

# ciência da palhaçaria

**ESTUDOS TEÓRICOS E  
PRÁTICAS EM SAÚDE MENTAL**

**Janari da Silva Pedroso**

**Carolina Ventura Silva**

**Fernando Mateus Viégas Brandão**

**(Organizadores)**

editora



redeunida

SÉRIE SAÚDE MENTAL COLETIVA

# ciência da palhaçaria

**ESTUDOS TEÓRICOS E  
PRÁTICAS EM SAÚDE MENTAL**

**Janari da Silva Pedroso  
Carolina Ventura Silva  
Fernando Mateus Viégas Brandão  
(Organizadores)**



Porto Alegre  
2023

FINANCIAMENTO: Prêmio PROEX de Arte e Cultura - Edital nº07/2019.  
Título: Palhaçaria como recurso terapêutico: oficinas para pessoas com transtornos afetivos, Universidade Federal do Pará.

**PROEX**

Pró-Reitoria de Extensão | UFPA



Universidade Federal do Pará  
Laboratório de Desenvolvimento e Saúde  
Human Development and Health Laboratory



**Coordenador Geral da Associação Rede UNIDA**

Alcindo Antônio Ferla

**Coordenação Editorial**

**Editor-Chefe:** Alcindo Antônio Ferla

**Editores Associados:** Ricardo Burg Ceccim, Márcia Fernanda Mello Mendes, Júlio César Schweickardt, Sônia Lemos, Fabiana Mânica Martins, Denise Bueno, Maria das Graças, Frederico Viana Machado, Márcio Mariath Belloc, Karol Veiga Cabral, Daniela Dallegrove.

**Conselho Editorial:**

**Adriane Pires Batiston** (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil).

**Alcindo Antônio Ferla** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil).

**Àngel Martínez-Hernández** (Universitat Rovira i Virgili, Espanha).

**Angelo Stefanini** (Università di Bologna, Itália).

**Ardigó Martino** (Università di Bologna, Itália).

**Berta Paz Lorido** (Universitat de les Illes Balears, Espanha).

**Celia Beatriz Iriart** (University of New Mexico, Estados Unidos da América).

**Denise Bueno** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil).

**Emerson Elias Merhy** (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil).

**Érica Rosalba Mallmann Duarte** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil).

**Francisca Valda Silva de Oliveira** (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil).

**Hêider Aurélio Pinto** (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil).

**Izabella Barison Matos** (Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil).

**João Henrique Lara do Amaral** (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil).

**Júlio Cesar Schweickardt** (Fundação Oswaldo Cruz/Amazonas, Brasil).

**Laura Camargo Macruz Feuerwerker** (Universidade de São Paulo, Brasil).

**Leonardo Federico** (Universidad Nacional de Lanús, Argentina).

**Lisiane Bôer Possa** (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

**Liliana Santos** (Universidade Federal da Bahia, Brasil).

**Luciano Bezerra Gomes** (Universidade Federal da Paraíba, Brasil).

**Mara Lisiane dos Santos** (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil).

**Márcia Regina Cardoso Torres** (Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, Brasil).

**Marco Akerman** (Universidade de São Paulo, Brasil).

**Maria Augusta Nicoli** (Agenzia Sanitaria e Sociale Regionale dell'Emilia-Romagna, Itália).

**Maria das Graças Alves Pereira** (Instituto Federal do Acre, Brasil).

**Maria Luiza Jaeger** (Associação Brasileira da Rede UNIDA, Brasil).

**Maria Rocineide Ferreira da Silva** (Universidade Estadual do Ceará, Brasil).

**Paulo de Tarso Ribeiro de Oliveira** (Universidade Federal do Pará, Brasil).

**Quelen Tanize Alves da Silva** (Grupo Hospitalar Conceição, Brasil)

**Ricardo Burg Ceccim** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil).

**Rodrigo Tobias de Sousa Lima** (Fundação Oswaldo Cruz/Amazonas, Brasil).

**Rossana Staevie Baduy** (Universidade Estadual de Londrina, Brasil).

**Sara Donetto** (King's College London, Inglaterra).

**Sueli Terezinha Goi Barrios** (Associação Rede Unida, Brasil).

**Túlio Batista Franco** (Universidade Federal Fluminense, Brasil).

**Vanderléia Laodete Pulga** (Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil).

**Vera Lucia Kodjaoglanian** (Laboratório de Inovação Tecnológica em Saúde/LAIS/UFRN, Brasil).

**Vera Maria da Rocha** (Associação Rede Unida, Brasil).

**Vincenza Pellegrini** (Università di Parma, Itália)

**Comissão Executiva Editorial**

Alana Santos de Souza  
Camila Fontana Roman  
Jaqueline Miotto Guarnieri

**Projeto Gráfico, Capa e Miolo**

Editora Rede UNIDA

**Diagramação**

Editora Rede UNIDA

**Arte da Capa**

Márcio Mariath Belloc

**Copyright © 2023 by Associação Rede UNIDA**

Todos os direitos desta edição estão reservados para a Associação Brasileira Rede UNIDA  
Rua São Manoel, nº 498, CEP 90620-110, Porto Alegre – RS. Fone: (051) 3391-1252  
[www.redeunida.org.br](http://www.redeunida.org.br)



**FICHA CATALOGRÁFICA**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

**P153**

**Ciência da palhaçaria:** estudos teóricos e práticas em saúde mental/ Organizadores: Janari da Silva Pedroso, Carolina Ventura Silva e Fernando Mateus Viégas Brandão – 1. ed. -- Porto Alegre, RS: Editora Rede Unida, 2023. 189 p. (Série Saúde Mental Coletiva, v.8).  
E-book: PDF.

Inclui bibliografia.

**ISBN** 978-65-5462-064-2

**DOI** 10.18310/9786554620642

1. Avaliação de Processos e Resultados em Cuidados de Saúde. 2. Saúde Mental. 3. Métodos Terapêuticos Complementares.

I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

**NLM WA 495**  
**CDU 613.86**

---

Ficha catalográfica elaborada por Alana Santos de Souza – Bibliotecária – CRB 10/2738

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	08
<b>Prefácio</b>	
<b>A arte no horizonte do cuidado: por uma poética da vida</b>	
Márcio Mariath Belloc .....	11
<b>Capítulo 01</b>	
<b>A função terapêutica do palhaço</b>	
Fernando Mateus Viégas Brandão, Carolina Ventura Silva e Janari da Silva Pedroso .....	15
<b>Capítulo 02</b>	
<b>Palhaçaria, sorriso e neuroquímica cerebral</b>	
Anderson Manoel Herculano, Mateus Santos Silva, Emerson Pinheiro, Luana Carvalho, Patrick Cardoso e Karen Oliveira .....	30
<b>Capítulo 03</b>	
<b>Possibilidades e intervenções em saúde mental: uso de recursos visuais</b>	
Ana Carolina Barata Morbach e Janari da Silva Pedroso .....	53
<b>Capítulo 04</b>	
<b>Contribuições teóricas e vivências sobre ser palhaço em contato com pessoas em situação de rua</b>	
Carolina Ventura Silva e Fernando Mateus Viégas Brandão .....	67
<b>Capítulo 05</b>	
<b>Uma proposta para classificar e pesquisar o fenômeno do humor com base na etiologia</b>	
Amauri Gouveia Jr. ....	82
<b>Capítulo 06</b>	
<b>O <i>trickster</i> e o palhaço: o irracional processo de individuação</b>	
Ana Carolina Barata Morbach .....	91

<b>Capítulo 07</b> <b>Pessoas internadas em instituições de saúde podem brincar a sério com os profissionais de saúde?</b> Inês Isabel Espada Banza e Cláudio Thebas .....	106
<b>Capítulo 08</b> <b>Relato fotográfico de palhaçaria na ala pediátrica do Hospital Universitário João de Barros Barreto em Belém/PA</b> Gilberto Guimarães Filho .....	113
<b>Capítulo 09</b> <b>Palhaçoterapia e outras maneiras de sermos bobas/bobos: sua função em espaços vitais</b> Priscila Romana Moraes de Melo e Joice Aglae Brondani .....	126
<b>Capítulo 10</b> <b>A integração eu-corpo na dança do ventre: relato de uma formação</b> Ana Paula Chagas Monteiro Leite .....	140
<b>Capítulo 11</b> <b>Só tenho o que sou: a (des)construção subjetiva no tornar-se palhaça</b> Caroline Lira Ferreira .....	152
<b>Capítulo 12</b> <b>Depressão, ansiedade e estresse no ambiente universitário: intervenção em arteterapia</b> Mirian Araújo .....	163
<b>Organizadores .....</b>	<b>176</b>
<b>Sobre os Autores .....</b>	<b>178</b>

# APRESENTAÇÃO

A iniciativa de preparar este livro surgiu a partir de uma premiação que os organizadores receberam: Prêmio PROEX de Arte e Cultura, promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará, em 2019. Este foi um momento de reconhecimento muito grande sobre o trabalho que foi desenvolvido desde o ano anterior, utilizando dispositivos de arte para promoção de saúde mental.

