer idade?”. O tom é de cunho moral. O subtexto que sentimos nos comentários é: “se você tem um AVC, é culpa sua, de seus hábitos inadequados. Uma pessoa bem-comportada não tem um AVC”. Realmente não poderíamos imaginar o quanto a representação de doutoras sofrendo um AVC poderia impactar e desestabilizar as certezas em torno ao tema.

E novas surpresas começam a acontecer-nos. Encontramos uma plateia nada passiva. De entrada, uma mulher fala – “eu sei muito bem o que é o AVC! Cuidei do meu marido por cinco anos!”. O marido não estava mais presente. As pessoas que ali estavam não queriam apenas ver e escutar. Precisavam falar. E sabiam muito mais do que esperávamos.

O sentimento era de pesar e tristeza, a gravidade do assunto vivido na pele daquela viúva e de outros pacientes que ali estavam se fazia presente. Somos palhaças! Nessa cena cômica e crítica, tem espaço para a dor? Para a escuta da dor? Entre tempo e cérebro cabe coração? Em sua explicação, a dra. Dulcinóia diz que o AVC pode ser uma bolinha que nasce dentro de um coração amargurado. Um homem levanta a mão e fala da plateia: “esse é o meu caso!” – a partir dali ele passaria a cena toda interagindo com as palhaças. A mulher-cuidadora-viúva ainda completa sua fala dizendo que estava em casa pela manhã e assistiu à divulgação do evento na televisão, o que a mobilizou a sair da cama e vir participar. Ela e a sua dor.

Sim. Podemos compartilhar a dor. E podemos ter um AVC. Dulcinóia diz SIM, VAMOS!

-----

Retomando as ideias de Bergson (1983) acerca do humor que envolve intrinsecamente as profissões, sendo “molduras prontas” do ridículo quadro social, o autor indica algumas características presentes nas profissões que figurariam como sendo exploradas pela arte cômica. Estas características são por ele nomeadas: vaidade profissional, endurecimento profissional e confinamento em linguagem própria. Para abordar o que chama de “vaidade profissional”, exemplifica utilizando a obra de Molière (1622-1673), que em diversas de suas peças faz uma ácida e cômica crítica à



prática médica e à relação médico-paciente. Como indica Sábato Magaldi em sua apresentação à tradução da obra “O doente imaginário” (Molière, 2004) para o Brasil, Molière fora um “doente verdadeiro” e, como tal, não poderia dispensar-se à sátira desta “precária ciência do seu tempo”. “O doente imaginário” apresenta a personagem de um homem muito rico que é a caricatura do hipocondríaco (Sr. Argan), vivendo envolto em seus tratamentos e sintomas claramente forjados numa curiosa relação entre ele, seu farmacêutico (Dr. Flores) interessado nos lucros com as vendas dos remédios, sua cuidadora – que apresenta um contraponto interessante, denunciando diversas vezes a falsa situação de seu patrão –, sua esposa nitidamente interessada na convalescença e posterior herança de seu marido, e, como não poderia faltar, seu médico particular (Dr. Purgan). Doutor Purgan é citado desde o início da ação pelo seu obediente paciente, o qual evoca a todo tempo suas orientações:

ARGAN (*Sentado, no quarto, revê as contas do farmacêutico e fala consigo mesmo*) – Três e dois, cinco, e cinco, dez, e dez, vinte. “Mais, do dia vinte e quatro, pelo amolecer, umedecer e refrescar os intestinos do meu estimado cliente, trinta”. O que mais me agrada no Sr. Flores, da farmácia, é que suas contas são muito gentis. “Intestino do meu estimado cliente!” Certo, Sr. Flores, mas não basta gentileza, é preciso, também, ser razoável e não explorar os doentes. (...) Vamos, Sr. Flores, isso é brincadeira: convém entender os doentes. Na receita, o Dr. Purgan não mandou cobrar tanto. Ponha, ponha trinta, por favor. “Mais, no mesmo dia, uma poção tranquilizante e adstringente, para o repouso do meu prezado cliente, trinta.” (...) Ah! Calma, Sr. Flores, por favor. Se cobrar dessa maneira ninguém mais vai querer ficar doente. (...) Então, este mês, eu tomei, uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze lavagens; mês passado, paguei doze remédios e vinte lavagens. Não é de espantar que eu não esteja tão bem este mês como no outro. Vou falar com o Dr. Purgan para que dê um jeito nisso (p.14).

(...)

ARGAN – O Dr.Purgan mandou que eu andasse no quarto de manhã, doze idas e vindas, mas esqueci de perguntar se é na largura ou no comprimento (p.34).

Porém, ironicamente, o tal doutor só aparece realmente em cena quando está próximo ao final do espetáculo, para cobrar do paciente, que está a contrariar o tratamento, a sua devida obediência.

DR.PURGAN – Acabaram de me contar, na porta, que fazem pouco das minhas receitas aqui, e que recusaram o remédio que prescrevi.

ARGAN – Não foi bem assim, Dr. Purgan.

DR.PURGAN – É uma audácia enorme, uma estranha rebelião de um doente contra seu médico.

NIETA – Isso é surpreendente.

DR.PURGAN – Um clister que tive o prazer de preparar eu mesmo...

ARGAN – Não fui eu...

DR.PURGAN – Inventado e composto dentro das normas da arte.

NIETA – Ele está certo.

DR.PURGAN – E que devia fazer um efeito maravilhoso nos intestinos...

ARGAN – Meu irmão...

DR.PURGAN – Enviá-lo de volta com desprezo.

ARGAN – Foi ele...

DR.PURGAN – Um gesto absurdo.

NIETA – Ah, isso é.

DR.PURGAN – Um atentado contra a medicina.

ARGAN – Foi por causa...

DR.PURGAN – Um crime de lesa-faculdade.

NIETA- Tem toda razão.

DR.PURGAN – Declaro que rompo relações com essa espécie de paciente.

ARGAN – Foi meu irmão...

(...)

DR.PURGAN – Desprezar meu clister.

ARGAN – Faça-o voltar que eu tomo.

DR.PURGAN – Faltava tão pouco para eu curá-lo.

(...)

DR.PURGAN – Mas, já que não quer se curar pelas minhas mãos... (...)

(...) Já que resolveu desobedecer às ordens do seu médico... (...) Já que se revoltou contra meus remédios... (...) Devo dizer que eu o abandono à sua má constituição, aos problemas dos seus intestinos, à corrupção do seu sangue e às agruras da sua bÍlis (p.57).

A peça foi escrita em 1673, mas apresenta-se perfeitamente atual. A docilidade da condição do paciente, totalmente convencido de que sofre por sua única e exclusiva culpa, por seu mau comportamento e sua péssima estrutura biológica, faz eco com o encontro que tivemos com aquelas pessoas que buscavam na solução hospitalar, com todos seus aparatos, a salvação para seus problemas. Mas, como quem bem sabe as regras do jogo que está sendo convocado a jogar, atendiam à demanda com um discurso condizente: “não são todos que podem ter um AVC e, sim, aqueles que não se cuidam, que fumam, que bebem, que se alimentam- mal, que se estressam”.

Bergson (1983) afirma: “A comicidade dos médicos de Molière provém em grande parte disso. Eles tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se ela fosse um apêndice da medicina” (p.133). Assim, o teatro da saúde segue lotado. Temporadas e mais temporadas em cartaz, e as pessoas insistem em ficar doentes, em não aprender direitinho a lição que os benfeitores profissionais repetem sem cessar.

Para o Dia Mundial de Combate ao AVC houve cobertura midiática. Uma emissora de TV, a mais assistida em nosso estado, realizou uma breve reportagem noticiando o evento. Para esta reportagem, foi entrevistado o doutor. E também solicitaram a participação das palhaças. Combinamos o seguinte: faríamos a mesma encenação diante das câmeras, com a adaptação necessária à situação, e depois eles

escolheriam algumas partes interessantes para utilizar na edição do vídeo. No outro dia, tivemos acesso à matéria, veiculada na mídia digital: apenas fora utilizada a parte inicial da cena, em que as doutoras palhaças ainda não estão sofrendo os sintomas e, sim, explicando brevemente, ao estilo clown, o que é um Acidente Vascular Cerebral. A possibilidade de assistir a um profissional da saúde, mesmo que utilizando uma máscara cômica, sofrendo dos males para os quais oferece tratamento, realmente ficara distante da publicidade.

Outro personagem da peça de Molière (2004), “O doente imaginário”, é Beraldo, irmão de Argan e totalmente avesso e crítico à medicina:

ARGAN – Você sabe que o Dr. Purgan falou que eu morreria se ele parasse três dias de tomar conta de mim?

BERALDO – Se você não prestar atenção, vai acabar morrendo de tanta tomação de conta.

ARGAN – Mas pense um pouco, Beraldo, você acredita ou não acredita na medicina?

BERALDO – Não, meu irmão, e não vejo por que devemos acreditar nela para ter saúde.

ARGAN – Você desconfia de uma coisa em que todo mundo acredita e que é respeitada há séculos?

BERALDO – Não só desconfio como, aqui entre nós, acho uma das maiores loucuras dos homens. Não há nada mais engraçado, nem mais ridículo, do que um homem pretendendo curar o outro (p.51).

Naquele mesmo dia, da intervenção e do evento, Joca e Ducinóia realizaram um breve passeio pelos corredores do hospital, em torno ao anfiteatro em que se apresentariam. Não fosse pelas figuras de jaleco branco que eventualmente cruzavam o ambiente, diríamos que estávamos em um prédio de negócios. As luzes, a cafeteria, as pastas, os ternos, remetiam mais a um centro comercial do que a um centro de saúde. De repente, vemos, através de uma porta de vidro, uma reunião de vários destes seres de jaleco branco. A maioria despistou o olhar ao nos ver, uns mais disfarçadamente, outros de maneira séria e intencional. Um deles resolve sorrir e nos convida a entrar. Atravessamos a porta de vidro e encontramos na mesa à sua frente três caixas de pizza abertas. Este mesmo médico que nos convidou a entrar nos oferece um pedaço. Aquela gordura toda, composta por queijo e calabresa, naquele momento não nos atrai. Os outros ficam um pouco constrangidos e alguns irritados com a nossa presença. Joca pergunta o que vai acontecer na sala ao lado que parece preparada para algum evento. Respondem que farão uma palestra sobre doenças cardíacas. Impossível não pensar no contraste do discurso que costumamos escutar neste tipo de palestra e a alimentação daqueles doutores, que comiam sua gordura saturada, em pé, entre uma atividade e

outra. Diante de tais contradições há que se concordar com Beraldo/Molière: não há nada mais ridículo do que um homem pretendendo curar o outro.

### Cena 4 – Se morre

Agora permitamo-nos (mais) uma transgressão – vamos inserir uma cena dentro desta. Uma cena que não vivi nem escrevi, uma cena que li, escrita por uma psicóloga-palhaça-pesquisadora que fazia uma visitação clownesca em um hospital:

É um dia ensolarado. E estamos visitando uma senhora de mais ou menos 90 anos. Junto com ela tem mais outras visitas no quarto. Puntchiléia, curiosa, sai logo perguntando se ela conhece aquele monte de gente ali. É óbvio que ela conhece, mas, por educação, por simpatia, ou por achar que a palhaça pudesse mesmo estar estranhando a presença dos outros, a senhora sorri e responde que sim. São seus filhos e netos. *E o marido?* – pergunta a palhaça notando que faltava alguém na família. “Morreu”. Diz, com a maior naturalidade do mundo. Que gafe, eu engulo seco... Mas a Puntchiléia sai com essa: *É, isso acontece.* A senhora dá risada. “É mesmo, não é?”. Começa todo mundo a rir. É um momento esquisito para mim, porque a conversa das duas fica engraçada e eu me sinto trapaceada no meu sentimento de que fora uma gafe. Agora quem está fora de lugar ali sou eu e é como se estivessem rindo de mim porque eu era a única entre eles que não sabia que a morte acontecia, sendo que essa era a obviedade das obviedades... Isto é engraçado e parto para compartilhar com eles” (DORNELES, p.11).

Pois é. É que o palhaço tem esse jeito transgressor de ser. Distraidamente inverte papéis, transforma choro em riso e vice-versa e, quando se espera que ele fale de alegria, ele abre espaço para escutar a dor. Assim, nas intervenções, nos aproximamos de realizar com os temas propostos aquilo que Certau (1998) chama de “astúcia do uso”: “a reutilização ‘desabusada’, desautorizada, ocasional, dos objetos, dos saberes, dos espaços e das linguagens”. Aproximamo-nos também da noção de profanação em Agamben (2005), que é assim por ele definida: “Se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (p.65). Aí Agamben refere-se ao uso do termo para os juristas romanos. Assim, profanar não significava a negligência simplesmente em relação à religião e, sim, algo próximo a uma atitude de distração que se desvincula das normas diante das coisas e do seu uso.

Os palhaços não negam ou ignoram, mas, sim, metem o nariz na questão. Chafurdam nela, sujam-se. E trazem à tona sua experiência enquanto seus “usuários”. Por fim, compartilham seu uso. Profanar, dessa maneira, explica Agamben, aproxima-se da ação do jogo. Segundo o autor, o jogo tem origem nos rituais e cerimônias antigas ligadas a práticas divinatórias. O jogo representava a profanação pelo uso incongruente do sagrado. Assim a brincadeira de roda tem origem nas danças circulares sagradas, o

jogo de bola é a reprodução da luta dos deuses pela posse do sol, os jogos de azar originam-se das práticas oraculares, assim como o pião e o xadrez, que eram jogos de adivinhação. O jogo representaria metade da operação do ritual, que tem como objetivo reproduzir os mitos dos deuses. Jogar o ritual é aproveitar-se das ações, mas usá-las de maneira diferente daquela que foi proposta.

O jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim a ‘profanação’ do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos (p.67).

Assim, profanar, não passa por um descuido com a coisa em questão, mas em ofertar uma nova dimensão para seu uso<sup>16</sup>.

-----

Por sua característica, o palhaço tem um jeito de ver que é da ordem dos afetos e da apresentação, não da interpretação ou representação. Portanto, nas intervenções, ao palhaço cabe viver a proposta que se está enunciando, o que muitas vezes acontece ao pé da letra. Ao experimentar com seu próprio corpo e compartilhar com o público essa experiência, apresentam-se na cena dos palhaços as disparidades de maneira mais viva, abrindo espaço para o incômodo reflexivo sobre a temática abordada. A intervenção que denominamos “A Rede e o Fluxo” passa por este tipo de experiência: Dulcinóia apresenta-se como sendo uma recente trabalhadora da Rede, a quem é demandada a seguinte tarefa: organizar o Fluxo. Dulcinóia apresenta-se perdida, refere que ninguém a apresentou ao “tal do Fluxo”. Nesse momento entra a palhaça Joca apresentando-se como “Joca-Fluxo”. Assim, nestes papéis, brincando de ser, as palhaças se deparam com a dificuldade que é a proposta demandada à Dulcinóia como trabalhadora. Joca-Fluxo vive fluindo, de lá pra cá, distraído-se, ao sabor do momento, o que desestabiliza Dulcinóia, que não consegue controlar a situação nem estabelecer uma comunicação com a parceira de cena. Os trabalhadores riem, comentam entre si, desfrutam dos

---

<sup>16</sup> Em “Insignificâncias: a política das intervenções do Poro” André Brasil (2011), também amparado pela obra de Agamben, aproxima a noção de profanação à de intervenção quando se refere às intervenções urbanas realizadas pelo coletivo de arte Poro. Mais informações em: <http://poro.redezero.org/>. Acesso em: 22 de nov. de 2016

desvios de Joca, enquanto também se compadecem da condição da Dulcinóia, impotente diante da força errante do fluxo. Ao final, surgem os comentários sobre o quanto é difícil lidar com os fluxos da vida e as necessidades de organização nos serviços da Rede de Atenção em Saúde Mental.

Merhy (2012) aponta a pobreza de relações que hoje vivemos em sociedade, havendo pouco espaço para atos criativos e/ou desviantes do modelo estético vigente. De acordo com o autor, “essa pobreza de oferta de redes de conexões existenciais para quem está experimentando novas formas e estéticas de vida para si, constituindo-se, anda de par e passo com o olhar que vê perigo em qualquer manifestação interessante de atos não controlados, como, por exemplo, a ocupação de espaços públicos para praticar relações artísticas ou simplesmente para brincar” (p.15). As intervenções riso-clínicas apostam na oferta de diferentes modos de ser-estar em relação com os trabalhadores e seus afetos. Acredita-se que, abrindo estes espaços em que se pode viver pequenas transgressões à norma (afinal, como já discorremos no capítulo anterior, o humor só existe quando há quebra de algum paradigma) dentro da temática que trabalham, torna-se possível a produção de outros olhares destes mesmos trabalhadores em relação às suas práticas em saúde mental.

A cena que intitulamos “Crack? Crack!” passa por esse permitir-se brincar com os signos para tentar desconstruir enunciados “chapados”. A encomenda era de uma cena para o Seminário de Inauguração dos cursos da Rede Multicêntrica, cursos estes que tratariam do tema do cuidado ao uso e abuso de drogas na perspectiva das políticas públicas, dos direitos humanos e da integralidade do cuidado. Em tempos de preconceitos e paradigmas criminalizantes, o que mais saltava aos olhos e ouvidos nessa temática era a sensação de que se falava muito em crack e na sua devastação, sem a reflexão do que se está dizendo, beirando a afirmação de absurdos que levam a população a uma informação que mais aterroriza do que permite o tempo do cuidado. Como resposta a essa inquietação, criamos a cena em que duas palhaças – Joca e Dulcinóia –, a partir do que leram em revistas e jornais, convencem-se de que estão completamente viciadas em crack, num caminho sem volta de destruição e dependência. Para terem certeza da gravidade do seu vício, aplicam uma na outra um breve questionário:

DULCINÓIA – Pois é, e quando eu li essa reportagem no jornal eu tive certeza de que eu sou um caso perdido, uma

crackeira terrível. Vamos ver, vou te fazer um questionário e tu respondes: Tem dormido mal nos últimos tempos?

JOCA - Sim!

DULCINÓIA - Não come direito?

JOCA - Não!

DULCINÓIA - Se sente incompleta e insegura?

JOCA - Muito!

DULCINÓIA - Usa muito desodorante ou perfume?

JOCA – *Passando desodorante aerossol pelo corpo* - ã?

DULCINÓIA - Usa roupas sujas?

JOCA- *apontando para seu lenço no pescoço* - Não é sujo, é bege! *Dulcinóia olha com olhar desconfiado.*

DULCINÓIA - Tem se vestido de forma diferente nos últimos dias?

JOCA – Se tu achas que se vestir como uma celebridade é se vestir diferente... Sim, eu me visto diferente!

DULCINÓIA - Alterna depressão com euforia?

JOCA – *Emocionada* - Essa é sim, com certeza.

DULCINÓIA - Teu nariz está sempre vermelho?

JOCA – *Envergonhada, tentando esconder o nariz* - Sim!

DULCINÓIA - Deixa eu contar aqui... um, dois, três, quatro... é verdade, tu é uma viciada incurável.

(Trecho do Roteiro da Cena “Crack? Crack!”<sup>17</sup>)

As perguntas foram adaptadas a partir de questionário encontrado em um site de uma campanha publicitária de repressão às drogas, especialmente ao crack, muito difundida em nosso estado. O questionário visava orientar os pais a detectarem se seu filho estava usando drogas. Com tais perguntas, Dulcinóia e Joca convencem-se de que estão em uma situação terrível. Como despedida, resolvem dar uma última “experimentada” em seus objetos de apreço.

JOCA – Pois é, tem dias que eu chego a sonhar acordada com isso, quase vejo o crack na minha frente. E quando isso acontece, me dá um nervoso, começo a suar frio, a tremer, e eu preciso fazer alguma coisa.

DULCINÓIA – Sim, é uma questão de química, de atração, de paixão...

---

<sup>17</sup> Caro leitor: Aqui inventamos mais um jeito de compartilhar a experiência com vocês. São transcrições de trechos de algumas das cenas que criamos com o NEIP. Os roteiros que criamos são uma base para a experiência que se dará em ato no encontro com o público. Então, não há uma colagem direta com as falas aqui escritas e o que se diz e faz no momento da cena: apenas uma orientação sobre como se conduzirá esse momento que é sempre único e aberto aos tempos e conjunções próprios de um encontro. Propositamente modificamos a fonte da letra nesses trechos para facilitar sua identificação.



JOCA – Vou te confessar uma coisa... Eu continuo carregando “o esquema” na bolsa...

DULCINÓIA – Eu também!! Não aguento pensar que estou longe dele... e de vez em quando dou só uma olhadinha, uma seguradinha nas minhas mãos... mas acabo quase sempre indo mais longe...

JOCA – Então quer dizer que tu tá com o bagulho aí?

DULCINÓIA – Tô. E tu?

JOCA – Tô.

DULCINÓIA – Quem sabe só uma olhadinha? Não vai fazer mal...

JOCA – Tá. Tu primeiro...

DULCINÓIA – *Tira o pôster do Neymar da bolsa. Começa a “usá-lo” - Quer um pouquinho?*

JOCA – Mas isso não é crack!! O meu é puro, é do bom, sem falsificações. *Tira o pôster do Cristiano Ronaldo da bolsa.*

*As duas ficam beijando seus craques e suspirando (Trecho do roteiro da cena “Crack? Crack!”).*

Segundo Masetti (2003), “a possibilidade de compreender a extensão do brincar está na aceitação de que isso não precisa ser organizado ou interpretado. Tem vida própria” (p.38). Desse jeito irreverente e inquieto, desapegado de moralismos, é que nascem as intervenções riso-clínicas. Sarcey (1999) refere que “os palhaços são filósofos porque as pessoas não são capazes de olhar o mundo com transparência” (s/p). Quando apresentava o tema para meus parceiros de cena – que não são psicólogos nem trabalhadores da saúde mental –, sempre havia um estranhamento; mas, quando colocávamos em ação, ficava mais claro o afeto que passava por aquele enunciado, e parecia que vivê-lo já acabava por desenrolar possibilidades. No ensaio, acontecia de os palhaços se verem enredados e em clara necessidade de desenredar-se de suas próprias criações em busca de soluções.

A dimensão transformadora do humor, em sua capacidade de criar outras relações com a realidade, é afirmada por Kupermann (2003), que evoca Freud (1927, p.166): “O humor não é resignado, mas rebelde”. Assim construímos cenas sobre o tema do crack e seus estigmas<sup>18</sup>; ou sobre as dificuldades da rede em dar conta do fluxo que lhe acessa; ou outra sobre vínculo e controle nas relações de cuidado; ou, ainda,

<sup>18</sup> A cena, intitulada “Crack? Crack!”, foi elaborada em 2012 para ser apresentada em evento sobre políticas públicas de cuidado ao uso de drogas. Posteriormente foi adaptada para vídeo e incluída no material didático de um projeto do Ministério da Saúde. O vídeo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttZRjoCIJpg>. Acesso em: 22 de nov. de 2016

sobre embaraço e medo diante de uma possível crise em saúde mental. As cenas têm sido apresentadas em diversos eventos, como no Seminário de Inauguração dos Cursos da Rede Multicêntrica para educação permanente e apoio institucional às políticas de cuidado ao uso e abuso de drogas, em 2012, voltado para trabalhadores da Rede de atenção integral aos usuários de drogas, estudantes e outros interessados e que contou com cerca de 500 pessoas; Seminário da Rede Multicêntrica para a rede de atenção à infância e adolescência do município de Esteio/RS, com cerca de 80 pessoas em 2013; Seminário Internacional da Rede Multicêntrica, em 2014, contando com cerca de 1.300 pessoas; Evento sobre Atenção à Crise em Saúde Mental promovido pela Secretaria de Saúde do Estado do RS, em 2014, com um público em torno de 70 pessoas trabalhadoras da Rede de Saúde Mental; Encontro do Fórum Macrometropolitano, também no ano de 2014, sobre Saúde Mental na Infância, com aproximadamente 40 participantes, entre outros.

Por ocasião da criação de “A Rede o Fluxo”, eu participava como coordenadora de um dos cursos da Rede Multicêntrica para o qual elaboramos a intervenção. No desenrolar dos encontros, percebíamos como os trabalhadores lidavam com o assunto “Fluxo” com extrema rigidez. O grupo chegava a afirmar que a dificuldade maior do trabalho em Rede passava pelo não cumprimento desse denominado “fluxo” que havia sido pactuado no município e que se constituía num conjunto de normas mais assemelhado a procedimentos de encaminhamento que deveriam ser seguidos num caso considerado “padrão” (ex.: abuso sexual; negligência familiar; situação de rua; etc.). A rigidez da maneira como viam esse fluxo entrava em disparidade com os relatos dos trabalhadores, que apontavam para a singularidade de cada caso e para a vida que anda apesar das leis e das regras. Então surgiu a ideia: vamos dar vida ao fluxo à maneira do palhaço, ou seja, ao pé da letra: o fluxo virou a Joca-Fluxo.

Masetti (2003) fala sobre essa característica do palhaço – de estar presente no momento e jogar com as dificuldades à sua maneira:

A capacidade que o palhaço tem de incorporar qualquer fato ao momento favorece a possibilidade de lidar com eventos geradores de tensão. Ele ajuda a lembrar a vulnerabilidade da condição humana, em um ambiente onde se exige perfeição (o hospital). Com isso favorece a solução de conflitos e dificuldades. O palhaço nos leva diretamente ao sentimento, sem análises. Desse modo, aumenta nossa capacidade de sentir, estimula que se aceitem muitas possibilidades e diferentes reações, expandindo os limites de comportamento. Sua ação é caracterizada pela imprevisibilidade, ensina que nada persiste e favorece a nossa ligação com o presente (p.36).

Nas intervenções, os palhaços encarnam o problema (uhu!), enredam-se nele, assumem suas contradições e apresentam isso ao público. O saber do palhaço, por sua natureza prática e afetiva, então, aproxima-se de maneira radical da dimensão do fazer. É no fazer e no sentir que Dulcinóia constrói e desconstrói seu saber. As polaridades “vilão e mocinho”, “certo e errado”, confundem-se na complexidade híbrida do palhaço, que erra acertando, atrapalha querendo ajudar, sente medo, raiva, amor, tudo ao mesmo tempo. Por isso entendemos que a ação do palhaço é um constante fazer-saber.

A arte opera por meio do fazer e, com isso, sugere abandono do processo analítico sobre a ação, o olhar, o falar. Desloca o foco da verdade que deve ser comprovada segundo determinada lógica, para que se aceite a experiência da relação humana, para a força da própria experiência que, por sua beleza, torne a verdade incontestável (Masetti, 2003, p.37).