Tudo começou quando, a partir de uma oficina de iniciação à palhaçaria, percebemos o quanto o processo de tornar-se palhaço era profundo, a ponto de promover grandes reflexões e significativo autoconhecimento. A sensação era de sair renovado, enxergando a si e aos outros de maneira diferente. Esses sentimentos eram compartilhados por todos que participavam destas oficinas e era muito comum ouvirmos relatos de pessoas que encontraram, neste espaço, o acolhimento e a filosofia de vida que os ajudava a enfrentar e superar seus traumas e outras demandas emocionais.

Ser palhaço era maravilhoso e perceber esse potencial aplicado na saúde, na nossa área de formação, era animador. Assim, pensamos então se não haveria um componente terapêutico em se tornar palhaço. E, se houvesse, gostaríamos de entendê-lo de maneira detalhada e sob a luz da ciência, para que mais pessoas pudessem viver essa experiência e receber este cuidado como fundamentação a partir das evidências científicas.

O passo inicial foi a realização de uma revisão sistemática de literatura intitulada “Arte como instrumento terapêutico em transtornos depressivos”, em que os organizadores deste livro mapearam as principais técnicas artísticas utilizadas como ferramenta terapêutica em quadros de sofrimento mental. Este trabalho foi fundamental para identificarmos a carência de pesquisas científicas que embasassem, por meio da produção de evidências, a aplicação de técnicas artísticas em saúde.



Decidimos, então, aprofundar os conhecimentos na formação psíquica dessa persona conhecida como palhaço levando o tema ao debate a partir do Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia intitulado “Entre a dor e a alegria: repercussões subjetivas no ser palhaço” da psicóloga Carolina Ventura Silva.

O passo seguinte foi transformar a experiência de uma oficina de iniciação à palhaçaria em um ensaio clínico, que foi apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso em Medicina, intitulado “A palhaçaria como instrumento terapêutico nos transtornos depressivos” do médico Fernando Mateus Viégas Brandão.

Todas essas pesquisas serviram de embasamento e produção de conhecimento teórico aprofundando, tanto nos processos emocionais que envolvem a formação do palhaço, quanto no desenvolvimento e aperfeiçoamento da aplicação das técnicas teatrais utilizadas nesse processo de formação para o uso como instrumento terapêutico em saúde mental. Os relatos mais detalhados destas experiências poderão ser consultados neste livro.

Foi assim que, durante três anos, promovemos oficinas de palhaçaria para pessoas com transtorno de humor, visando estudar e empregar uma estratégia terapêutica complementar às tradicionais. Além de promover essas intervenções terapêuticas, queríamos comprovar cientificamente a eficácia das mesmas. Assim, todo nosso trabalho foi planejado não só como um projeto de extensão, mas também como pesquisa. Avaliávamos o humor dos participantes, antes e depois das intervenções, visando verificar os possíveis efeitos complementares da nossa intervenção na saúde mental daquelas pessoas. Utilizamos de uma experiência em teatro e palhaçaria, além de conhecimentos psicológicos e médicos sobre processos terapêuticos.

Confessamos que foi difícil terminar esse livro, principalmente por conta do início da pandemia, pois tivemos que adiar e estabelecer novos prazos várias vezes. Alguns dos autores tiveram empecilhos pessoais resultantes da pandemia, inclusive com perdas de pessoas próximas. Gostaríamos de dizer que sentimos muitíssimo e deixamos, aqui, a nossa

singela homenagem a todas as pessoas que foram afetadas, em algum nível, pela covid-19.

Agradecemos a paciência e colaboração dos demais autores: sem vocês isso não seria possível. Obrigado.

Janari, Carolina e Fernando

# PREFÁCIO

## A ARTE NO HORIZONTE DO CUIDADO: POR UMA POIÉTICA DA VIDA

Márcio Mariath Belloc

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro [...]

*Haroldo de Campos*

Entre todos começos e recomeços dos movimentos artísticos do século XX, poderíamos dizer que as obras e proposições de Marcel Duchamp são de extrema importância para a arte contemporânea. São precursoras da arte conceitual e estão, sem dúvida, nos alicerces das possibilidades de se pensar e produzir arte no tensionamento de seus próprios cânones e limites. Em seu célebre texto *O Ato Criador* de 1957, Duchamp desenvolve o conceito de coeficiente artístico. Partindo do pressuposto de que, para haver arte, é preciso o artista como produtor, a obra propriamente dita e o público, o coeficiente artístico seria, em poucas palavras, a composição entre o que o artista teve a intenção de produzir e que, no entanto, não se manifesta na obra, e o que ele não intencionou, mas que acontece no resultado, que, por definição, é completado pelo público. Toda a produção artística, seja ela um óleo sobre tela renascentista, seja uma performance contemporânea, estaria regida pelo coeficiente artístico e, desta forma, reestabeleceria e inclusive

renovaria, o ato criador com cada pessoa na posição de público. Daí seu potencial de perenidade. A obra como este pseudo-sujeito, tal como definida por René Passeron (1989), que renasce, que recomeça a cada encontro na relação estabelecida com seu público a cada fruição.

Como pensar então a arte quando ela se estabelece nas relações produzidas nos processos de atenção em saúde? Repare-se que não estamos falando dos usos da arte no campo da saúde. Por definição, arte não tem uso, não serve para algum fim. Tentar usá-la como uma prescrição terapêutica seria o fim da arte. Sendo assim, quem estaria nas posições de produtor, de obra e de público nesse contexto específico? Qual a possibilidade e qual o estatuto de um possível coeficiente artístico? E mais, qual o sentido de se pensar como a arte se estabelece nas relações de cuidado em saúde?

Mesmo nessas relações de cuidado, em qualquer nível de atenção, primário, secundário ou terciário, em consonância com Emerson Merhy (2002), as fronteiras da produção das ações em saúde tampouco são plenamente delimitadas e estruturadas em um único ator. Não é somente o profissional da saúde que ocupa o lugar dessa produção, o protagonismo do usuário é também definitivo no seu processo de saúde-adoecimento-atenção (Menéndez, 2020). Colocar o usuário na condição passiva de quem apenas recebe o ato de saúde é reificá-lo e colonizar com os modelos explicativos científicos a sua experiência de padecimento. Estabelece-se assim como violência e, não raramente, iatrogenia.

Se tomamos Haroldo de Campos (1969) para auxiliar-nos nessa reflexão, poderíamos dizer, tal como sua *arte no horizonte do provável*, que nossa linha de inflexão e direção é o cuidado, é o nosso horizonte. Sendo assim, o produtor da arte nesse contexto deveria ser tanto o profissional da saúde quanto o usuário. Mas quem seria o público dessa obra? Quem construiria esses recomeços? Uma resposta possível e talvez mais direta é a de que o público seria o leitor das linhas desse volume que, em contato com as experiências aqui narradas e discutidas, completaria a tríade da criação. Estaríamos diante do coeficiente artístico e dos recomeços em cada fruição dos textos. Inclusive na construção futura de outras ações artísticas no

horizonte do cuidado, inspiradas nas experiências aqui dispostas. Afinal é esse um dos principais objetivos de uma publicação acadêmica. Que a inovação se reproduza em mais gestos de pesquisas e, nesse caso, de ações em saúde.

Contudo, e não em desacordo com essa primeira resposta à questão, propomos outro público da arte no horizonte do cuidado. Sabemos com Hannah Arendt (1958) que parte importante da condição humana é a política. Tomando como ponto referencial da democracia ocidental a organização política do século de Péricles na Grécia antiga, ela nos ensina que só era cidadão quem ocupava o espaço público, quem atuava na ágora e, com o discurso e com ação, decidiam e construíam os destinos da pólis. Somente nesse espaço público havia liberdade, pois estavam em pé de igualdade para contribuir singularmente para essa produção plural. A mesma autora nos lembra que esse mesmo cidadão, fora da ágora, em sua casa privada era o déspota. O âmbito privado, dessa forma, é o da privação: nem o próprio déspota, nem quem ele comandava, teria a liberdade de ocupar outra posição.

Partindo dessa concepção, as ações em saúde que reificam o usuário, privando o mesmo da participação como protagonista de seu processo de saúde-adoecimento-atenção, que não contam com os saberes da própria experiência de padecimento, produzem desaparecimentos políticos. Em contraposição a essas práticas coisificantes, o que a arte no horizonte do cuidado realmente produz é um espaço público, no qual profissionais e usuários compõem e desempenham papéis imprescindíveis de criadores, cada qual com sua contribuição singular para uma construção plural de saúde.

Nesta primorosa compilação e organização, Janari da Silva Pedroso tece um livro sobre recomeços, sobre criações e recriações de espaços públicos, de ágoras, na produção das ações em saúde. Mais que documentar as experiências, mais que um convite à fruição das criações estabelecidas na atenção à saúde, trata-se de uma interpelação à reflexão e à recriação de tantos outros espaços públicos, nos quais a arte no horizonte do cuidado, possibilite, antes de tudo, uma poiética da vida.

## **Referências:**

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Campos, H. (2004). *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.

Campos, H. (1969). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.

Duchamp, M. (1957). O ato criador. In: Battcock, Gregory (1986) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.

Menéndez, E. L. (2020). Modelo médico hegemónico: tendencias posibles y tendencias más o menos imaginarias. *Salud Colectiva [online]*. v. 16, e2615. <https://doi.org/10.18294/sc.2020.2615>

*Merhy, E.* (2002). *Saúde: a cartografia do trabalho vivo em ato*. 3ª Ed. São Paulo: Hucitec.