## CAPÍTULO 4: SIM!

*À Dulcinóia cabe o “sim”, o “vamos”. À pesquisadora, o que cabe? Quem sabe caiba à pesquisadora esticar o sim. Esticar e suportar o sim. Esticar o tempo do sim. Esticar o sim até fazer ponte com o não; o não-sei, o não-quero, o não-consigo, o não-cabe-mais-nada-de-novo do trabalhador. (Trecho de Diário de Campo)*

O que se opera quando o fazer-saber do palhaço encontra com o saber-fazer em saúde mental? Que perturbações são geradas nesse encontro? E o que produzem de novo no cuidado em saúde mental? As questões seguem reverberando, e respondê-las simplesmente pode ter como efeito mortificá-las. Queremos esticar as questões, colocá-las em encontro com as experiências vividas e ver o que acontece a uma e à outra.

Em “Serviço de Encolhimento e Redução de Planos”, dois palhaços – Dulcinóia e Esmeraldino – surgem brincando como crianças. Propositalmente, sua entrada acontece em meio ao evento que tinha um caráter de fórum, abrindo um intervalo entre as pautas agendadas. O público, sentado em roda, assiste às crianças palhaças brincarem no centro. São cúmplices – sorriem, envolvem-se. Nesse momento, entra a palhaça Joca, “botando ordem”:

JOCA - Mas o que é isso? Quem é que chamou essas crianças aqui? Isso aqui não é lugar de criança!! Assim não vai dar!! Agora chegou a Tia Joca do “Serviço de Encolhimento”! Vamos encolher e resolver esse problema!! (Trecho do Roteiro da cena “Serviço de Encolhimento e Redução de Planos”)

O que acontece a seguir é um ato disciplinar: a palhaça Joca utiliza-se de caixas para colocar os outros dois palhaços dentro, garantindo o controle do seu comportamento desviante. Com as crianças devidamente encaixotadas, Joca inicia o processo que chama de “Redução de Planos e Riscos”:

JOCA - *para Dulcinóia* - Vamos começar com essa aqui. O que você quer ser quando crescer? Fala pra Tia!  
 DULCINÓIA - A Xuxa!!!  
 JOCA - Ah, não dá! É muito arriscado! Tua família não vai querer isso! Ser uma celebridade só dá problema, pode se envolver com festas, drogas, etc. Vamos achar uma solução... Você quer animar criancinhas, né? Vai ser atendente de creche! Pronto!  
*Coloca em Dulcinóia um avental e um crachá “Tia Nóia”.*

(Trecho do Roteiro da cena)

Dulcinóia passa de Xuxa à Tia Nóia e Esmeraldino, de astronauta à meteorologista. Porém, à primeira distração de Joca, as crianças saem das caixas e começam novamente a brincar e fantasiar com seus sonhos. Nessa brincadeira, colocam uma música para tocar: “Não se reprima”, dos Menudos. É o fracô da Tia Joca, que começa a tentar se controlar, mas não resiste e entra na dança. Os três brincam, dançam em meio ao público e saem em êxtase:

JOCA – É HORA DO RECREIO!! Vamos pro pátio!!  
(Trecho do Roteiro da cena)

Ao fim, a sensação que ficou em nós foi de prazer e alegria:

*A apresentação foi bem boa. O clima era agradável e um tanto intimista. Não nos sentimos impelidos a falar muito alto ou fazer gestos grandes, o convite era ao detalhe, ao miúdo. O público, silencioso, mas atento, envolvido. Muito bom brincar de ser criança, libertador!!*  
(Trecho do Diário de Campo)

Após a apresentação, participamos (sem nariz de palhaço) de um debate sobre o tema. Os trabalhadores – profissionais de Caps, Hospitais, Ambulatórios de Saúde Mental, entre outros –, nosso público, relatam também seu prazer e alegria por ter participado daquele momento. Alguém comenta: “Muito boa a apresentação! Teve a capacidade de nos lembrar da importância da criatividade e do quanto nós mesmos reproduzimos sobre os outros as repressões, os enquadramentos que sofremos e não desejamos. Fiquei mais leve”. Também relatam angústias: “senti-me criança ao assistir a cena e, ao mesmo tempo, fiquei angustiada ao ver o que se passava. Senti-me envolvida na cena, me perguntei - será que vamos participar?”. O que ocorre é uma boa conversa sobre os entraves e as possibilidades no trabalho em saúde mental e, sobretudo, sobre os limites e desafios de cada um como trabalhador-adulto-criança.

Masseti (2003) nos fala sobre como o palhaço pode, diante da frieza da técnica, abrir espaço para o calor das relações no cuidado em saúde com seu próprio corpo em ato:

Na atualidade, prevalece a crença de que o domínio da técnica determina o cuidado em saúde, superando a força das incertezas e do imprevisível. O palhaço inverte essa relação. E com essa mudança de perspectiva, abre espaço para que todos façam o mesmo (p.57).

Assim, sentíamos que juntos trilhávamos aquele percurso: palhaços e trabalhadores, contatamos com nossas caixas, nossas estreitezas, algumas das quais, naquele momento, pudemos deixar de lado – ao menos temporariamente, para vislumbrar outros horizontes.

Em “Ousar rir” (2003), Kuppermann nos apresenta uma visão sobre o humor e a arte em Freud que ultrapassa a corriqueira interpretação da arte como sendo apenas uma válvula de escape para as emoções reprimidas. O autor afirma: “A obra de arte não é apenas apaziguadora, ela é também produto – no artista – ‘de um aumento de complexidade dos desejos’” (p.106). Dessa maneira, o exercício artístico passa a ser um ato de potência e de criação de mundos em comunicação direta com a realidade estabelecida: “o humor não é alheio à realidade, não cria um mundo próprio, mas, estando em íntima conexão com a realidade, reajusta os elementos do mundo de um modo prazeroso” (p.93).

Assim, o ato de palhaçar pode contemplar também o ato de transformar, acionando as subjetividades de maneira ímpar, já que envolve o plano da arte e do brincar. Kuppermann também nos apresenta a potência e a importância do brincar nos adultos:

Portanto, ao parar de brincar, o adulto – submetido à ordem repressiva e a uma racionalidade dissociada de Eros, ou seja, a uma ‘razão instrumental’ moldada pelo cientificismo moderno – adquire uma lucidez unidimensional através da qual só poderá mesmo se envergonhar de suas fantasias e de tudo que lhe provoca prazer sensual, estando seu corpo e a força do seu erotismo a serviço do trabalho alienado e da sublimação entendida como deserotização do alvo das pulsões (p.90).

Dessa maneira, estamos compreendendo as intervenções riso- clínicas como atos-pensamento, produtoras de possíveis transformações e de uma ampliação do olhar sobre o trabalho em saúde mental, em uma dimensão que possa também alcançar o desejo do trabalhador, seu corpo, seus afetos, aumentando seu campo de possibilidades e de prazer em relação a sua prática.

A aposta é de que experiências como estas possam trazer ao campo da saúde mental os fluxos que compõem a vida, evocando a nossa habilidade de nos envolvermos com o conhecimento em produção, provocando nossos corpos e afetos a estarem presentes e atuantes no processo de aprendizagem. Entre ser adulto e ser criança, entre ser razão e técnica e ser corpo e afeto, entre ser trabalhador e ser tantas outras encarnações e devires, apostamos que se produzem invenções. Estamos em consonância

com Benevides e Passos (2005) quando afirmam: “é no entre os saberes que a invenção acontece, é no limite de seus poderes que os saberes têm o que contribuir para um outro mundo possível, para uma outra saúde possível” (p.4).

Assim, este exercício de ensino-aprendizagem-arte-jogo precisa estar ancorado na afetividade e na troca de experiência entre os próprios trabalhadores sobre seu cotidiano, na implicação destes trabalhadores com um fazer crítico, pensante, e em sua transformação (ao estilo artesão, escultor) a respeito do que até então construiu como certezas em suas práticas. Ceccim (2005) destaca que,

(...) aquilo que deve ser realmente central à Educação Permanente em Saúde é sua porosidade à realidade mutável e mutante das ações e dos serviços de saúde; é sua ligação política com a formação de perfis profissionais e de serviços, a introdução de mecanismos, espaços e temas que geram auto-análise, autogestão, implicação, mudança institucional, enfim, pensamento (disruptura com instituídos, fórmulas ou modelos) e experimentação (em contexto, em afetividade – sendo afetado pela realidade/afecção) (p.162).

Entendemos que a porosidade necessária ao jogo de afetividades proposto precisa passar pelo corpo do trabalhador, literalmente pelos seus próprios poros, para que assim possa encontrar os furos e passagens institucionais modificando o “organismo saúde mental”. Interessa-nos que, junto ao riso-frouxo, venha a crítica-coceira, o pensamento-embrulho no estômago, o entusiasmo-coração-pulando. Assim, ao devaneio-utopia de voo sobre as infinitas possibilidades presentes no ato de cuidar, incorporam-se as asas e o movimento de voar. Conforme afirma Knjnik (2009),

Podemos explicar e entender racionalmente o voo dos pássaros, mas não sabemos voar. Para saber voar é necessário um corpo que possa voar. Se o voo do pássaro encontra no movimento do corpo sua dimensão prática é também encarnado o saber que possibilita o voo. É o corpo do pássaro que sabe (p.11).

A respeito da formação do clown, Kasper (2009) afirma: “para fazer um clown é preciso fazer um corpo. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações que constituem o processo de construção de um clown” (p.206). Entendemos que, para “fazer” um trabalhador em saúde mental, também seja necessário fazer um corpo de trabalhador em saúde mental, que vivencie experiências e permita-se moldar por elas, pelos seus afetos, construindo um modo singular e implicado de atuar.

Fuganti (1990) também nos fala dessa educação movimento, aliada com a vida pulsante,



Uma educação centrada no pensamento não prescreve regras absolutas nem proibições definitivas. Ela orienta e desperta a vida, estimula as multiplicidades, não para esmagá-las, mas para exercitar o corpo e o pensamento a vivenciar os seus limites e ultrapassá-los. (...) Uma educação centrada no pensamento afirmativo da vida é sobretudo cruel, o contrário da pedagogia piedosa e vingativa. É cruel com o corpo e com o espírito, não porque quer arruiná-los, mas, ao contrário, porque quer vê-los fortes, ousados e poderosos, deseja vê-los capazes de enfrentar qualquer acontecimento e de caminhar livres, com a sabedoria alegre do riso (p. 68).

Aqui o autor aproxima a crueldade à alegria do riso, rompendo com um olhar habitual sobre estes termos que polarizaria a alegria como algo frívolo e superficial e a crueldade como sendo maléfica e prejudicial. Este apontamento de Fuganti acerca da crueldade na educação aproxima-se do uso que Antonin Artaud (1932) faz dos termos “crueldade” e “peste” para falar da sua proposta teatral. Para Artaud, o “teatro da crueldade” é aquele que se opõe ao “teatro psicológico”, que, por sua vez, dirige-se primeiro ao pensamento ao invés de aos sentidos do espectador. Resgatar a crueldade no teatro significa resgatar a vitalidade presente no amor, no crime, na guerra e na loucura, para lançar o espectador numa atmosfera semelhante à dos sonhos. Assim como a peste, o teatro da crueldade teria a função de fazer eclodir no ser a sua potência vital:

Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. (...) É então que as casa se abrem, que pestíferos delirantes, com os espíritos carregados de imaginações pavorosas, espalham-se gritando pelas ruas (...). Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avaro joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários (p.20)”.

Segundo o autor, diante do horror e arrebatados de sua condição normal, eclode nos pestíferos sua força oculta. Assim,

(...) a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (p.29).

### Cena 5 – Da ajuda e do cuidado

Uma cena que me toca muito quando o assunto é o palhaço em encontro com o cuidado em saúde mental é a de Charles Chaplin-Carlitos no filme “Luzes da Cidade” (1931). Nesta cena, Carlitos está sentado em frente a um rio, distraído em pensamentos sobre o seu amor (a florista cega que há pouco conheceu), quando percebe um homem bêbado vestido de maneira elegante. Este homem, sem reparar na presença de Carlitos, começa a preparar-se, com uma corda e uma pesada pedra, para atirar-se fatalmente no rio. Quando percebe a situação, Carlitos salta do banco em que está sentado e corre ao encontro do homem. Tentando convencê-lo a mudar de ideia exclama: “Amanhã os pássaros irão cantar”. O homem ignora. Carlitos modifica a abordagem sacudindo com veemência o homem: “Seja forte, enfrente a vida!”. Nada. O homem pula na água. Porém, ambos estão emaranhados com a corda e caem juntos no rio. Saem juntos. Ainda mais uma ou duas vezes atrapalham-se caindo um após o outro no rio e também se salvando mutuamente. Ao final da confusão, o homem abraça Carlitos e diz: “Obrigada. Você será meu amigo para toda a vida.”. E o nobre acaba por levar o vagabundo para aquecer-se e alimentar-se em sua mansão.

É nesse lugar, dentro e fora, de distância e proximidade, que ousamos alojar o palhaço – como um bom amigo que participa da cena com um olhar e escuta privilegiados, de onde pode comentar e ao mesmo tempo afetar-se pelo que acontece. A noção de amizade, aqui, assim como o termo crueldade, sofre uma torção na sua concepção habitual, já que será considerada não como uma relação especular, identitária, mas como uma relação assimétrica e de produção de diferenças. Essa concepção de amizade está presente nas obras de Ortega (1999, 2000, 2002), Derrida (1998), Foucault (1981), entre outros. Portanto, um bom amigo palhaço pode ser aquele que traz consigo a “peste benfazeja”, o incômodo necessário, sem deixar de também afetar-se pela onda que (o) carrega.

Um bom amigo palhaço. Não é só o termo “amigo” que deverá sofrer uma torção nesta expressão; o conceito de “bom palhaço” também carece ser revirado para que possamos nos aproximar dessa estranha relação que a pesquisa propõe. A bondade do palhaço que aqui apresentamos é também uma bondade cruel, que passa pelo afeto de estar dividindo a mesma condição de mortalidade.

Márcio Libar, palhaço e ator, em uma carta aberta redigida à carnavalesca da Escola de Samba São Clemente, cujo tema do seu próximo samba enredo seria “Mais de mil palhaços no salão”, afirma:

1. O palhaço alegria da criançada, tipo Bozo e Ronald McDonalds, é uma invenção norte-americana para atrair as famílias ao circo. Antes disso, crianças e adultos tinham medo de palhaço.
2. Carlitos de Chaplin (Inglês) deu mostra de como era visto o palhaço antes disto. O vagabundo, o perdedor, o que perdeu a casa, a família, o amor, os filhos, o trabalho (Libar, 2015, s/p).

Em um vídeo de uma entrevista informal<sup>19</sup>, Libar comenta que não só as crianças, mas os adultos também deveriam guardar um pouco de temor ao palhaço. Lembra uma das origens que se conta em relação ao nariz e bochechas vermelhas do palhaço, que faz referência ao rosto embriagado pelo vinho e castigado pelo frio, do camponês e do vagabundo de rua europeu. As roupas largas ou justas demais, bem como os sapatos de tamanho desproporcional, também evocam a figura do miserável, inadequado, que não tem nada a perder. “As pessoas fogem de medo deste cara, você não sabe o que esse cara pode fazer. Você não sabe se ele pode virar a lata de lixo, ou se ele pode mostrar a bunda para você ou se ele pode dançar pela rua. O palhaço simboliza esse desajuste. Ele é um desajustado, um inadequado. Coisa que todos nós somos.”

A respeito deste desajuste do palhaço e de sua relação com o social, Dorneles (2009) afirma:

A crueldade se relaciona com o mundo do senso comum e do bom senso; enfrentá-los exige um certo jogo para driblar as imagens clichê projetadas sobre os outros: a ‘mulher-feia’, a ‘desastrada’, o ‘nerd’, o ‘caipira’, o ‘mal-educado’, o ‘grosseiro’. O palhaço enfrenta com alegria os princípios desta crueldade social: a premissa de ser vencedor, bonito, agradável, harmonioso, respeitoso, cordato, aquele que sempre acerta... É no interior dessas premissas de organização das relações sociais que o palhaço vem se infiltrar de um jeito único: não cumprindo o script esperado, ele trai. Mas, ao mesmo tempo ele tem tanta alegria nessa experimentação de uma deriva sem julgamento, que adquire o lugar público de aceitação e amor reservado “aparentemente” àqueles que cumprem o script social das formas convencionais de aceitação e inclusão. O palhaço não cumpre nada disso, ele é tosco, ele arrotta, mas todos o amam. E por quê? Provavelmente porque ele se joga nesse campo das inadequações e enfrenta isso com coragem, sem nunca arrefecer, e também sem mentir (p.47).

Um bom palhaço, então, não é um palhaço simplesmente benevolente, mas, sim, um palhaço que se afeta pela condição alheia, já que percebe que não lhe é tão alheia

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4uObAhdFBK4>. Acesso em: 22 de nov.2016

assim. Um palhaço tem um “compromisso de revelar suas intenções e emoções” (Dorneles, 2009, p.56), e é nessa entrega sincera que ele instaura o ponto de encontro com seu público. Afinal, se vive e se morre.

-----

O homem é o lobo do homem. Esta frase, descrita na peça de teatro “Asinaria”, de Plauto, dramaturgo romano, e popularizada por Thomas Hobbes, foi também uma grande inspiração para Bertolt Brecht, dramaturgo e pensador alemão que desenvolveu toda sua obra em torno à questão da política, da violência e do poder, vivendo no período entre guerras. Preocupado e perturbado pelos rumos da humanidade, a produção de Brecht traduz um esforço de encontrar saídas para esse homem que tanto avançava em ciência e tecnologias do saber quanto utilizava desta mesma tecnologia adquirida para seus jogos primitivos de destruição. Uma das criações de Brecht, pouco aproveitada e compreendida, são as peças didáticas. A esse propósito, Koudela (2001) afirma: “Comumente os *Lehrtüske (as peças didáticas)* foram estudadas à margem ou esteticamente desqualificadas, a partir de pontos de vista artísticos, críticos e/ou políticos fixados *a priori*, que impediam o acesso à sua poética” (p.9). O sentido do didático, aqui, muitas vezes é considerado como sendo hierárquico e vertical, assemelhando-se a uma catequese ou colonização. José Celso Martinez Correia, um dos maiores encenadores de Brecht no Brasil, afirma a esse respeito: “(...) ficou um eco de teatro doutrinário. Essas peças não são isso. São obras de arte. São como os mistérios dos jesuítas, ou rituais de feitura de nova cabeça no candomblé, que se fazem para sacar nossos papéis no jogo social” (ref., p.40). A proposta de Brecht tem muito mais movimento e vida. É inegável que toda a obra de Brecht é banhada pelo paradigma materialista dialético, próprio dos pensadores de esquerda da época, envolvidos com o marxismo em maior ou menor grau. Porém, mesmo sua dialética, ainda que possa guardar limitações binárias que hoje temos buscado superar, foi pouco explorada. As peças didáticas de Brecht foram escritas com o propósito não de serem simplesmente encenadas, mas jogadas. Quando o autor as traduziu para o inglês, nomeou-as de *Learning Play*, que também pode ser traduzido como Jogos de Aprendizagem. Assim, não são histórias que apresentam soluções, mas, sim, encarnam problemas (uhu!), questões, limites, para que o interessado se ponha a pensar com o corpo, vivenciando os personagens e os conflitos ali apresentados:

(...) nas peças didáticas o modo performático da experiência mina as referências racionais, de forma que as relações entre um papel e outro,

e entre palco e plateia são polissêmicos. Teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação (Koudela, 2001 p.20).

No limite de suas capacidades dramatúrgicas, Brecht cria as peças didáticas: “quando eu não sabia mais o que fazer com a identificação no teatro, nem com a melhor boa vontade, inventei a peça didática” (Brecht in Koudela, 2001). Buscando um paralelo com o trabalho em saúde mental, o que é possível de se criar para esticar e/ou transviar os seus limites? Evocamos a possibilidade de considerar o campo da educação permanente como um espaço para jogos de aprendizagem, em que o envolvimento dos trabalhadores passe pelo seu corpo, em que haja afetação no exercício de pensar a respeito dos seus atos de cuidar. E apostamos que a presença irreverente do palhaço possa provocar um movimento neste sentido.

Na “peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, Brecht propõe uma cena de palhaços em que o absurdo se faz presente para que seja possível responder à questão: “o homem ajuda o homem?”. O texto inicia apresentando as façanhas da humanidade, que acaba de realizar o primeiro voo de avião sobre o oceano, para em seguida apresentar uma série de argumentos “que mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelos homens” (p.195, 2004). O fio da história são os personagens de quatro aviadores que acabam de cair dos ares e imploram auxílio a um Coro. Para decidir se ajudarão ou não os aviadores, procede-se uma série de “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem” (p.193).

Na cena referida apresentam-se três palhaços, sendo que um deles, o sr. Schmitt, é um gigante, que “não está se sentindo muito bem”. Sob o pretexto de ajudar o sr. Schmitt a sentir-se melhor, os outros dois clowns passam a mutilá-lo, retirando-lhe os membros que doem:

SEGUNDO – Me diz uma coisa. Por que é que você está sempre puxando o saco do Sr.Schmitt? Isso incomoda o senhor Schmitt.

PRIMEIRO – Porque o senhor Schmitt é muito forte. É por isso que eu fico puxando o saco dele.

SEGUNDO – Eu também.

(...)

SR.SCHMITT- Sabe, eu acho que meu pé esquerdo está me doendo um pouco.

(...)

SEGUNDO –Se o seu pé esquerdo está doendo, só tem um remédio: fora com o pé esquerdo.

PRIMEIRO – E quanto mais rápido, melhor.

SR.SCHMITT – Bem, se vocês acham...

SEGUNDO – Claro.

*Serram-lhe o pé esquerdo.*

SR. SCHMITT – Uma bengala, por favor.

*Dão a ele uma bengala.*

PRIMEIRO – E agora, está conseguindo ficar de pé, senhor Schmitt?

SR.SCHMITT – Sim, do lado esquerdo. Mas vocês têm que me devolver o pé. Eu não gostaria de perdê-lo.

PRIMEIRO – Pois não, se o senhor não confia...

SEGUNDO – A gente também podia ir andando...

SR.SCHMITT – Não, não. Agora vocês têm que ficar aqui, porque eu não posso mais andar sozinho.

PRIMEIRO – Aqui está o pé.

*O Sr.Schmitt segura o pé debaixo do braço.*

SR.SCHMITT – Agora, a minha bengala caiu.

SEGUNDO – Em compensação, o senhor já tem o seu pé de volta.

*Os dois riem ruidosamente.*

SR.SCHMITT – Agora eu não posso ficar de pé mesmo. E é claro que agora a outra perna também começa a doer.

PRIMEIRO – Sem dúvida.

SR.SCHMITT – Eu não queria incomodar vocês mais do que o necessário, mas sem a bengala eu não posso me arranjar.

SEGUNDO – Em vez de pegarmos a bengala, faríamos melhor em serrar a outra perna, que lhe dói tanto.

(Brecht, 2004, p.195-197)

Assim a trama segue, e os palhaços ainda arrancam as orelhas, braços e, por fim, a cabeça do Sr.Schmitt, sob o pretexto de ajudá-lo. E, quanto mais lhe ajudam, mais o gigante precisa do seu auxílio. Para falar do absurdo de nossa condição humana, que difere absolutamente de máquinas como o avião – planejado e preparado para um fim, objetivo, previsível, cujas peças são passíveis de conserto – Brecht utiliza a figura dos palhaços.

Essa cena é uma cena que me persegue. Eu a li pela primeira vez há mais de 10 anos, e volta e meia ela retorna de súbito em meus pensamentos. A irônica frase com que termina surge quase como um refrão em minha cabeça nos momentos em que a vida faz-se absurda: “Ora, Sr.Schmitt, também não se pode ter tudo”, é a resposta dos palhaços quando escutam mais um pedido do Sr.Schmitt, que está deitado de costas sobre uma pedra e incapaz de mover-se sozinho.

Quantas vezes, no exercício das políticas públicas de cuidado, arrancamos os membros uns dos outros? Quantas vezes culpabilizamos o usuário à nossa frente pelas suas mazelas, que foram engendradas junto à máquina social e sofrem sempre em maior ou menor grau com a própria doença institucional que se apresenta nos equipamentos estabelecidos? Não raro nossas ações acabam por pesar-lhes ainda mais, fazendo-lhes pagar o caro preço de ser um “beneficiário” dos nossos inestimáveis serviços. Os palhaços de Brecht são sarcásticos e cruéis. Tudo o que não queremos ser. Tudo o que nos choca. Mas, afinal, não é sob o efeito de choque que se produziu esta dissertação até

agora? O choque que aqui se fala em nada se aproxima do eletrochoque apaziguador proposto pelo Doutor em nossa cena de abertura, senão pela sua terminologia; trata-se do choque que reverbera em nós quando em contato com as mais estranhas diferenças. Então propaguemos um pouco mais essa onda eletromagnética gerada pela colisão dos encontros e desencontros e permitamos ensaiar, antes que esta peça-dissertação termine, a comédia dos erros.

## CAPÍTULO 5: TORTA NA CARA

*Eu não queria escrever. Desde pequena quisera cantar. Não foi possível. Dancei.*

*(Trecho de diário de campo)*

*Alta noite já se ia... ninguém na estrada andava, no caminho que ninguém caminha, alta noite já se ia... ninguém com os pés na água<sup>20</sup>.*

Depois do dia, a noite. Do princípio, o fim. E, para encerrar este escrito, o faremos ao estilo clown: com uma bela tortada na cara; este capítulo será dedicado à comédia dos erros, à tragédia dos desacertos. Não buscaremos iluminar ainda mais os problemas (uhu!) e suas questões, não repetiremos o já dito na ânsia de uma conclusão, mas, já que chega o fim, assim como chega o fim do dia, inevitavelmente, molharemos os pés nestas águas noturnas, ao menos para sentir sua temperatura gélida, seu profundo escuro.

Você já entrou no mar à noite? É aterrorizante. Não se sabe o quão fundo se vai no próximo passo. Sentimos a espuma e a violência da onda justo quando já nos alcançou e sua força nos causa desequilíbrio. Mas Michel Serres já dizia: “só existe chão em piscina”<sup>21</sup>. Então, façamos esta travessia.