Passeron, R. (1989). *Philosophie de la création*. Paris: Klincksieck

# CAPÍTULO 1

## A FUNÇÃO TERAPÊUTICA DO PALHAÇO

Fernando Mateus Viégas Brandão

Carolina Ventura Silva

Janari da Silva Ped

Não foi no meu primeiro encontro com a palhaçaria que percebi que esta arte poderia ser aplicada como ferramenta de auxílio para o autoconhecimento e para a resolução de conflitos psíquicos. Na verdade, quando me interessei em conhecer mais sobre palhaçaria, o fiz por necessidade. Junto com alguns amigos, coordenávamos um projeto social que atuava com a população em situação de rua e eu sentia que aquele ambiente não carecia apenas do auxílio físico que estávamos levando. Pelo contrário, talvez, o ambiente da rua seja mais hostil porque dele é furtada a capacidade de viver para além da sobrevivência.

Então, vendo essa necessidade e me compreendendo como um agente possível de mudar a realidade, resolvi embarcar na viagem épica que é aprender a encontrar a grandiosidade de ser um derrotado. Pois é exatamente isso que você leu, o palhaço é aquele que escolhe expor sua fragilidade, sua incapacidade, seus defeitos, para fazer o público rir e, é nesse riso dos outros, que o palhaço encontra também o seu. O palhaço é, por si só, um ser coletivo.

Na primeira vez que coloquei o nariz vermelho na rua, o impacto foi imediato. Os choros, lamentos e faces de sofrimento dos que eram assistidos por nosso projeto se transformaram instantaneamente. Não precisou que eu ou meus amigos fizéssemos piadas ou usássemos da comicidade física, que aprendemos nos cursos, para provocar esse sorriso. Bastou a troca de olhares, o encontro, a identificação do nariz vermelho

como “permissão” para que fosse acessado um lugar onde, talvez há muito tempo, aquelas pessoas não acessassem.

Mas essa permissão foi em mim também. Permissão de, mesmo depois de adulto, brincar, correr, sentir o suor escorrendo sem me preocupar em como minha roupa ficaria manchada. Foi a permissão de me divertir sem a menor preocupação de como essa imagem seria lida pelos outros. A permissão de não me preocupar em ser feito de bobo, pelo contrário, é disso que o palhaço gosta e se permite ser, um grande bobo.

Lembro perfeitamente da primeira vez que apresentamos um espetáculo na rua. Tínhamos um teatro móvel que transportávamos de carro até o ponto onde o espetáculo aconteceria e, lá, o montávamos. Quando chegamos ao local, o céu estava carregado. Montar as tendas foi um grande desafio com a ventania que estava acontecendo. Entre lonas e peças de ferro caindo em nossas cabeças, ouvia risadas da plateia que já se formava aos arredores e, de alguma forma, já havia percebido o que minha percepção engessada ainda não havia me permitido pensar: o espetáculo do palhaço não começa quando as luzes se acendem e a música toca, começa quando o palhaço pura e simplesmente existe. O palhaço é, por essência, o maior espetáculo do mundo.

**Figura 1** - *Espetáculo “festa na roça” – Trupe de palhaços RUaceiros, 2017*



Fonte: Carolina Ventur



Mais impressionante do que viver o palhaço, é observar o impacto dele em um grupo. Os olhares variam de vergonha e rejeição à uma profunda admiração e encantamento. Observar isso me parecia contraditório. Sendo o palhaço um perdedor, como alguém pode admirá-lo? Os anos e as experiências como palhaço me trouxeram essa resposta. Viver em sociedade, por muitas vezes, nos exige a formação de um personagem que se encaixe e obedeça às regras perfeitamente, sem falhar, e ver uma figura que transgrida e exponha essas contradições nos dá a sensação e o desejo de também nos libertarmos de tantas imposições.

O palhaço é um arquétipo de comicidade, já que se constitui em uma figura mítica percebida por todos a partir de uma mesma essência, construída e transmitida, empiricamente, ao longo da história (Rodrigues, 2015; Tsallis, 2009). O principal símbolo desta figura é o nariz vermelho, que é a menor máscara existente. Porém, ao contrário das outras máscaras que escondem quem as usam, colocar o nariz vermelho torna-se um ato de exposição, revelação, expressão emocional e corpórea do sujeito, (Lecoq, 2010; Burnier, 2009).

Isso acontece porque o palhaço é, acima de tudo, uma criação particular, íntima, pura e própria, é uma exteriorização do indivíduo. Nesse sentido, o palhaço não pode ser entendido com um “personagem”, pois sua personalidade se desenvolve em conjunto com quem o vive, logo, também podemos considerar que o palhaço não é “interpretado” e sim vivenciado. Nele não cabe um método de criação como o de Stanislavski, pois suas características não são planejadas para caberem em um contexto e sim são desenvolvidas de maneira natural com a vivência.

É nesse sentido que entendemos o palhaço como facilitador do contato com processos psíquicos complexos, pois sua dinâmica exige um profundo caminho de autoconhecimento, autoaceitação e auto-observação para que consiga ser expressado. O palhaço está, portanto, em incessante diálogo com o circuito de seus afetos positivos e negativos em relação a realidade que está imerso, traduzindo tais percepções em sua comicidade física e verbal.

O *clown* exige um embate direto com aquilo que se mantém distante do consciente e, uma vez que essas questões se configurem, precisam de ser exploradas pela sua potência e não pelo seu aniquilamento, sendo expressas em linguagem cômica (Tsallis, 2009). E é sobre esse confronto e suas implicações no funcionamento psíquico de quem o vive e como esse processo pode ser terapêutico que falaremos daqui em diante.

### **Como Aceitar meu Ridículo me faz Melhor?**

O trabalho sobre a construção de uma imagem social é complexo, desgastante e começa desde muito cedo. Já na infância, somos levados a sempre buscar a vitória. Por mais que os adultos nos falem que “o importante é competir”, basta fazer um gol no campeonato de futebol da escola pra perceber que o que é reconhecido mesmo é a vitória. Quando começamos a crescer e a ter interesses por outras pessoas, descobrimos que bem-visto é o garoto que coleciona beijos, e não o que pega mais “foras”. Na faculdade e na vida adulta essa busca incessante pela vitória e destaque vai nos empurrando cada vez mais para um lugar frio, escuro e solitário de quem nem sempre consegue “vencer”.

Conhecer a filosofia do palhaço surge como um convite a perceber a realidade e os conceitos de vitória e derrota sobre uma nova ótica. É da desconstrução dessa série de imposições, muitas vezes feitas de maneira violenta e opressora, que nasce o palhaço como uma forma de renascimento para o mundo.

Essa transformação é feita sobre alguns pilares e foge dos meus objetivos a pretensão de esgotar o assunto e elencar todos os pontos em que a formação do palhaço se baseia. Irei aqui apresentar os principais tópicos que, como médico e palhaço, observo como tendo potenciais terapêuticos.

### **Ressignificação da Infância e suas Contradições:**

Estar disposto e pronto a expressar seu ridículo ao público exige primeiramente que esse ridículo seja algo claro para nós. Nem sempre o ridículo é algo físico. Muitas vezes, o nosso maior ridículo está em um

pensamento, em uma fala ou em um trejeito. Encontrar essa característica e explorá-la ao ponto de transformá-la em uma potencialidade cômica em cena é um desafio gigantesco, porém, com resultados fantásticos para quem vive essa experiência.

A preparação para ser exposto não é, de maneira alguma, uma tarefa fácil. Então, para que consigamos subir em um palco ou adentrar espaços onde nós seremos a piada, necessita um preparo psíquico grande e complexo. Esse preparo é trabalhado e alcançado mediante muito estudo das técnicas, bem como de exercícios criativos que buscam sempre subverter o significado negativo que ter essas características apontadas como risíveis podem ter para quem às experimenta.

É com o olhar da criança que essas potencialidades são alcançadas. Sempre que falamos de infância, é dado um tom nostálgico, doce e puro, porém, nem sempre esse período tão importante da vida foi vivido com a alegria e leveza que merecia. É na infância que muitos de nossos traumas, medos e inseguranças se formaram e, na fase adulta, irão nos causar sofrimento. É na infância que o conceito de ridículo nos é apresentando e cabe a nós nos encaixarmos em um modelo de persona que fuja deste rótulo.

De outro modo, também é na infância que a criatividade, a pureza e capacidade de se reinventar, tão importantes para o palhaço, estão. A criança nos desafia e repensar o que de fato é o ridículo. Revisitar essa dualidade e organizá-la de maneira a explorar seus potenciais é o passo inicial na formação de qualquer palhaço.

A criança não entende, desde o início, que usar determinada roupa ou cair na frente dos colegas é algo negativo. Esse significado é dado pelo contexto social e pelas relações interpessoais. A permissividade que é dada a criança para que se suje, derrube a comida fora do prato, coloque uma roupa de adulto maior do que seu corpo ou pinte seu rosto de tinta nos faz repensar: será que o problema está de fato nesses atos ou no tamanho que temos quando os realizamos? Resgatar essa visão livre de julgamentos morais e longe das convenções sociais é um dos principais e mais importantes passos dados na construção do ser palhaço.