O que é a noite do palhaço? O que aterroriza, perturba e choca?

Para evocar algumas cenas de experiências em que mereceríamos uma bela torta doce na cara, inspiramo-nos em Dorneles (2009) quando afirma: “O fracasso não é algo possível de ser representado, é preciso estar no fracasso, experimentá-lo fisicamente na ação e na situação cênica” (p.43).

### Um - O silêncio

Entramos em cena. Olhamos. Falamos. Mexemos. Blá, blá, blá. E nada acontece. Não se trata de necessitar de risos, mas, sim, de querer conectar com a vida. A intervenção que nomeamos de “Tá me ouvindo?” passou por esse dilúvio. Irônica e distraidamente escolhemos o título. O tema era Escuta, o público envolvia usuários e trabalhadores da saúde mental e assistência social de uma região do estado. Ao chegarmos, após algumas horas de viagem, descobrimos que o local era um ginásio, famoso por aterrorizar artistas com sua acústica ecológica e perturbadora – o som se

<sup>20</sup> Trecho da música “Alta Noite”, de Arnaldo Antunes.

<sup>21</sup> Serres diz: “Ninguém sabe nadar de fato antes de ter atravessado, sozinho, um rio largo e impetuoso, um braço de mar agitado. Só existe chão em uma piscina, território para pedestres em massa. Parta, mergulhe” (Filosofia Mestiça, p.11, Ed. Nova Fronteira).



dissipa, e o que fica ainda volta em forma de eco. Pior: chovia cântaros. O som predominante era dos pingos da chuva, que pareciam mais pedras alvejando o telhado de zinco. O que estava reservado para nós era um palco alto e distante da plateia. Havíamos elaborado uma cena em que Dulcinóia era âncora de um programa de TV e entrevistaria Joca, que estaria na plateia e contaria sua história de vida ao vivo e a cores. A trama pretendia mostrar Dulcinóia envolvida na sua interpretação da história de Joca, que nada teria a ver com o que a entrevistada realmente contava. Perfeito! Vamos mostrar como não escutamos uns aos outros, apenas escutamos a nossa própria voz, etc. Mas a fantasia tornou-se realidade. Realmente não conseguimos nos comunicar com aquele público distante e distinto: não eram somente trabalhadores, como costuma ser o nosso foco; havia usuários dos mais diferentes serviços, adultos, jovens e crianças, e, para completar, estávamos imersos numa região de cultura germânica, do interior do estado, bem diferente das cabeças da metrópole com as quais já estávamos acostumados a dialogar. Não conseguimos nos adaptar. Presas ao script, seguimos. E a solidão foi extrema. Decepção. Fracasso. Por sorte havíamos contratado um segundo momento em que improvisaríamos junto ao público durante o evento. Nessa segunda parte foi possível olhar um pouco mais no olho, escutar e sentir mais, mas não sem dificuldades. Naquele amplo ginásio, a loucura corria solta, e qualquer forma de controle se perdia.

### Dois: Palhacinhos canastrões<sup>22</sup>

Ainda a intervenção “Tá me ouvindo?”. Realmente era dia de desafio. Chega o momento do improviso com o público. Eu havia conversado pouco com a pessoa responsável pelo evento e a escutara pouco. Mas só me dou conta disso em ato. Estávamos lá, soltos, naquele grande ginásio, com aqueles gringos, e não sabíamos bem o que aconteceria, apenas que haveria um show de talentos em que os usuários dos mais diferentes serviços se apresentariam e nós contribuiríamos como elo entre os grupos apresentadores e o público. Tivemos alguns momentos de memoráveis encontros, em que acredito que realmente conseguimos fazer esteira para o protagonismo e a

---

<sup>22</sup> Este termo é utilizado coloquialmente em algumas oficinas de clown, como uma maneira de designar um estado em que se coloca o nariz, mas não se mergulha no seu processo de abertura e entrega; busca-se, antes, uma fuga nas máscaras do palhaço clichê, que só quer fazer rir utilizando-se de artifícios prontos, como piadas e gestual bizarro. Normalmente o público sente-se desconfortável na presença de um “palhacinho canastrão”, pois, mesmo sem necessariamente saber o que se passa, sente a artificialidade da situação. Ao passar pelo processo do clown, é inevitável esbarrar com suas máscaras de ‘palhacinho canastrão’, mas faz-se necessário tomar consciência e superar esta condição.

singularidade dos sujeitos presentes: havia uma senhora que dançava muito engraçada e livre e foi mesmo muito libertador para as palhaças e ela quando dançamos juntas, curtindo aquele prazer. Em alguns momentos entrevistamos os presentes com um microfone, e os poucos que conseguiram acompanhar testemunharam alguns instantes em que estas pessoas exercitavam um momento que lhes parecia inédito: falar, falar do que gosta, de quem é, e de como está se sentindo... bonitos momentos. Mas, algo bizarro também aconteceu: de repente eu-Dulcinóia e Joca nos vimos diante de algumas figuras: três ou quatro mulheres que estavam vestidas de palhaça de maneira bastante escrachada: maquiagem berrante, peruca colorida, macacão, corneta. Pensei que eram parte de algum grupo que iria se apresentar. Então dançamos juntas, brincamos um pouco. Mas aquelas palhaças começaram a nos seguir, nos imitar, interferir nas ações que propúnhamos, estava ficando estranho. Procuro a organizadora num cantinho, já bastante contrariada e constrangida por precisar fazer aquilo – tirar o nariz, sair do estado de jogo –, mas sem achar outra saída. Comento com ela das moças que ali estavam e que não sabíamos bem como lidar, afinal, estava havendo um choque de mundos. A coordenadora me fala que aquelas são enfermeiras que se voluntariaram para “ajudar” no evento desta maneira. Rebato com ela, buscando manter a delicadeza, explicando que não sabíamos bem como agir sem interferir no trabalho delas (na verdade, eu é que sentia meu trabalho invadido), mas recebo a resposta de que elas não irão se incomodar, tudo bem. Ali estávamos, todas de nariz, mas tantas diferenças. Aos poucos, vamos aceitando a derrota, amaciando a crítica e, por fim, convivemos, dentro do possível, naquela loucura toda que significava aquele evento para nós. Ao final, as enfermeiras nos agradecem, pedem nosso contato, nos abraçamos.

### Três - Não ser compreendido

De novo os gringos. Mas outro evento em outra cidade da mesma região. Outra vez com usuários. Outra vez com pouca escuta e diálogo com os trabalhadores organizadores do evento. O pedido era que trabalhássemos com os adolescentes das escolas da região o tema da sexualidade. Na verdade, o pedido não veio assim, ele veio por escrito num e-mail: “Adolescentes de 12 a 18 anos. Drogadição, gravidez na adolescência, evasão escolar. Levantando a problemática e apontando soluções durante a peça de teatro”. Desde o início esse pedido incomodou e não soube lidar com ele, pois

me passava uma mensagem de “corrijam esses adolescentes!”. Mas conseguimos negociar para que o foco da cena ficasse na questão da sexualidade (não sem protestos da solicitante que insistia em querer tratar de todos os assuntos juntos e apontar soluções para eles). Criamos uma cena em que a palhaça Joca era uma adolescente que tentaria falar para os pais (Dulcinóia e Albertino) que havia transado com um garoto, mas, como os pais palhaços negavam a situação, ela passaria a contar a história através da metáfora: “comi um cachorro quente”. A história ficou nebulosa, tínhamos receio de até onde poderíamos levar o assunto e o quanto poderíamos ser explícitos com os jovens que nos assistiriam. Não somos palhaços educativos. A cena gerou risadas e burburinho dos jovens, que se olhavam, tiravam sarro uns dos outros, provocavam-se brincando com a história. Após a nossa apresentação, a equipe organizadora – que era parte de uma Estratégia de Saúde da Família local – promoveu uma conversa da enfermeira e do médico com os adolescentes. Nós levamos um tempo nos arrumando no camarim, então, quando voltamos ao evento, encontramos essa conversa já acontecendo e escutamos o médico com um papo terrorista para cima da gurizada, falando o quanto uma gravidez na adolescência pode acabar com a vida de um jovem e como o crack vicia na primeira vez e o perigo do traficante que vai tentar enganá-los dizendo que droga é bom, etc. Não falamos nada. Ficamos sem reação. De qualquer forma, não havíamos sido convidados para esse momento. Fomos embora. Deu tudo errado mesmo. Posteriormente, a pessoa que havia nos contratado me escreve dizendo que a cena não atingiu o objetivo desejado. Nisso concordamos.

#### Quatro: Ganhar

Essa aconteceu num curso de clown. O facilitador propôs um jogo que era uma competição. Duas pessoas ficariam de frente para a plateia e realizariam ações separadamente. Na plateia, as pessoas deveriam optar por imitar, como em um espelho, a um ou ao outro. Elas poderiam trocar e passar a seguir a outra pessoa no momento que quisessem e quantas vezes sentissem vontade, mas sempre deveriam estar imitando um dos dois. Lá fui eu. Com minha vasta experiência em teatro e jogo, conquistei meus súditos – todos me imitavam em grande parte do tempo. Quando sentia que as pessoas estavam cansadas, fazia um movimento de relaxamento, quando estavam entediadas procurava algo divertido para fazermos, e assim funcionou o jogo. Minha colega se

exasperava, fazia de tudo, mas pouco conseguia a atenção. Ao final do exercício, o facilitador pede que as pessoas votem em quem eles mais ficaram conectados. E ganho por unanimidade. Ganho todos. Então ele me anuncia como vencedora. Eu comemoro, mas um pouco tensa e constrangida. Então ele faz outra pergunta ao público: como vocês se sentem? As respostas: cansado, tenso, nervoso, irritado, ansioso, com medo... E olha para mim e diz: a vencedora mais triste que eu já vi. E era verdade. Eu havia utilizado um rol de técnicas teatrais com muita precisão, mas esquecera de um detalhe: o prazer do jogo, a alegria ou a tristeza, a conexão com as emoções. Ele segue: quando você não respira, o público não respira, se você se sente oprimido, as pessoas se sentirão assim. Lembro-me de um dos princípios fundamentais do palhaço para Avner, o excêntrico<sup>23</sup>: “Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público para se juntar à sua reação”. E minha experiência emocional tinha sido péssima.

#### Cinco: Sofrer

Esse curso foi muito sofrido para mim. Chamava-se “Clown Essencial” e tinha como propósito uma experiência de desenvolvimento pessoal, basicamente uma terapia, a partir do encontro com seu clown. E eu, na verdade, não queria bem isso. Não queria

---

<sup>23</sup> Avner Eisenberg é um artista nascido nos Estados Unidos que trabalha com o teatro, a comédia e o clown desde a década de 60 e é reconhecido mundialmente como um grande performer na sua área. Seu espetáculo “Avner, o excêntrico” fez grande sucesso, tornando este adjetivo uma marca de seu nome de clown. Mais informações em: <http://www.avnertheeccentric.com/> Acesso em: 22 de nov. 2016. Os princípios do palhaço, para Avner, são descritos a seguir. 1) A função do palhaço é a de fazer público sentir emoções e respirar. 2) Todos inspiram, mas muitos de nós devem ser lembrados de expirar. 3) A imaginação e o cérebro estão conectados ao corpo e o afetam. Qualquer alteração na mente provoca uma mudança no corpo. Qualquer alteração no corpo, na respiração primeiramente, causa uma mudança correspondente na mente. 4) Não diga ou mostre ao público o que pensar, fazer ou sentir. 5) Não diga ou mostre aos seus parceiros o que pensar, fazer ou sentir. Não aponte. 6) O peso pertence ao lado de baixo. Mantenha um único ponto na parte inferior do abdômen. Mantenha sua energia fluindo. 7) A tensão é sua inimiga. Ela produz dormência emocional, mental e física. 8) O que você pensa a respeito da sua performance é o que conta, não se ela é realmente boa ou ruim. 9) O palhaço descobre a plateia que está sentada, olhando para um espaço vazio e esperando por um show. Deve-se lidar com isso estabelecendo-se cumplicidade com o público. 10) O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe (esquete). 11) Usar mímica para criar fantasia, não para recriar a realidade. 12) O palhaço procura criar um jogo e definir as regras, as quais a partir de então deverão ser obedecidas. 13) Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação. 14) É essencial ser interessado, não interessante. 15) Você tem que respirar durante toda a sua vida, mesmo no palco. 16) O palhaço entra no palco para fazer um trabalho, não para provocar risos. Se houver risos, eles serão interrupções com as quais deverá lidar.

sofrer junto àquelas pessoas e seus medos, resistências e anseios. Ao mesmo tempo, vivia um momento em que a minha experiência com a Dulcinóia estava um pouco maquinal, com as ideias de fazer as cenas, com pouco espaço para experimentação e um grande desejo de criação. Era uma imersão de dois dias – comemos juntos, dormimos juntos, e eu me achando muito estranha em meio àquele povo meio esotérico. Mal dormi, mal comi. Mas resgatei algo importante da Dulcinóia por ali. Estranhamente resgatei sua leveza. Num exercício mais ao final do curso, já com nariz de clown, eu-Dulcinóia participo de uma improvisação em que há uma madrasta que maltrata as crianças que brincam. Eu-Dulcinóia sou uma das crianças. Começo a sofrer. E sofrer. E a cena, que era uma brincadeira de palhaços, vai ficando dramática e pesada. O facilitador intervém e diz que a partir de agora eu só podia fazer uma coisa na cena: dançar. Como ele sabia? É o nosso melhor. De um lugar dramático de testemunha de uma opressão, que em nada contribuía para o jogo, senão para um final derrotista, passo a encarnar uma espécie de anja (torta) que dança em torno às crianças e à cena que se torna lírica e emocionante. Minha sensação é de extrema alegria. Jamais nos esquecemos daquela dança.