## **O Palhaço é Sujeito Atento:**

Um dos principais princípios do *mindfulness*, técnica de meditação que possui excelentes evidências, dentre outras coisas, no controle da ansiedade, é manter a atenção plena ao momento presente e observar como o seu corpo e o meio interagem no aqui e agora. Essa observação de si e do entorno é de extrema importância para o palhaço, que está sempre pronto para interagir e transformar em piada os estímulos que recebe.

Certa vez, em uma oficina de palhaço, ouvi a seguinte frase: “palhaço bom é palhaço atento”. Lembro de um espetáculo que assisti o qual foi montado no quintal de uma casa de artes e, bem no início da apresentação, dois gatos caíram no meio da cena em uma briga cinematográfica. No exato momento, a palhaça em cena conseguiu reconstruir sua narrativa para interagir com aquele evento totalmente inesperado e este foi um dos pontos altos do espetáculo, mesmo que totalmente imprevisível. Caso ela não estivesse atenta aos estímulos do meio, não perceberia esta que foi a deixa para que ela executasse toda sua criatividade e capacidade de improviso.

Perceba que o ponto chave do cômico é a quebra de expectativas, logo, estar pronto para interagir com o inesperado, com o imprevisível, é fundamental para que juntos, palhaço e público, construam atmosfera de leveza que encontramos em todo espetáculo ou visita de palhaços. Esta atmosfera, no plano simbólico, quando aplicada em nosso dia a dia, nos ajuda a perceber e interagir com as adversidades do meio também de forma mais leve.

Essa percepção do como nos portamos no espaço, física e psicologicamente, é uma estratégia muito importante para lidarmos com a ansiedade. Uma mente dispersa é, por si própria, uma mente ansiosa, que tem dificuldade de focar e terminar tarefas, que nos desorganiza, nos desestabiliza. Encontrar esse foco nem sempre é tarefa fácil. Por vezes, a psicoterapia é suficiente, mas em outros momentos precisamos lançar mão também de psicofármacos. Que tal agora buscarmos na atividade lúdica da palhaçaria mais uma ferramenta no nosso arsenal para lidar com a ansiedade?

## **Criatividade:**

A criatividade é uma das principais potencialidades do ser humano. É a partir dela que surge o novo. Algo, um dia impossível, já foi fruto da criatividade de uma mente inquieta. Por mais que alguns sejam naturalmente criativos, esta é uma capacidade que pode e deve ser exercitada, lapidada e expandida por meio de exercícios cênicos e experiências.

Para desenvolver o palhaço, exercitar a criatividade é imprescindível, pois tudo no palhaço depende desta capacidade. A roupa, a maquiagem, a voz (ou ausência desta), os adereços, as interações e as cenas, tudo, depende diretamente da capacidade criativa de quem abriga e vive este palhaço.

O resultado de todo esse trabalho, no entanto, não implica em benefícios só para o palhaço. Essa criatividade ampliada também contribui para a formulação de ideia e inovações para lidarmos com nossas demandas cotidianas, bem como com nossos sofrimentos e dilemas, sendo mais uma das potencialidades terapêuticas as quais a palhaçaria tem a oferecer.

## **Como Nasce um Palhaço?**

Depois de compreendidos os pilares da formação do palhaço, é preciso entender como nasce um palhaço. Cabe ressaltar que não existe fórmula pronta para esta pergunta. Há dezenas de escolas, autores, vertentes e práticas que busquem oferecer um caminho para esta formação. Meu desejo neste tópico é compartilhar a minha experiência pessoal na condução de uma oficina de formação em palhaçaria com foco em explorar e desenvolver suas potencialidades terapêuticas e não em formar atores para o mercado de trabalho.

Primeiramente, gostaria de situar o contexto em que essas oficinas foram pensadas. Este projeto foi fruto do meu Trabalho de Conclusão do Curso de Medicina (TCCM) e foi orientado por dois psicólogos, o Prof.º Dr.º Janari da Silva Pedroso e a Prof.ª Dra.ª Patrícia Regina Bastos Neder.

As oficinas foram conduzidas por mim, a época como estudante de medicina e por minha esposa, a época estudante de psicologia, sendo

iniciado no segundo semestre do ano de 2018. Ao todo, ministramos quatro oficinas, duas delas (no final de 2018 e início de 2019) foram analisadas e conduzidas com o intuito principal de produzir resultados para serem analisados e apresentados na forma de artigo científico de meu TCCM. Já as oficinas do segundo semestre de 2019 e início de 2020 foram fruto do Prêmio de Arte e Cultura do Governo do Estado do Pará, por meio da Secretaria Estadual de Arte e Cultura, do qual este livro também faz parte.

As oficinas não foram formuladas e conduzidas seguindo uma única abordagem psicológica e sim sofreram influência de diversas delas, porém, a que mais influenciou tanto estruturalmente quanto filosoficamente foi de fato o psicodrama, formulado e desenvolvido pelo médico romeno Jacob Levy Moreno.

Vale ressaltar também que, por se tratar de um estudo científico, toda a formulação da oficina precisou seguir a metodologia científica do ensaio clínico, tendo um perfil de participantes bem definido previamente, bem como tempo de aula, duração da oficina e objetivos rigorosamente delimitados. Ao todo foram realizados 10 encontros, com frequência semanal e duração total de 3 meses.

Diante disso, irei detalhar a partir de agora a estrutura básica da oficina e como foi o desenrolar do processo. A oficina de iniciação à palhaçaria foi dividida em duas fases:

### **Fase 1:** Um reencontro com a infância

Na primeira fase foram realizados exercícios de apresentação, jogos de aquecimento, relaxamento e interiorização, bem como jogos em que eram trabalhadas a exploração de si e do ambiente por meio da sensibilidade e da percepção. O foco, neste momento, era o desenvolvimento e descoberta de potencialidades individuais. Apesar da maioria dos exercícios serem realizados individualmente, pelo fato de toda a turma encontrar-se no mesmo ambiente já era possível incentivar a interação e o estabelecimento de um vínculo interpessoal, criando um sentimento de grupo, de modo que fosse possível o compartilhamento mútuo de demandas, sofrimentos e traumas.

Esse desenvolvimento de um sentimento coletivo é fundamental para o processo de formação do palhaço pois, como explanado no início do

capítulo, o palhaço é, por essência, um ser coletivo, portanto, não nasce e nem existe sozinho.

Também é importante destacar que, nesta etapa, é trabalhada uma característica muito importante na formação do palhaço: o reencontro com a criança interior. Este encontro traz também a revisitação de episódios marcantes do período, mobilizando tanto a afetividade positiva como a negativa.

Desenvolver essa compreensão sobre si e tomar consciência de que nossa trajetória de vida não é necessariamente uma história romântica apenas com memórias acolhedoras é de grande importância para a preparação mental de quem se propõe a expor o seu ridículo. Em muitos momentos, quando estamos com o nariz vermelho interagindo com o público, ouvimos e somos colocados em situações extremamente embaraçosas e delicadas que podem mobilizar traumas passados e desestabilizar nosso palhaço, portanto, separar um momento para o reencontro consciente com essas experiências, bem como ressignificá-las, é um passo muito importante na formação do palhaço.

O momento de reencontro com a infantilidade marca também a redescoberta no prazer de brincar sem se importar, de desapego às normas e convenções sociais, de liberdade criativa e de espontaneidade. É subverter a lógica da construção de mentes humanas para que possa “servir bem” a sociedade, sendo competitivos e obedientes (Bastos, 2018). Estas experiências são extremamente ricas e vivê-las torna-se uma potente ferramenta para um melhor equilíbrio emocional, por nos mostrar que é possível reencontrar uma outra visão de mundo menos opressora e controladora.

Diversos exercícios são realizados com o objetivo de desenvolver e aperfeiçoar essas técnicas, porém gostaria de descrever um deles que, para mim, é um dos mais marcantes e que mais contribuem na formação do palhaço.

O primeiro exercício, feito durante o segundo ou terceiro encontro (a depender da abertura da turma para tal) é uma espécie de meditação guiada que tem como objetivo um reencontro mental com as memórias e

sentimentos da infância. Há diversos textos que servem de guia neste exercício, porém o que foi utilizado nesta oficina foi me repassado pelo amigo, ator e palhaço Ruber Sarmiento.

Iniciamos o exercício com os participantes deitados no chão, em um ambiente calmo, com baixa luminosidade e ao som de uma música instrumental suave. Neste momento o foco na respiração ajuda os alunos a se concentrarem no momento presente, limpando a mente das perturbações externas.

Após alguns minutos neste processo, o condutor do exercício começa a narração pedindo que as participantes se imaginem na rua onde moravam quando crianças. Cada comando é sucedido por um momento de silêncio, para deixar cada um posicionar-se na memória do local desejado.

A narração estimula que cada lembrança seja trazida com uma riqueza de detalhes, como os sons que costumava ouvir naquela rua, o clima, a imagem da frente de sua casa e até mesmo sua bicicleta (ou a bicicleta que gostaria de ter tido) de infância. O texto segue com o participante pegando essa bicicleta e iniciando um pequeno passeio por aquela rua.

A memória dos vizinhos, das frentes das casas, dos buracos na pista vai surgindo quase que sem esforço. À medida que os cenários vão se localizando, pedimos que o aluno comece a aumentar a velocidade com a qual pedala sua bicicleta à medida que imagina seu coração batendo mais forte, o vento soprando com mais intensidade e o guidão da bicicleta começando a tremer em suas mãos.

O próximo passo é imaginar que, no fim daquela rua, começa a aparecer uma rampa gigante, posicionada bem na frente de um rio muito grande. Como uma boa criança, o próximo passo é criar coragem, acelerar ainda mais e se lançar com toda a força na rampa, pegando impulso para o alto até poder tocar o céu e em seguida cair em um profundo mergulho dentro do rio.

Após tocar a água, o mergulho vai se tornando cada vez mais fundo, a luz ao redor cada vez mais escassa, até que só reste o escuro. O mergulho segue sendo mais fundo, até que um pequeno ponto de luz chama a atenção dos participantes. Pedimos que cada um siga na direção do ponto de luz, o



qual vai aumentando à medida que vão se aproximando e o que era apenas um ponto começa a se mostrar como um grande barco, no fundo da escuridão, naufragado, porém, completamente iluminado e aparentemente intacto.

Seguimos então pedindo que entrem no navio e imaginem que lá dentro, em um ambiente já seco, encontrem um longo corredor, com um tapete vermelho central e uma infinidade de quadros nas duas paredes laterais. À medida que o corredor começa a ser percorrido, o participante é estimulado a imaginar que, em um dos lados, há quadros mostrando vídeos curtos dos momentos mais felizes de sua vida. Na parede oposta, estão os quadros com os momentos mais difíceis e tristes da vida de cada um. Este é um dos momentos em que a narração passa a não ser tão necessária e cada um irá vivenciar e experimentar a memória de cada um dos quadros. Após um período de silêncio, a narração volta e chama a atenção para uma porta, que inicialmente não parecia estar ali, mas que à medida que o participante se aproxima, percebe que a porta é a mesma do seu quarto de infância.

Segue-se então pedindo para que cada um se posicione em frente a esta porta, respire fundo e, em seu tempo, abra e encontre em seu interior seu quarto de infância, exatamente como era, com cada mínimo detalhe. No interior do quarto também se encontra o próprio participante, porém em sua versão criança. Esse é um dos momentos mais emocionantes, fortes e potentes de toda a oficina. Revisitar as formas, as roupas, o semblante e a felicidade da infância, algo por muitas vezes jogado para os lugares mais profundos da memória pelas preocupações diárias, possui um significado terapêutico revolucionário. É muito comum que neste momento os participantes chorem bastante pelo reencontro.

O texto segue com o estímulo a um abraço, um abraço que representa a aliança, o reencontro, o perdão e, também, o orgulho da trajetória que levou um a se tornar o outro. É pedido que o participante adulto fale o que quiser para aquela criança, o que gostaria de ter ouvido, que lhe ajudaria a chegar até onde chegou. Como presente por este reencontro tão potente, a criança permite ao seu adulto que, na saída do quadro, escolha um quadro da parede que mostre o momento de maior felicidade de sua vida.

Esse quadro deve guardar um momento que será fundamental para o palhaço, chamado “estado de graça”. Estado esse com o qual iremos nos reconectar todas as vezes que formos colocar o nariz, que iremos relembrar e reviver trazendo a mesma felicidade e euforia vivenciada todas as vezes que estivermos como palhaços. É por isso que temos neste um momento tão potente e terapêutico. Todas as vezes que colocarmos o nariz daí para a frente será o momento em que também nos reconectaremos com o momento mais feliz das nossas vidas.

Após a escolha do quadro, a narração finaliza com a saída do barco, aos poucos, segurando seu presente, retornando ao escuro o fundo do rio e se reconectando com seu corpo presente, deitado ao chão, agora muito mais leve e em paz. Após a realização do exercício, é comum que façamos uma roda onde cada um possa contar um pouco da sua experiência, compartilhar suas emoções, lembranças e saudades.

### **Fase 2: O nascimento do “eu palhaço”**

Na segunda etapa, os participantes iniciaram as técnicas próprias do teatro que compõem a formação do palhaço como agente cênico, em um contexto de desenvolvimento do “eu palhaço”, voltado à descoberta das suas características da comicidade física e psíquica que iriam compor, futuramente, a figura do palhaço. Em 6 aulas, os participantes puderam realizar exercícios de improvisação, experimentação corporal, descoberta do corpo cômico entre outros.

É nesta segunda etapa também que os participantes são apresentados à história do palhaço em suas diversas versões, fazendo um passeio pelo oriente antigo, idade média e a sua chegada nas Américas, bem como conhecem também os representantes da comicidade na cultura Brasileira com enfoque na figura indígena do Hotxuá da tribo Krahô. Todas essas referências servem de inspiração e guia para que cada participante conheça e desenvolva suas próprias características como palhaço.

É nesse momento da oficina também que os participantes realizam exercícios de improvisação como maneira de aperfeiçoar e treinar a espontaneidade, tanto para benefício próprio como para a interação com o público durante uma apresentação. São realizados também exercícios que

estimulam o desenvolvimento sensorial e de controle corporal, todos com o objetivo central de ampliação do repertório físico e desenvolvimento de técnicas de corporeidade, fundamentais para o palhaço.

É importante destacar que o desenvolvimento do palhaço perpassa também por um reconhecimento profundo dos seus próprios sentimentos e neste contexto vale descrever outro exercício o qual creio ser importantíssimo na formação do palhaço, chamado “a cadeira dos sentimentos”. Este exercício me foi repassado durante minha formação de palhaço pela atriz, professora de teatro e palhaça Isadora Lourenço.

Para este exercício, é importante providenciar um local onde não haja interferência de pessoas externas à oficina, de maneira a não haver interrupções ou interferências, deixando os participantes o mais relaxados possível. Separamos 5 cadeiras que são colocadas de frente para uma pequena plateia onde todos se sentam. Cada uma das cadeiras representa um sentimento: amor, medo, indiferença, raiva e alegria. Um por vez, os alunos se voluntariam a ficar de frente para o público e realizar o exercício, experimentando acessar os sentimentos propostos em cada uma das cadeiras.

Pedimos então que o participante escolha um ditado popular que sirva de guia para a verbalização do sentimento. O objetivo da escolha do ditado é que não haja a menor interferência possível da frase na canalização do sentimento, sendo os ditados populares boas opções de frases mais neutras. O aluno escolhe então uma cadeira e o condutor decide qual dos sentimentos gostaria de incentivar o participante a manifestar naquele momento. O objetivo não é que o participante simule o sentimento e sim o sinta e o manifeste da maneira mais verdadeira possível.

Cabe ao condutor deixar o aluno o mais à vontade e seguro possível para repetir a frase da maneira, velocidade ou intensidade que desejar, assim como estimular, por meio de comandos verbais que, em cada repetição, tente verbalizar a frase manifestando o sentimento da cadeira em questão.

À medida que o participante repete a frase e é estimulado pelo diretor, o sentimento em questão vai aumentando, ficando mais forte, mais potente e

mais real. É necessário que quem esteja dirigindo este exercício tenha a sensibilidade de saber a hora de parar e a melhor maneira de estimular o participante a vivenciar o sentimento de maneira a não se tornar violento e aversivo.

Parece simples, mas é um exercício extremamente difícil. Imagine você acessar, sentir e manifestar o ápice do seu amor, raiva, medo e alegria, precisando repetir a frase “panela velha é que faz comida boa” ou “mais vale um passado na mão do que dois voando”. O foco desse exercício é que o aluno consiga acessar seus mais profundos e fortes sentimentos, mesmo utilizando de uma frase neutra.

Nesta segunda fase da oficina, por volta do 7º encontro, os participantes começam a montar um espetáculo de palhaços, que seja simples, mas que traga em seu roteiro as vivências e experiências de cada um dos participantes. O objetivo é que, ao final da oficina, cada um dos participantes possa convidar algumas das pessoas mais queridas para compartilhar esse momento tão importante que é a finalização de uma oficina de iniciação ao palhaço.

Costumamos também realizar um lanche coletivo ao final do espetáculo, no último dia de encontro, de maneira a celebrar o nascimento de palhaços e palhaças que, certamente, nunca mais serão os mesmos. É comum que o vínculo criado em uma oficina seja extremamente potente entre os participantes e, não raro, os laços interpessoais são fortes e duradouros, sendo o palhaço também um meio de promover a sociabilidade.

### **Considerações Finais**

Este capítulo teve o objetivo de contar um pouco de minha experiência como médico e palhaço e incentivar a busca da arte como complemento terapêutico para pessoas em sofrimento mental. Como profissional de saúde e pesquisador, consigo visualizar e constatar, por meio do método científico, os benefícios que as vivências do palhaço exercem sobre a vida de quem o pratica.

Por fim, gosto de pensar que a prática de atividades artísticas, não só como ferramenta terapêutica, mas como modo de vida, vêm da necessidade

do ser humano de se manifestar para além dos códigos que o sistema nos permite viver. A vida é mais do que acordar cedo, trabalhar, produzir, cuidar dos filhos, envelhecer e morrer e a arte tem exatamente a função de permitir vivenciar nossa trajetória como algo além, afinal de contas, já dizia Ferreira Gullar “A arte existe porque a vida não basta”.