#### Seis: Ser (en)quadrado

Fomos procurados por uma psicóloga, analista de recursos humanos de uma empresa multinacional de ferramentas. Ela já conhecia um pouco do trabalho por ter participado de um curso de clown na educação em saúde voltada para estudantes de psicologia e de medicina de uma universidade do RS. Eu havia sido monitora deste curso junto à facilitadora Laurence Marafante Brancão. Se não fosse essa sua experiência, dificilmente teríamos sido procurados, penso eu. Bom, ela tinha um problema (uhu!). A empresa em que trabalhava havia realizado uma pesquisa de clima e obtivera o lamentável diagnóstico de que o assunto “gestão e relacionamento de pessoas” estava realmente abaixo da média naquela instituição. A pesquisa explicitava que os chamados “líderes” (coordenadores, supervisores, gerentes) da empresa, em geral, não dialogavam com seus funcionários, que, por sua vez, não se sentiam escutados ou valorizados por estes profissionais. Haveria um evento em que se reuniriam estes “líderes” para discutir e trabalhar sobre tal problema (uhu!). E aí entrariam os clowns. Ok. Vamos falar sobre comunicação, empatia, etc. Eu fiquei muito

empolgada, pois seria um trabalho bem diferente e achei também que estava diante de um bom mercado para expandir nossa produção! Fiz um orçamento bem bonito, com a descrição da proposta, logomarca do NEIP e tudo mais, como costume fazer. E então começaram os nossos problemas (uhu!). Este momento é sempre de expectativa e ansiedade, pois ficamos loucos para fechar o contrato, querendo trabalhar os assuntos, mas dependemos da aprovação dos recursos. Os dias prolongam-se, sem resposta. Até que chega o e-mail da colega psicóloga informando que repassou o orçamento para sua chefe, que, por sua vez, repassaria a outro chefe que, talvez, aprovaria o recurso caso ficassem mais explícitos e claros os seguintes pontos: e aí ela praticamente pedia para ser refeito todo o orçamento. Não em termos de números (em algum momento, inclusive, foi acenada a possibilidade de pagarem mais, desde que atendidas estas expectativas), mas de palavras, objetivos e métodos. Minha escrita, tão elogiosamente clara e cristalina na universidade, por vezes, até demasiadamente clara, estava turva e confusa para aqueles gestores. Queriam saber os objetivos da atividade, como os atingiríamos, tim-tim por tim-tim. E eu, na verdade, realmente não sabia bem como – essa é para ser uma das potências do trabalho; recém iniciáramos a conversa, aguardávamos esta aprovação para justamente poder mergulhar nas águas fabris e poder decantar a experiência do palhaço nelas e oferecer, então, uma “atividade” para estes trabalhadores. A colega psicóloga, no e-mail, e posteriormente ao telefone, me dizia: “eu entendo, Rita, eu sei da potencialidade deste trabalho, mas para os nossos chefes precisa ser tudo muito claro, é preciso dizer o óbvio (sic)”. Ela então me passou umas dicas de termos e palavras, a escrever repetidamente, que seriam uma boa fórmula para convencer os gestores. Conseguimos. Escrevemos a fórmula. Realizamos o trabalho. E tivemos efeitos supreendentemente mais interessantes do que esperávamos – tivemos um bom diálogo, passou por nós um interessante afeto que moveu aqueles caras (predominantemente homens) e nos fez pensar e criar outros caminhos.

-----

Diante destes pesadelos, como esquecer o Sr.Schmitt? A imagem da crueza da vida, de homens e mulheres sendo lobos de homens e mulheres, das nossas melhores intenções transformando-se em opressão e desencontro, tudo isso gira na roda da minha cabeça de psicóloga-palhaça-pesquisadora.

Nas diversas cenas aqui apresentadas, inúmeros paradoxos. A mesma impressão de correção que sentíamos por parte da equipe que queria apontar soluções sobre

drogas, gravidez precoce e evasão escolar para os adolescentes era o desejo que nos inundava com relação àqueles profissionais: gostaríamos que eles passassem por uma rápida, prática e indolor lavagem cerebral, mutação genética ou algo assim, que os transformasse em pessoas menos fabris, que procurassem escutar os adolescentes e considerar seus anseios, medos e desejos, lembrando que eles não são peças mudas de uma engrenagem a consertar. No chão da fábrica, encontramos mais escuta do que esperávamos. Enquanto um pedido havia sido feito com pouco cuidado e atenção (de ambas as partes), apenas demandando uma solução imediata, a qualquer custo e com qualquer método, o outro, onde o trabalho com ferramentas e máquinas era a realidade, tinha como condição um contrato límpido, quase excessivamente explícito, com métodos e objetivos claros, práticos e precisos.

Em nossas melhores intenções, queríamos que não houvesse preconceito e estigmatização a respeito do tema do uso de drogas, que as pessoas percebessem que são inúmeras as nossas drogas cotidianas, nossos vícios e dependências e que, inclusive, alguns nos fazem muito bem. Queríamos que aqueles jovens não se sentissem mal por querer brincar e gritar e se mexer nas cadeiras quando o assunto é sexo e que não respondessem tão domesticadamente ao apelo do médico quando lhes solicita obediência. Na fábrica, onde esperávamos obediência cega e autoridades incisivas, encontramos alguns gestores dispostos a rever sua forma de trabalhar e relacionar-se com os trabalhadores.

Penso nas palhacinhas canastrinhas. Por que nós seríamos melhores do que elas? Quem fingia para quem? Para elas não havia problema (uhu!) algum em suportar nossa presença estrangeira. Fomos importados da capital com quais expectativas? Lembro que o circo é cheio de animais e figuras exóticas provenientes das mais distantes regiões do mundo; quanto mais esquisito, melhor. Singularidade e estranheza eram o que marcava o caráter daquele evento. Não é isso o que anunciamos como potência de vida e de cuidado? A reunião de distintas pessoas, mais ou menos loucas, mais ou menos crianças, jovens, adultos e idosos, mais ou menos trabalhadores, familiares, usuários, em uma reunião festiva, apresentando seus “talentos”, confraternizando a vida; e nós paralisamos, pois não se tratava de um congresso, muito menos um anfiteatro silencioso e atento e, sim, de um ginásio ruidoso e louco. Que tipo de palhaços somos, afinal? Palhaços que não se tomam pela súbita alegria do encontro para prender-se a um contrato (mal) instituído?

Não sei se já havia mencionado antes, mas, ser palhaço dói. No fundo da alma, no branco do olho, na superfície do nariz. Os corpos debatem-se em devires de possíveis realidades forjadas a partir de uma pequena máscara vermelha. Do que o homem ri? Mostrar os dentes, para o lobo, é sinal de luta. Aproveitando a inspiração brechtiana: “não se pode ter tudo”. É a vida como ela é. E ninguém é dono do nariz do outro.

Bergson assim define a manifestação cômica:

(...) invisível para quem a possui, pois a comicidade é inconsciente, visível para o restante do mundo a fim de provocar o riso universal, cheia de indulgência para consigo mesma a fim de ostentar-se sem escrúpulo, constrangedora para os outros a fim de que eles a reprimam sem piedade, corrigível imediatamente para que não seja inútil rir dela, segura de renascer sob novos aspectos para que o riso tenha sempre o que trabalhar, inseparável da vida social, ainda que insuportável para a sociedade (...) (p.128).

São inúmeras as contradições que a ferramenta do humor nos deixa a descoberto. Bergson aponta o humor como possível ferramenta para “corrigir o caráter” dos homens. Mas o clown é mais um sem-caráter entre os homens. Sua participação no mundo não tem um propósito pedagógico ou de cura. Ele apenas está ali.

Por isso não é possível corrigir. Não é possível ser pedagógico. A não ser por uma perspectiva da pedagogia que compreenda o aprender e o ensinar como um exercício de encontro com a alteridade. Deleuze (2003) irá tratar a questão do aprendizado como sendo a de um encontro com o que ele chama de signos: “Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (p.3). Os signos, por sua vez, teriam a marca da temporalidade, e nossa relação com estes seria de heterogeneidade: “Nunca se aprende fazendo *como* alguém, mas fazendo *com* alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende” (p.21). É o encontro com a diferença, com a estranheza, que força ao exercício da *recherche*<sup>24</sup>, da busca, da aprendizagem. Assim, o exercício do pensamento não é um movimento natural e espontâneo, mas nasce da violência do encontro com a heterogeneidade do signo:

Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos. Quem sabe como um estudante pode tornar-se repentinamente “bom em latim”, que signos (amorosos ou até mesmo inconfessáveis) lhe serviriam de

<sup>24</sup> Deleuze utiliza o termo *recherche* para fazer alusão à obra de Proust, “Em busca do tempo perdido”, sobre a qual está dissertando a respeito dos signos. Em português, na obra de Proust, o termo *recherche* foi traduzido por “busca”; mas também pode ser compreendido como “pesquisa”.



aprendizado? Nunca aprendemos alguma coisa nos dicionários que nossos professores e nossos pais nos emprestam (p.21).

Amparado em Deleuze, Gallo (2012) discorrerá a respeito desta pedagogia que tem como perspectiva a alteridade. Sob esta perspectiva, já não há mais controle sobre os efeitos de uma ação que se proponha a ensinar algo:

Ensinar consiste em emitir signos, sem que tenhamos controle em relação ao que será feito com eles, por aqueles que os encontrarem. Isso não significa que não devamos emitir signos, mas sim que precisamos nos desapegar deles, precisamos abdicar de nossa vontade de controlar o aprendizado de cada um dos nossos alunos, apesar de todas as boas intenções que possamos ter com isso (p.9).

Assim, se as intervenções riso-clínicas podem guardar algo de pedagógico, será no ato de emitir signos que possam provocar, naqueles que os encontrem, um efeito de estranhamento que os provoque ao exercício da mudança. Ao mesmo tempo, este estranhamento carregará algo de familiaridade consigo para que se estabeleça o encontro, para que haja uma linha de conexão entre a diferença absoluta e a homeostase do já conhecido.

Em entrevista para o documentário “Eu Maior”, o palhaço e ator Márcio Libar (2003) afirma que o riso sobre o palhaço não é de chacota e sim de aceitação: “Quando ele aparece careca na tua frente e barrigudo, ele está dizendo: ‘teu cabelo também vai cair e tua barriga vai crescer também; você me ama mesmo assim? (...) É um riso de cumplicidade.’”. Dorneles (2009) também afirma essa perspectiva: “O palhaço contemporâneo substitui o rir dele pelo rir com ele, apresentando uma alegria no fracasso” (p.43). O encontro com a alteridade nasce então aí, nesse reconhecimento do estranho do outro em mim e da aceitação de que desconhecemos boa parte daquilo que chamamos de nós mesmos.

Assim, da experiência que, por meio da pesquisa, venho narrar, o que posso mais dizer? Quando aborda a operação do ensaio em sua relação com o tempo e a experiência, Larrosa afirma: “Trata-se de procurar os detalhes que possam funcionar como sintomas, também no sentido médico da palavra: sintomas de nossa saúde e de nossa doença, de nossa vida e de nossa rigidez” (p.35). Passando esta experiência em revista, através do exercício do ensaio, digo que por pouco não voaram cabeças. Talvez algumas orelhas tenham sido arrancadas, assim como tomamos e distribuimos alguns choques, e voaram muitos bofetões imaginários. Diante de tudo isso, nada como a

doçura de uma bela torta na cara, assinalando nossa fraqueza. Aceitemos, pois, por ora, o nosso ridículo.

**ESPREGUIÇAR**  
**(Ainda antes do fim)**

*Eu vou fazer um mestrado.  
Estudar o já estudado.  
Escrever o já escrito.  
Só que de um jeito transado.  
Rebolado.  
Sim. Eu vou fazer um mestrado.  
Ele vai ser um estrado.  
Nele vou me deitar, entre nós um colchão vai estar.  
De molas, de água, de penas. Água mole, pena macia, umas farpas talvez.  
Olha eu escrevendo. Pareço até que estou sabendo.  
Rita querida, segure as pontas desta pipa, molhe o pano desta cuíca, seja ponte, seja amiga.  
Ahá uhú! O mestrado é nosso!!!  
Beijos da Dulci.  
(Carta remetida em 16 de novembro de 2015. Forma de confecção: nariz. Envio: dedos).*

Essa carta da Dulci foi escrita através da experiência que realizei, de colocar o nariz de palhaço (e o chapéu roxo) e sentar-me em frente ao computador. Foi escrita em total perturbação pela provocação recebida na ocasião da qualificação do meu projeto de pesquisa para o mestrado. A provocação vinha no sentido de tornar a escrita mais palhaça, deixá-la invadir por essa lógica estranha, exercitar a proposta de uma escrita menos em representação, mais em apresentação. Entre outras palavras (que estão constantes ao longo da dissertação com a devida identificação “escritas da Dulci”), saíram estas linhas acima. Quando apresentadas no nosso grupo de orientação, estas linhas não soaram muito bem. Como esta pesquisadora, bolsista, inclusive, pode escrever sobre sua própria produção dizendo que é fruto de um descanso, e mais, que é apenas uma repetição do já escrito e estudado? Não. A sugestão foi de descarte destas palavras. Considerando-as como exercício de escrita, porém, não como produto para ser lido.