## **Referências**

Bastos, R. (2018). O clown terapêutico. Juiz de Fora: Bertlebee.

Burnier, L. O. (2009). A arte de ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator. São Paulo: Editora Unicamp.

Lecoq, J. (2010). O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral/ Jacques Lecoq. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Rodrigues J. F. P. S. R. (2015). “Rir-se comigo e rir-se de mim”: o arquétipo do clown e as implicações do olhar do outro no autoconhecimento [Dissertação de Doutorado em Psicologia]. Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida – ISPA, Portugal.

Tsallis, A. C. (2009). Palhaços: uma possível reflexão para a Gestalt-terapia. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 9(1), 139-151. <https://doi.org/10.12957/epp.2009.9140>

## CAPÍTULO 2

# PALHAÇARIA, SORRISO E NEUROQUÍMICA CEREBRAL

Anderson Manoel Herculano

Mateus Santos-Silva

Emerson Pinheiro

Luana Carvalho

Patrick Cardoso

Karen Oliveira

*Laboratório Neurofarmacologia Experimental – ICB/UFPA*

### **Introdução**

A comprovação da eficiência terapêutica da palhaçaria para a saúde mental traz consigo uma importante questão sobre o efeito desta intervenção artística nas respostas bioquímicas no cérebro dos pacientes. É importante esclarecermos *a priori* que o sistema nervoso central (SNC) interpreta, responde a sinais do ambiente e mantém as funções vitais do organismo, utilizando uma rede de neurônios cuja comunicação é mediada por compostos denominados neurotransmissores. Doenças neurodegenerativas como Alzheimer, Parkinson, epilepsia e doenças psicocognitivas como transtorno de ansiedade, síndrome do pânico e depressão têm, como base de sua patogenicidade, mudanças nos níveis de neurotransmissores em áreas específicas do cérebro. Desta forma, fatores ou estímulos que alteram concentrações de glutamato, ácido gama-aminobutírico (GABA), serotonina e dopamina, os principais neurotransmissores cerebrais, podem promover efeitos benéficos em pacientes que desenvolvem doenças neuropsicocognitivas. Mas como a palhaçaria poderia afetar o SNC neste nível molecular? Um importante elo desta causa-efeito está no mais evidente efeito da palhaçaria, o sorriso. Os processos neuropsicofisiológicos

associados ao sorriso envolvem o estímulo do sistema límbico e córtex pré-frontal do cérebro. Estas regiões são controladas por neurotransmissores e neuromoduladores que, quando liberados de forma orquestrada, garantem a produção de hormônios que controlam o estresse e a dor, como o cortisol e endorfinas, respectivamente. Neste capítulo apresentaremos os conceitos básicos de neuroquímica com o intuito de estimular a discussão sobre o possível efeito da palhaçaria e da indução de sorriso com alterações dos sistemas de neurotransmissão e neuromodulação (cortisol, ocitocina e endorfinas) em diferentes áreas cerebrais. Também apresentaremos uma discussão de como tal fenômeno poderia explicar os benefícios desta terapia comportamental em procedimentos clínicos e no tratamento de doenças neurodegenerativas.

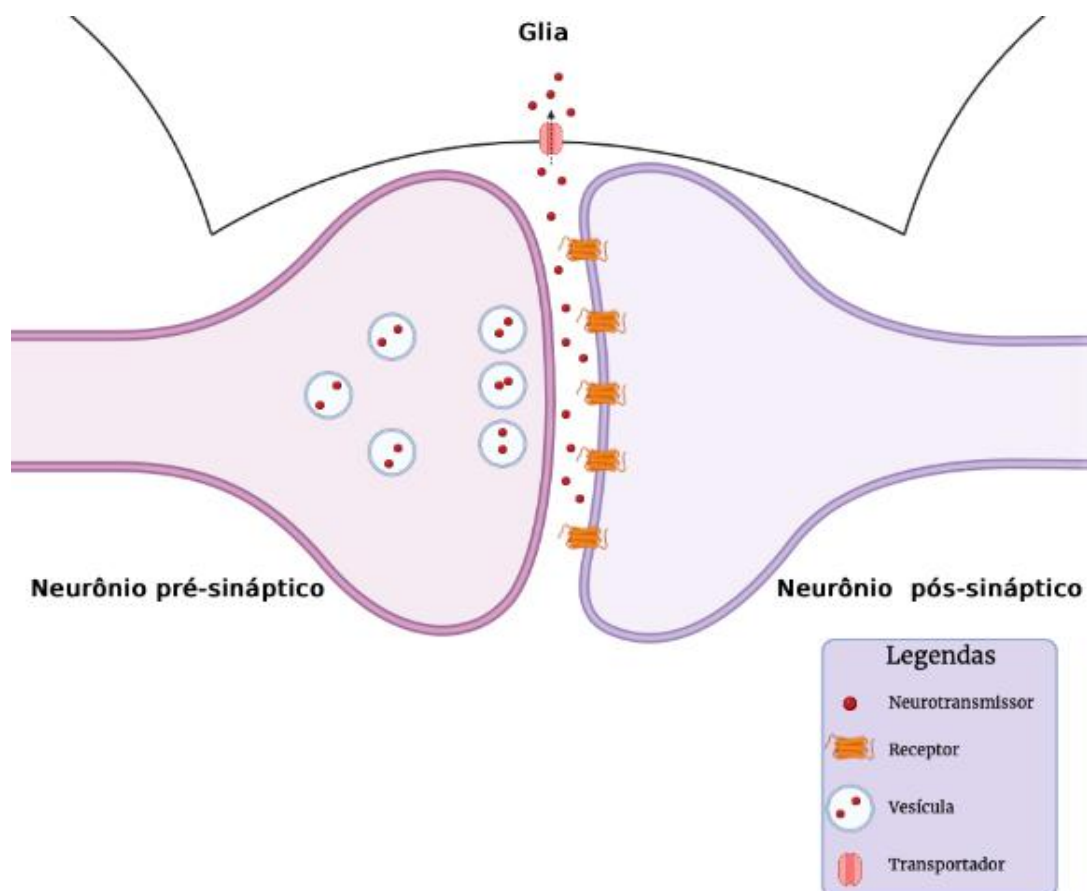
### **Bases Conceituais em Neuroquímica**

A Neuroquímica é um campo de estudo focado nos neurotransmissores, um conjunto de moléculas responsáveis pelo funcionamento adequado do Sistema Nervoso (Sheffler et al., 2021). Os eventos neuroquímicos que ocorrem em nível celular são responsáveis por funções fisiológicas complexas, como a memória ou a percepção sensorial. Devido a isso, estratégias que buscam modular a química cerebral são interessantes para o tratamento ou prevenção de patologias associadas ao encéfalo (Logue & Gould, 2014). Nesta seção, iremos explorar conceitos básicos em neuroquímica e - principalmente - como o ambiente é capaz de modular a química cerebral.

O Sistema Nervoso é uma estrutura altamente especializada em captar, processar e gerar uma resposta a informações externas (Buchanan et al., 2009). A expressão máxima dessa habilidade são os cinco sentidos: tato, olfato, paladar, visão e audição nada mais são do que informações externas - fótons, ondas sonoras, moléculas, pressão, calor etc. - processadas pelo SNC por estruturas altamente especializadas (Vosshall & Carandini, 2009). Este fenômeno ocorre, a nível celular, em uma microrregião (20-40 nanômetros) que separa duas células, denominada sinapse, em um processo altamente elegante chamado neurotransmissão. A neurotrans-

missão consiste em uma célula pré-sináptica, responsável por liberar um neurotransmissor e uma célula pós-sináptica, a qual expressa receptores capazes de detectar os sinalizadores químicos liberados (Miller & Yeh, 2017). Rodeando a sinapse, encontra-se a glia - a qual regula, dentre outros processos, a duração da resposta ao neurotransmissor, por meio da remoção dessas moléculas da região sináptica (Perea et al., 2009). Esse processo de neurotransmissão é iniciado nas regiões especializadas por estímulos visuais, sonoros ou somatossensoriais e, então, transmitidas para o SNC, onde irão reverberar em sua neuroquímica (Hudspeth & Logothetis, 2000).