Mas eu gostaria de apresentar isto. Neste momento, debato-me em turvar o que já escrevi, enlamear a clareza do meu entusiasmado escrito, diminuir seu caráter de ode romântica ao palhaço. Encontro-me em verdadeira agonia de escrita, buscando minha própria sombra, que, como tal, teima em esconder-se em meus pontos cegos pela luz

clara do sol. De repente, de várias maneiras, invade-me o tema da preguiça, do espreguiçar-se. Aí me lembro dessa carta.

Bergson (1983) afirma: “O absurdo cômico é de mesma natureza do absurdo dos sonhos” (p.139). Em quê consiste este absurdo? “Modelar as coisas a partir de uma ideia, em vez de modelar as ideias a partir das coisas. Consiste em vermos diante de nós aquilo que pensamos, em vez de pensarmos naquilo que vemos”. (p.137). Convenço-me de que, para enxergar meu ponto cego, vou precisar de alguma embriaguez. Para deixar que a “coisa” apareça na minha “ideia”. Um relaxamento da visão. Bergson afirma que existe no ato cômico uma impertinência social que passa por uma atitude de relaxamento da atenção diante da vida:

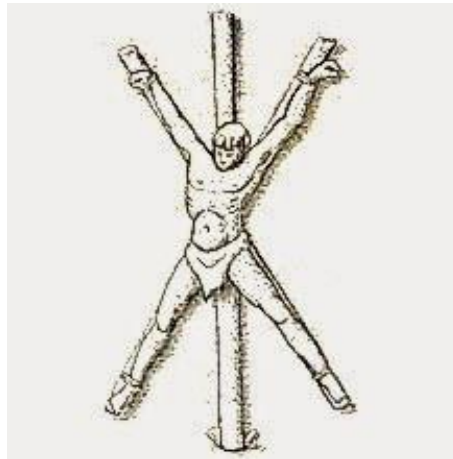
Já não buscamos adaptar-nos e readaptar-nos incessantemente à sociedade de que fazemos parte. Relaxamos a atenção que deveríamos com a vida. Assemelhamo-nos mais ou menos a um distraído. Distração da vontade, admito, até mais que da inteligência. Distração, porém, e, por conseguinte, preguiça. Rompemos com as conveniências assim como há pouco rompíamos com a lógica. Enfim, assumimos ares de quem está brincando. Aqui também nosso primeiro movimento é o de aceitar o convite à preguiça. Por um instante pelo menos, entramos no jogo. E nos poupamos da fadiga de viver (p.145).

Será necessário deitar-se sobre essa cama. Ora macia, ora farpada. Ora tranquila, ora insone. À Dulcinóia, através do nariz, entrego-me; meu corpo, minha coluna, minha experiência, a serviço desta brincadeira. Ela, por sua vez, entrega-se ao mestrado. Deita e rola. Espreguiça-se. A respeito da comicidade, Bergson segue: “Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica” (p.109). E ainda afirma: “As palavras profundamente cômicas são as palavras ingênuas nas quais o vício se mostra a nu: como ela se descobriria assim se fosse capaz de ver-se e julgar-se por si mesma?” (p.110).

Quem sabe a preguiça seja o nosso vício – meu e da Dulcinóia – que, nesse momento, emerge para nos apontar um desvio no pensamento do que até então construímos. Pergunto-me se o desejo de esticar o sim não pode ser transviado pela alegria de espreguiçar a experiência. O espreguiçar também requer o esforço do músculo que se estica, mas sua ação tem um sentido de livrar-se do encolhimento, um ato de soltura produz-se com este tensionamento muscular.

Evoco a etimologia da palavra “trabalho”, recordando a origem latina do termo, que está referida à palavra *tripalium*, sendo este, além de uma ferramenta para a

lavoura, um instrumento romano de tortura utilizado em meados do século VI. Consistia este instrumento no cruzamento de três paus, sendo um fincado no solo, na vertical, em local onde era colocado o supliciado de maneira a manter-se esticado para então sofrer as devidas punições.



Quem sabe aqui, uma vez mais, Dulcinóia nos dê uma pista de um sentido de afirmação da potência do sim, mas que não faz oposição simplesmente com o não; um “sim” que dança com o “não” e que precisa mesmo desta recusa para compor com sua potência, de modo a não se estirar absolutamente.

Larrosa (2003) afirma: “O ensaísta é um transeunte, um passeador, um divagador, um ‘extravagante’, porém o mundo acadêmico está ligado, como diz Adorno, à moral do trabalho (p.110)”. E segue:

Creio que a organização do espaço acadêmico - sob o modelo do trabalho - é uma tendência crescente, incontrolável e que ninguém discute. Discute-se a forma de avaliação do trabalho universitário, a forma de incrementar a produtividade ou competitividade de professores e alunos, o que fazer para que os alunos se evadam menos, o que fazer para que as pessoas trabalhem mais, como tomar mais rentável o que se faz, como responder melhor às demandas do Capital e do Estado (isso que agora se chama de "demanda social"). Porém, pensar tudo o que fazemos sob o modelo do trabalho, o modo de trabalho, é um pressuposto não discutido (...) (p.110).

E finaliza sua crítica com força: “A escrita acadêmica é alérgica ao riso, à subjetividade e à paixão” (p.110). Trago as palavras de Larrosa aqui, não para provocar uma discussão sobre a produção universitária, e sim para encontrar um cúmplice à minha preguiça. Da Dulcinóia, aliás. Procuo aliados para afirmar a potência da vadiagem palhaça no encontro com o trabalho em saúde mental. Que possamos sentir prazer em buscar novos caminhos para os esgotamentos cotidianos, que o façamos com

a necessária crítica, agudeza e consciência, mas também sem deixar-nos levar absolutamente pelo domínio da técnica (como narrado em “Quatro: Ganhar”) e pelo empuxo da moral do trabalho que nos convoca a esticar até não poder mais.

Emerson Merhy (2004), em “Os CAPS e seus trabalhadores: no olho do furacão antimanicomial. Alegria e Alívio como dispositivos analisadores”, fala-nos do sentimento de exaustão dos trabalhadores no exercício de oferecer alívio aos outros e do necessário estado de alegria para um trabalho que afirme a vida: “Uma equipe de trabalhadores dos CAPSs que não possa usufruir de alívios produtivos e de estados de alegria, de forma implicada, não tem muito a ofertar a não ser exaurir para gerar alívios nos outros, como o manicômio já fazia e faz” (p.15). O autor conta sobre esse estiramento da força produtiva do trabalhador e a necessidade de produzir uma diferença no *modus operandi* já instituído dentro de um mundo do trabalho cuja lógica predominante é a manicomial:

Dentre muitas coisas interessantes e acertos que os trabalhadores realizam, vi e vejo, também, muitas dificuldades dos trabalhadores para entenderem e resolverem várias questões que estão envolvidas no seu exigente cotidiano, no qual se cruzam distintas e importantes intencionalidades. Entre elas, destaco: de um lado, a existência de um cotidiano fortemente habitado por intensas demandas de cuidado, que usuários, muito múltiplos e, facilmente, em estados de crises, têm sobre a equipe; e, do outro, pela presença marcante de um imaginário do trabalhador, de que o seu agir clínico é suficientemente ampliado e a sua rede de relações intra e intersetorial, para além da clínica, é suficientemente inclusiva, que com os seus fazeres, o louco não vai ficar nem mais enlouquecido e nem excluído (p.8).

O trabalhador estica-se para atender à convocação de produção e resolutividade, e estica-se para atender ao seu próprio ideal de ser aquele que resolve sozinho todos os problemas (uhu!) do trabalho, do usuário, do mundo. Sua competência encontra-se colada à imagem do trabalhador que supera e/ou ignora seus desejos e sofrimentos para atender à necessidade de alívio do outro:

Não é por acaso, que muitos trabalhadores, em supervisão, falam, como um lamento, da sua exaustão, da sua tristeza, da sua incapacidade de acolher o outro, o tempo todo, e do seu pavor diante das crises dos usuários. E, cobram, exatamente de si, o oposto: o de estar sempre em prontidão e apto, o de estar sempre atento e alegre, o de ofertar escuta a todo momento, que se fizer necessário, e o de tomar as crises como eventos positivos e como oportunidades (p.8-9).

E a demanda urge. Diante da crise, o trabalhador,

(...) vai ter que acolher, escutar, ressignificar, expor-se a vínculos e jogos transferenciais, abrir-se em rede, atuar em linhas de fuga. Vai ter

que exercer saberes tecnológicos clínicos, construir redes de encontros entre competências de intervenção, abrir-se para redes intra-saúde, que possam suportar e agregar novos agires tecnológicos, inclusive no momento de uma crise que pode se tornar um sério caso de urgência e emergência (p.12).

Enquanto trabalhadores, por vezes, colocamo-nos no *tripalium*, acreditando que, quanto mais sofreremos as agruras do chicote do outro (seja usuário, gestor, colega), melhor atenderemos à sua demanda. Vemo-nos presos a esse circuito cujo roteiro já está preparado; basta escolher, em cada situação, quem apanha e quem bate. Essa ação encontra eco nas apresentações das duplas de palhaços ao longo da história, realizando números que apresentam trocas de socos, tapas e chutes na bunda.

A primeira dupla de palhaços, na configuração teatral-circense que conhecemos, foi a dupla Footit e Chocolat, no início do século XX na França. Esta dupla, recentemente retratada no filme “Chocolate” (2016), inaugura, então, o jogo cômico que até hoje é explorado pelos mais diversos palhaços do mundo, que é o da relação entre o palhaço Augusto e o Branco. Comumente, o Branco representa aquele que “pensa que manda” e o Augusto o que “finge que obedece”; o Branco se apresenta superior e o Augusto bobo. Normalmente, o Augusto apanha do Branco, mas, também, muitas vezes, acaba levando a melhor, pois o Branco enreda-se em seu próprio jogo. O palhaço Márcio Líbar, em um texto publicado em seu website (s/data, s/p<sup>25</sup>) propõe que pensemos na relação que se estabelece entre estas duas figuras sob uma ótica diferente da do autoritarismo e da violência simplesmente. A ótica proposta é a do conflito do encontro entre “aquele que tenta aparentar ser e aquele que realmente é”:

O palhaço Branco tenta ser um exemplo de inteligência, elegância, eficiência e gentileza. Por sua vez o Augusto tem muita admiração pelo Branco e tenta até se parecer com ele tentando imitar sua etiqueta. Porém, ao perceber que o Augusto o admira o Branco se envaidece, torna-se orgulhoso e tenta ter o controle da situação. É justamente nesse momento que o Augusto se rebela e é aí que se manifestam as implicâncias e as rixas sem grandes consequências, como no universo das crianças. Nessas horas é que vemos brotar em cena, as dedadas no olho, os chutes na bunda, os tapas e tortadas na cara, tão peculiares ao universo das duplas de palhaços.

Ambos são palhaços, ambos perdem e fracassam, porém, um deles, o Branco, não quer admitir sua evidente fraqueza, o que o torna ainda mais ridículo que o bobo Augusto. Enquanto sustenta-se a farsa, sustenta-se o conflito, e o jogo entra em

---

<sup>25</sup> Disponível em <https://marciolibar.wordpress.com/atelie-do-riso/> Acesso em: 29 jul. 2015.

combustão, como refere Merhy (2004) no seu texto sobre a experiência dos trabalhadores de CAPS:

Por isso, agrego, sem fundir, a ideia de exaustão ou, melhor, de combustão do trabalhador e da equipe. Aqui, o empréstimo é das linhas de investigação que veem, no campo da saúde do trabalhador, pensando o seu “burn out” como expressão de processos de trabalho altamente exploradores e alienadores. Isto é, trago como indicador analítico a noção de exaustão do trabalhador, para se agregar ao de alegria/tristeza, no sentido de que um produtor de novas possibilidades de vida, que para isso consome a sua própria, se não produzi-la o tempo todo, exaure. Ou seja, provoca combustão total de sua energia vital (p.11).

É importante que haja o fogo, sem dúvida, pois, sem ele, não há jogo. Mas como fazer para que a inflamação não seja a ponto de consumir-se totalmente? Líbar completa: “O Branco e Augusto não estão juntos por uma relação de autoridade e obediência, mas sim porque são idiotas solitários, ambos já perderam tudo, não têm mais nada nem ninguém a não ser um ao outro”. Entendemos que manter a chama acesa passa pelo reconhecimento de sua própria condição, pela cumplicidade com o erro, seja quando estampado na presença do outro, seja quando arde em si mesmo.

Penso na figura do “doutor choque” colado ao seu figurino branco, preso ao seu *script* bem ensaiado e que prenuncia um desfecho que não deve ser diferente do previsto. Em um momento da peça de Molière, “O doente imaginário”, já citada anteriormente, Nieta, a cuidadora de Argan, finge ser um médico, em uma trama em que ela e o irmão armam para tentar tirá-lo da obsessão por Dr. Purgan e sua trupe:

NIETA – Sou um médico ambulante, que vai de cidade em cidade, procurar doenças à altura de minha capacidade, para encontrar doentes dignos dos meus cuidados (...). As pequenas doenças comuns, essas porcarias de reumatismo, inchaço, febre, probleminhas de baço, fígado e de dor de cabeça, eu desprezo. Quero moléstias importantes, grandes febres constantes, com delírios, pestes, hidropsias bem formadas, pleurísias com inflamações no peito. (...)