**Figura 1 - Representação ilustrativa de uma sinapse clássica**



*Fonte:* Os autores

Dentre os neurotransmissores clássicos, estão aqueles classificados como "aminoácidos", a exemplo do L-glutamato, L-aspartato, do ácido gama-



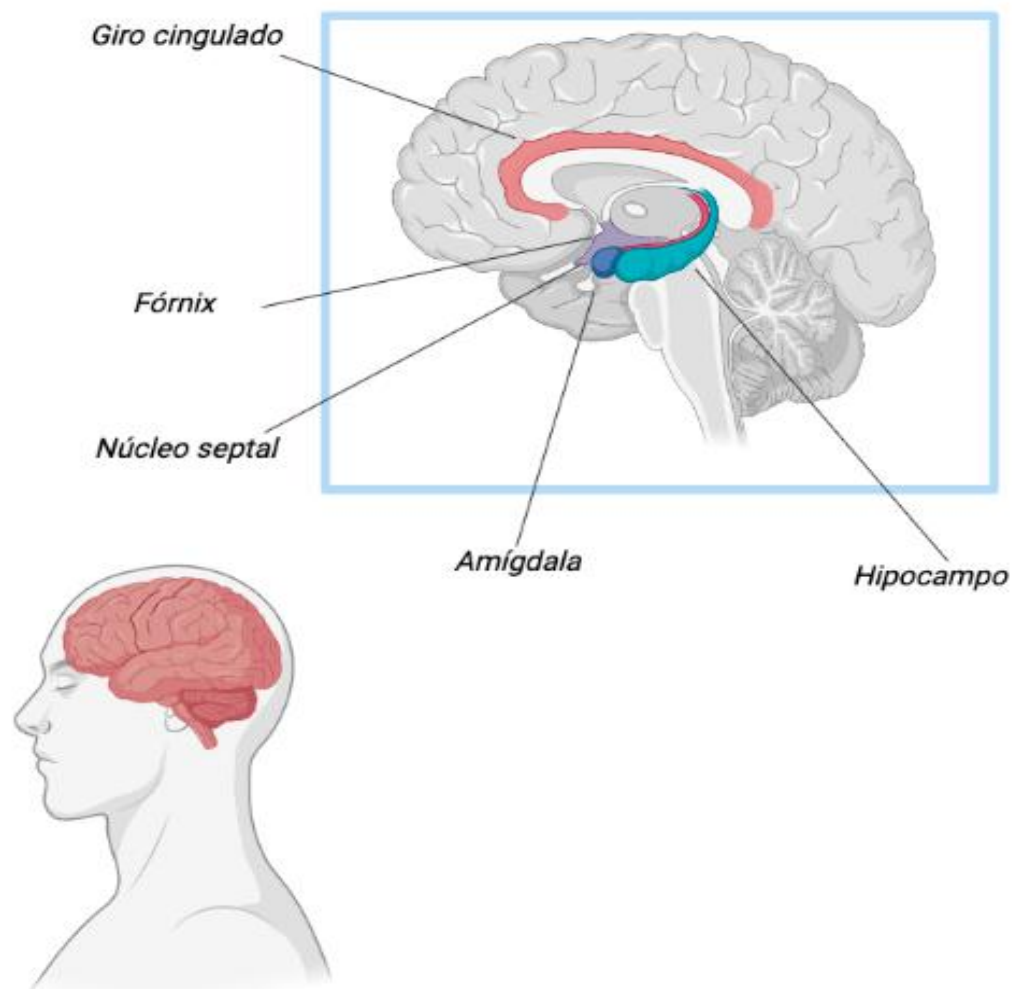
aminobutírico (GABA, do inglês *gamma-aminobutyric acid*) e da L-glicina (Usherwood, et al., 1978). O glutamato é o principal neurotransmissor em sinapses excitatórias do Sistema Nervoso, ativando os neurônios. Em contraste, o GABA é um aminoácido dito inibitório, reduzindo a atividade neuronal a partir da ativação de seus receptores. O balanço entre a atividade de glutamato e de GABA é essencial para manutenção do balanço entre excitação e inibição no SNC, sendo o desequilíbrio desse processo um evento por trás de diversos transtornos neurológicos e psiquiátricos (Sheffler et al., 2021; Sears & Hewett, 2021).

Outro grupo importante de neurotransmissores são as monoaminas, representadas pelas catecolaminas (dopamina, adrenalina e noradrenalina), indoleaminas (serotonina) e imidazoles (histamina). Esse grupo de neurotransmissores está altamente expresso em circuitos de recompensa do Sistema Nervoso Central, responsáveis pelo bem-estar, humor, excitação e até memória e aprendizado. Devido a isso, as monoaminas são alvos para terapias de transtornos neuropsiquiátricos e de desenvolvimento, que resultam da baixa ou alta atividade desse sistema. Sabe-se, por exemplo, que o sorriso é capaz de aumentar a atividade monoaminérgica em áreas como a amígdala, uma região cuja baixa ativação é constantemente associada à ansiedade e ao medo. Desse modo, criou-se uma conexão entre a química do cérebro e a percepção de estímulos ditos “satisfatórios” para um indivíduo, principalmente aqueles associados ao humor, que pode ser explorada para fins terapêuticos (Sheffler et al., 2021; Juárez-Olguín et al., 2016; Ikemoto et al., 2015; Passani et al., 2014).

Além dos inúmeros neurotransmissores, o Sistema Nervoso também produz e responde a hormônios, como o cortisol e a ocitocina, participantes na modulação do humor e bem-estar do indivíduo. O cortisol é um glicocorticóide produzido nas glândulas adrenais com alta densidade de receptores no SNC, participando da modulação de atividades cognitivas e resposta emocional a situações estressantes. A ocitocina, por sua vez, é um neuropeptídeo com receptores no cérebro que coordenam a atividade sexual, o bem-estar e o cuidado materno. Sabe-se que ambos os hormônios têm seus níveis modulados pelo sorriso e pela palhaçaria, apesar de os

mecanismos responsáveis por isso serem pobremente descritos (Acevedo-Rodríguez et al., 2015; Hill & Spencer-Segal, 2021; Scheel et al., 2017; Meijer et al., 2019).

**Figura 2** - Representação da estrutura molecular de alguns dos principais neurotransmissores do Sistema Nervoso Central.



*Nota:* À esquerda, os aminoácidos: L-glutamato, GABA, L-aspartato e L-glicina. À direita, as monoaminas: Dopamina, serotonina e histamina.  
*Fonte:* Os autores.

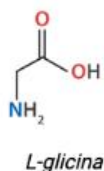
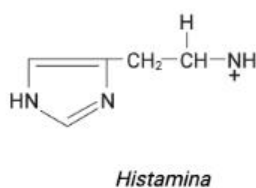
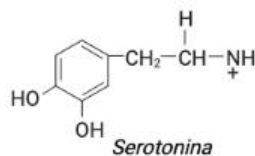
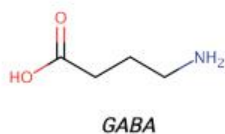
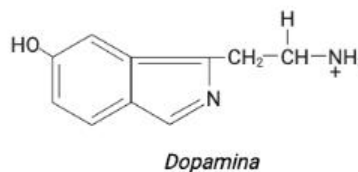
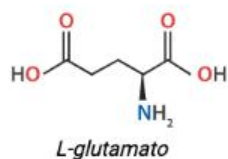
### **Sistema Límbico**

O cérebro é um órgão altamente organizado de modo que cada parte de sua estrutura desempenhe um papel específico nas diversas funções que podemos realizar. Dito isso, nessa altura do texto, é conveniente o seguinte

questionamento: Quais partes do nosso sistema nervoso central estão envolvidas nos processos emocionais? O que acontece com o nosso cérebro durante a expressão de uma emoção? A neuroquímica envolvida na organização das emoções tem como foco de atuação algumas regiões cerebrais que possuem um papel essencial na interpretação emocional de estímulos internos e externos. Alguns autores, nos séculos passados, se debruçaram a tentar responder esses questionamentos e compreender melhor as bases neurobiológicas do processamento emocional.

**Figura 3 - Representação das principais estruturas do Sistema Límbico de seres humanos.**

**A estrutura molecular dos neurotransmissores**



Fonte: Os autores.

Pierre Paul Broca, um médico e pesquisador francês, foi o primeiro a propor um mapeamento funcional do cérebro aos olhos do controle emocional, tendo como base pacientes com lesões cerebrais que cursaram com alterações cognitivas e comportamentais. Broca identificou o lobo límbico, o qual é composto por estruturas corticais na região inferior e medial do cérebro, que se organizam na forma de anel. Décadas depois, Joseph Papez introduziu a ideia de um sistema neural responsável pelas emoções, modificando a perspectiva de centros emocionais propostos por Broca, obtendo assim um papel crucial na definição da atividade neural das emoções. Papez (1937) mostrou que algumas regiões cerebrais funcionam de forma coordenada e se conectam entre si, como um grande circuito, o qual responderia em conjunto a partir de uma emoção vivenciada, sendo esse circuito denominado de sistema límbico, o qual contou com a inclusão de estruturas não destacadas por Broca, como a amígdala, os núcleos da base, área pré-frontal, cerebelo e região septal (Papez, 1937; Broca, 1861, 1978; Pessoa, et al., 2015; Bear et al., 2002).

De maneira geral, sabe-se que os diferentes estímulos externos e internos são percebidos pelo nosso corpo, principalmente através dos nossos sentidos, enviados para o processamento e interpretação em áreas associativas e então encaminhadas para o sistema límbico, onde será dado um valor emocional a esse estímulo (Rolls, 2019). A partir desse percurso, uma resposta é então programada em diferentes partes do SNC e são enviadas através de vias eferentes para os órgãos efetores como músculos e glândulas, gerando as alterações comportamentais e fisiológicas das emoções, como as expressões faciais, sendo todo este processo mediado pela ativação sináptica como descrito no tópico anterior (Dobrushina et al., 2021; Williamson et al., 2010; Müri, 2016).