(...)

NIETA – Adeus, meu caro. Sinto muito deixá-lo tão cedo, mas devo ir para uma importante consulta de um homem que morreu ontem.

ARGAN – Um homem que morreu ontem?

NIETA – É. Saber o que deveria ter sido feito para que ele não morresse. Até logo.

(Molière, 2004, p.61-63)

Assim, a saúde tem como principal interlocutor, não os seus usuários, mas a doença e a morte deles. Evita-se logo a fricção que poderia gerar a primeira faísca. Bergson nomeia a essa característica cômica de “endurecimento profissional”: “a



personagem cômica se encaixará tão bem na moldura rígida de sua função que já não terá espaço para mover-se e, sobretudo, para comover-se, como os outros homens” (p.133). O encontro com a heterogeneidade do signo do outro fica adiado pela homeostase do reconhecimento de si mesmo enquanto especialista de tudo-aquilo-que-você-mesmo-já-sabe.

Diante de tal endurecimento, o que ofertar? Quem sabe um pouco dessa preguiça gostosa, na contramão da produção fabril, possa ser interessante à nossa revolução do cuidado. Que possam as farpas na cama também serem cócegas que impelem o movimento com alegria e conduzem o corpo a encontrar outras e novas posições. Avner, o excêntrico (já referido no capítulo anterior) enumera em seus princípios para o clown a necessidade de sentirmos prazer no jogo. Se não nos divertirmos com o que estamos fazendo, mesmo que seja uma proposta séria, dificilmente o público irá se interessar pelo que estamos apresentando. Avner diz: “Não tente ser interessante, seja interessado”.

Para que o trabalhador não se torne um “burocrata do atendimento”, que só “toca o cotidiano”, será necessário, segundo Merhy, um coletivo que “possa estar em plena produção de vida em si e para si” e que assim possa “ofertar, com o seu fazer, a produção de novos viveres não dados, em outros. Ou, pelo menos, instigá-los a isso” (p.10). O autor conclui sugerindo, “além dos eixos alegria e combustão, tomar o foco da produção do alívio produtivo antimanicomial como uma poderosa arma a favor da construção dos CAPS anti-manicômios” (p.13-14).

O ato de espreguiçar não acorda, mas acolhe a preguiça. Recebe-a, aceita, sem querer controlar, e então, ao invés de adormecer, a preguiça põe-se em movimento no ato de alongar. Apostemos, portanto, na potência do suspiro que surge imprevisível e intempestivo ao final de um belo espreguiçar.

O suspiro é assim: não é início nem fim, anuncia o tempo entre o começo do acordar e o final do dormir, ou vice-versa. Nesse entre dormindo e acordado, entre a luz do dia e a escuridão da noite, o espreguiçar assemelha-se a uma dança, já que absolutamente não está parado, mas encontra-se em pleno fluxo. Gostaria de encerrar este escrito aproveitando deste fluxo (es)preguiçoso, para que, ao chegarmos ao ponto final, algumas letras possam seguir dançando.

Observo meu filho de pouco mais de um ano de idade brincando com palitos de madeira (daqueles de picolé). Ele reúne uma dezena deles e põe-se a guardá-los numa

caixa, pouco a pouco. Eu presto auxílio, feliz por poder arrumar um pouco a bagunça de brinquedos da casa. Vou alcançando feixes de palitos que ele guarda entusiasmadamente na caixa. Quando finalmente aproxima-se o que parece ser o fim, ou seja, quando quase todos os palitos estão dentro da caixa, ele imediatamente passa a jogá-los com alegria pelo chão. De que serve o exercício da organização senão para permitir o prazer da sua imediata desordem?

Em diversos momentos do nosso percurso de pesquisa, buscamos revirar, profanar e trair nossas propostas, com a intenção de encontrar mais, de não nos apaziguarmos com uma primeira resposta que manteria os palitos organizadamente na caixa, de mantermos acesa a chama dos problemas (uhu!). Esse movimento assemelha-se ao propósito cômico e ao do palhaço. Muitas vezes é necessário ao palhaço “puxar seu próprio tapete”, provocar algum incômodo, para que o conforto e o controle não sejam em tanta demasia que venham a apagar o principal do jogo que é a alegria do próprio jogar no presente, sem saber qual será o próximo lance ou mesmo o seu desfecho.

Manter-se no fluxo do jogo, afinal, esse é o desafio que propomos, enquanto palhaços, aos trabalhadores com os quais temos encontrado. Que não nos apaziguemos com respostas e técnicas (que têm lá a sua importância), para que possamos sustentar juntos a dança dos problemas. Deixo, portanto, e por fim, ecoando um som, uma dança, trilha que embalou a Dulcinóia na cena narrada em “Cinco – sofrer” e que, naquele instante, salvou-nos de um jogo dramático para uma relação tragicômica com a vida.

### **Bandolins**

(Oswaldo Montenegro)

Como fosse um par que  
Nessa valsa triste  
Se desenvolvesse  
Ao som dos bandolins

E como não,  
E por que não dizer  
Que o mundo respirava mais  
Se ela apertava assim?  
Seu colo como  
Se não fosse um tempo  
Em que já fosse impróprio  
Se dançar assim

Ela teimou e enfrentou

O mundo  
Se rodopiando ao som  
Dos bandolins

Como fosse um lar  
Seu corpo a valsa triste  
Iluminava e a noite  
Caminhava assim

E como um par  
O vento e a madrugada  
Iluminavam a fada  
Do meu botequim

Valsando como valsa  
Uma criança  
Que entra na roda  
A noite tá no fim

Ela valsando  
Só na madrugada  
Se julgando amada  
Ao som dos bandolins...

**FIM (Agora SIM)**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (2003). O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, p. 15-45.
- AGAMBEN, G. (2005) **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo.
- ARISTÓTELES (2010). Partes dos Animais. In: **Obras Completas**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 4, t. 3.
- ARTAUD, A. (1993). **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1932)
- BAPTISTA, L.A (2010). Noturnos urbanos. Interpelações da literatura para uma ética da pesquisa. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ, RJ, ano 10, nº1, p.103-117.
- BENDER, I. (1996). **Comédia e Riso – uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS.
- BENEVIDES, R. & PASSOS, E (2005). A humanização como dimensão pública das políticas de saúde. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 561-571.
- BENJAMIN, W. (1994). **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política** (7ª ed.). São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1997). **Rua de Mão Única**. 5ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, H. (1983) **O Riso – ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores (2ª ed.)
- BRASIL (2004). Ministério da Saúde. **HumanizaSUS: Política Nacional de Humanização: a humanização como eixo norteador das práticas de atenção e gestão em todas as instâncias do SUS**. Brasília.
- \_\_\_\_\_ (2006). Ministério da Saúde. **Trabalho e redes de saúde: valorização dos trabalhadores da saúde**. (2ª ed.). Brasília.
- \_\_\_\_\_ (2010). Ministério da Saúde. **Caderno Humaniza SUS – Volume 1 – Formação e Intervenção**. Entrevista (p.234-p.242) Brasília.
- BRECHT, B. (2004). A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo. In: **Teatro Completo**. Vol.3. São Paulo: Ed. Paz e Terra.

- BURNIER, L.A (2001). **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- BUTLER, J. (2015). **Relatar a si mesmo – crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- CASTRO, A.V (2005). **O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos.
- CECCIM, R.B (2005). Educação Permanente em Saúde: desafio ambicioso e necessário. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v.9, n.16, p.161-77, set.2004/fev.2005.
- CERTAU, M. (1998) **A Reinvenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes.
- DELEUZE, G (2002). **Espinoza: Filosofia Prática**. São Paulo. Escuta.
- \_\_\_\_\_ (2003) **Proust e os signos**. 2<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- DERRIDA, J. (1998). **Políticas de la amistad** (seguido de El oído de Heidegger). Madri: Editorial Trotta (pp.11-338). (Trabalho original publicado em 1994).
- DORNELES, J.L (2003). **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade**; Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- \_\_\_\_\_ (2009). **Pelo vigor do palhaço**. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP.
- EISENBERG, A. **Os princípios do palhaço**. Disponível em [http://www.avnertheeccentric.com/eccentric\\_principles\\_portuguese.php](http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php). Acesso em: 28 dez 2016.
- EU Maior. São Paulo, Catalisadora Audiovisual. 2003. Documentário.
- FERNANDES, M. (2008). **O homem do princípio ao fim**. Porto Alegre, LP&M.
- FERREIRA, T. A. E GOYATÁ, F. J. R. A supervisão e o supervisor clínico-institucional: dos riscos presentes e das possibilidades. In: **Clinicaps – Impasses da Clínica**, nº12, set/dez, 2010.
- FOUCAULT, M. (1981). **De l'amitié comme mode de vie**. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº

25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: [www.filoesco.unb.br/foucault](http://www.filoesco.unb.br/foucault) Acesso em: 30 abr.2015..

FREIRE, P. (2007). Pacientes impacientes: Paulo Freire. In: Brasil. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. **Caderno de educação popular e saúde**. (pp. 32-45) Brasília: MS.

FREUD, S. (1996) O humor. In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. v.XXI. (pp.163-169) Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original publicado em 1927)

FUGANTI, L. A (1990). Saúde, desejo e pensamento. In: A., Lancetti,. (Org.). **Saúde e loucura 2**, (pp.19-82). São Paulo: Hucitec.

GAGNEBIN. J. M. (2007). **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva.

GALLO, S. (2012). As múltiplas dimensões do aprender. In: Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo.

KASPER, K.M. (2009) Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? In: **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 199-213, set./dez. 2009

KNIJNIK, C. (2009). **Cacos urbanos: gesto, cidade e narração**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

KOUDELA, I.D. (2001). **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva.

KUPERMANN, D. (2003) **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LARROSA, J. (2003) O ensaio e a escrita acadêmica. In: **Educação e Realidade**. 28(2): p.101-115, jul/dez 2003.

LIBAR, M. **Carta aberta de um palhaço à carnavalesca Rosa Magalhães**. Extra, 2015. Disponível em <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/carta-aberta-de-um-palhaco-carnavalesca-rosa-magalhaes-15823696.html>. Acesso em: 29 jul.2016.

LUZES da cidade. Estados Unidos, Universal, 1931. 1 DVD.

MASSETI, M (2003). **Boas Misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar**. São Paulo: Palas Athena.

MERHY, E. (2004). **Os CAPS e seus trabalhadores: no olho do furacão antimanicomial. Alegria e Alívio como dispositivos analisadores**. Disponível em: <http://www.uff.br/saudecoletiva/professores/merhy/capitulos-08.pdf>>. Acesso em: 5 ago.2016

\_\_\_\_\_ (2012). Anormais do desejo: os novos não-humanos? Os sinais que vêm da vida cotidiana e da rua. In: **Drogas e Cidadania: em debate** (pp.9-18). Brasília: Conselho Federal de Psicologia.

MOLIÉRE (2004). **O Doente Imaginário**. Tradução e adaptação Edla Van Steen. São Paulo: Global.

MONTENEGRO, O. Bandolins. Intérprete: Oswaldo Montenegro. In: **Oswaldo Montenegro**. Rio de Janeiro: Transmérica, 1980. Disco Sonoro.

ORTEGA, F. (1999). **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (2000) **Para uma política da amizade**: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

\_\_\_\_\_. (2002) **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras.

OLIVEIRA, I.M.A, PALMA, L.G., VERONESE, C.M.S. A servidão mais que voluntária: dispositivos burocráticos em instituição de saúde mental. In: **Revista Mal-estar e subjetividade**. Fortaleza. vol. IX. nº 4. p. 1343-1354. dez/2009

PINHO, L. C. (2013). Por uma existência artística: ética e estética em Nietzsche e Foucault. **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa, BA. v.8, n.2, 108-117.

PLAUTO, T.M. (2003). A comédia dos burros (Asinaria). Lisboa: Edições 70.

RANCIÈRE, J. (1995). **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34.

\_\_\_\_\_. (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34.

ROLNIK, S. (1997) Clínica Nômade. In: Equipe de Acompanhantes Terapêuticos A Casa (orgs.). **Crise e cidade: acompanhamento terapêutico** (pp.83-97) São Paulo: EDUC.

SANTOS-FILHO, S. B (2007). Indicadores de valorização do trabalho da saúde: Construindo o conceito de valorização a partir de uma perspectiva analítica. In: S. B., Santos-Filho; M. E. B. Barros. (Org.). **Trabalhador da Saúde: Muito Prazer! Protagonismo dos trabalhadores na gestão do trabalho em saúde**. (pp.143-171) Ijuí, RS: Unijuí.

SARCEY, A.R. (1999). **Clown, o termo**. Boletim Informativo dos Doutores da Alegria. São Paulo: Abaeté.

SILVA, G.M. et.al. (2012) O processo de trabalho na supervisão clínico-institucional nos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS). In: **Revista**

**Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental.** São Paulo, v. 15, n. 2, p. 309-322, junho 2012

WUO, A.E (1999). **O Clown Visitador no tratamento de crianças hospitalizadas.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação Física na Área de estudos do Lazer, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP.

\_\_\_\_\_ (2009) A linguagem secreta do clown. **Revista Integração**, Ano XV, n.56, p.57-62.