Desse modo, temos então o sistema límbico como o grande circuito responsável por organizar as respostas emocionais e aspectos da motivação. No entanto, as características anatomofuncionais relacionadas ao controle emocional ainda permanecem pouco esclarecidas. Nessa perspectiva, a neurobiologia dos processos emocionais envolve um conceito até mais ampliado de sistema límbico para um grande sistema de emoções,

composto por diferentes estruturas corticais e subcorticais que formam circuitos e redes neurais organizadas que trabalham em função da liberação de neurotransmissores e respondem de forma distintas e complexas, a depender do tipo de emoção recrutada (Piantadosi et al., 2021; Rajmohan & Mohandas, 2007; Bear et al., 2002).

### **As Emoções**

Segundo o autor Antônio Damásio, as emoções podem ser definidas como processos biologicamente determinados, os quais dependem de conexões cerebrais estabelecidas de forma inata e sedimentados por uma longa história evolutiva, que oferece e garante uma função reguladora frente às circunstâncias para garantir a sobrevivência (Carvalho, et al., 2021). As emoções são frutos de uma complexa atividade química e neural que ocorre no organismo a partir de uma experiência vivida, a qual está diretamente relacionada a ativação do sistema límbico e a transmissão do sinal para outras estruturas responsáveis pela autoconsciência e pelas expressões comportamentais (Giotakos et al., 2020; Talami et al., 2020). Portanto, os mecanismos das emoções são acionados de forma automática e são acompanhados de alterações sistêmicas.

O certo é que além de sentirmos as emoções, podemos ainda as transmitir a outras pessoas, isso acontece graças às manifestações comportamentais das respostas emocionais. A expressão das emoções possui um papel de grande importância na comunicação e interação social, sendo esse um elemento da comunicação não verbal, essencial para as relações sociais vigentes no cotidiano. Em grande parte, as manifestações emocionais ocorrem através das expressões faciais, as quais refletem uma alteração momentânea do estado emocional do indivíduo, visto que a partir da nossa fisionomia conseguimos transmitir o que estamos sentindo para outra pessoa (Miguel, 2015; Arruda, 2015).

Segundo o naturalista Charles Darwin, algumas expressões faciais são comuns e universais no homem e nos animais (Ekman, 2009). Mesmo na infância, observamos a expressão facial como o primeiro meio de comunicação existente, dando o indicativo de algo inato ao ser humano.

Essa pode ser entendida como uma atividade neuromuscular que permite transmitir mensagens. Tais mensagens ofertadas a partir de gestos faciais possuem uma fonte densa de informação sobre o estado do indivíduo. As expressões faciais resultam da contração coordenada dos músculos faciais, também chamados de músculos da expressão. Esses músculos respondem ao comando do sistema nervoso central através do VII par de nervos cranianos, o nervo facial. Cada músculo pode ser inervado de diferentes formas a gerar diferentes tipos de expressões faciais, como o sorriso (Ekman et al, 1990; Ekman, 2009; Manjula et al., 2015).

No entanto, o que seria das emoções e das expressões faciais se não fossemos capazes de percebê-los? O ato de perceber as emoções também é um aspecto chave da emoção humana. A percepção emocional é uma porta de entrada das informações a serem analisadas pelo indivíduo, trazendo consigo o ato de reconhecer, sintetizar e dar significado às sensações percebidas. Dessa forma, perceber a emoção do outro se torna essencial para a regulação do nosso próprio estado emocional. Por outro lado, somos capazes ainda de regular nossas próprias emoções por uma série de processos biológicos, comportamentais e cognitivos que são ativados a depender do contexto vivido (Ekman, 2009; De Gelder et al., 2015; Arruda, 2015).

Dentre as diversas emoções sentidas, como o medo, a raiva, a tristeza, entre outras, neste capítulo iremos dar enfoque a alegria, algo essencial para nossas vidas. A alegria é definida como uma emoção positiva que promove o bem-estar e a satisfação, além de inibir pensamentos negativos. Essa emoção costuma vir acompanhada por sentimentos de satisfação, prazer e euforia. Na alegria, podemos observar a imagem clássica da expressão facial do sorriso, o qual possui como traços o canto dos lábios puxados para cima e para trás, elevação das bochechas, o semicerrar dos olhos, e o levantamento das asas do nariz, com os dentes expostos ou não, além do franzir da testa com a elevação das sobrancelhas (Manjula et al., 2015; Mesquita, 2012).

No que se refere às emoções, muitos estudos apontam a amígdala como a estrutura do sistema límbico intimamente envolvida no controle desta

resposta cognitiva. Esta responsabilidade é atribuída pelo fato de que a amígdala participa na regulação das funções autonômicas, mediadas pela ação de neurotransmissores e endócrinas, na tomada de decisões e na adaptação de comportamentos instintivos e motivacionais às mudanças no ambiente por meio da aprendizagem associativa implícita. A rede neural da amígdala é muito densa e com muita densidade sináptica por neurônio. A hipoatividade dos neurônios GABAérgicos e/ou o aumento da ativação dos neurônios glutamato levam à hiperexcitabilidade da amígdala que se manifesta como emoções negativas. Uma das principais características destas emoções é a incapacidade de suprimir o medo adequadamente em situações que não representam um perigo real. Todos os outros sistemas neurotransmissores e neuromoduladores na amígdala modulam a atividade dos neurônios GABAérgicos e glutamatérgicos. A amígdala está reciprocamente conectada a muitas áreas corticais e subcorticais por meio de diferentes feixes de fibras e a importância das projeções do feixe olfativo lateral na amígdala reside no fato de mediarem o inconsciente, contudo, de forma diferente de outros sistemas sensoriais, há uma influência direta da informação olfativa na geração das emoções. De forma geral, o principal papel da amígdala é facilitar a adaptação do indivíduo ao seu ambiente, onde as emoções ditas negativas estão associadas a uma diminuição da atividade da amígdala, enquanto as emoções ditas positiva, como o amor e a alegria, estão associadas a um aumento da atividade da amígdala. As teorias contemporâneas da emoção convergem em torno do papel fundamental da amígdala como a estrutura cerebral emocional subcortical central que avalia e integra constantemente uma variedade de informações sensoriais do ambiente e atribui a elas valores apropriados de dimensões emocionais, como valência, intensidade e acessibilidade.

### **O Sorriso**

O sorriso é organizado a partir da ação de alguns músculos faciais, como o músculo zigomático maior, o qual produz um movimento ascendente da comissura labial; os músculos risórios, a qual produz a movimentação lateral da comissura dos lábios; o músculo elevador comum da asa do nariz

e do lábio superior, o qual é responsável pelos movimentos ascendentes da asa do nariz e do lábio superior e o músculo orbicular dos olhos, o qual dá o aspecto clássico de semicerrado ocular do sorriso (Manjula et al., 2015; Mesquita, 2012).

O riso é uma expressão de grande importância para a comunicação social, além de promover o bem-estar e melhorar o humor frente a situações estressantes. O ato de sorrir é algo preservado na humanidade, algo universal, presente em todas as culturas e grupos étnicos ao redor do mundo e surge em resposta a sentimentos hedônicos, ou seja, associados ao prazer (Savage et al., 2017). A correlação entre o riso e as demais alterações fisiológicas do organismo parecem seguir duas vias independentes. Uma delas seria a via involuntária, o “circuito” do aspecto emocional, no qual envolveria a participação da amígdala, hipotálamo, subtálamo e o tronco cerebral. O segundo seria uma via voluntária, com ativação de partes do lobo frontal relacionado a motricidade, trato piramidal, seguindo para a parte anterior do tronco cerebral. Em outras palavras, a primeira estaria relacionada à consciência e a percepção do estado emocional, enquanto a outra estaria envolvida com a resposta motora do riso. No entanto, ainda é bem difícil estudar a correlação entre cérebro, o humor e o riso, pela complexidade do assunto e dificuldade em estabelecer conceitos bem definidos sobre esses temas (Gerbella et al., 2021; Freitas-Magalhães, 2009).

O sorriso é uma das formas de expressões das emoções de maior foco de estudos nos últimos anos. Algumas doenças crônicas, como o câncer ou o estresse crônico, parecem estar associados a sentimentos negativos, como o desânimo e tristeza (Wang et al., 2020). Com isso, cabe nos questionar, será que o riso e a alegria possuem algum benefício a essas pessoas? (Van Der Wal & Kok, 2019). Esse questionamento vem sendo objeto de estudo de muitos cientistas. O pesquisador William James (1958) foi um dos primeiros a defender a premissa de que “A fisionomia reflete os pensamentos, porém os pensamentos também podem sofrer a influência da fisionomia”. Segundo esse pensamento, ao executar o ato de sorrir, podemos alterar nosso estado emocional e, conseqüentemente,



experimentar de todas as modificações sistêmicas vividas ao vivenciar situações alegres e prazerosas (Capela, 2011).

O ‘sorriso verdadeiro’ produzido no lobo límbico, fruto de uma ação involuntária e inconsciente, sempre serviu como forma de comunicação na humanidade (Mesquita, 2012). O pensamento promove mudanças naturais e involuntárias no organismo, correspondendo a um ciclo natural da fisiologia humana. Desse modo, quando você sorri, o processamento de pensamentos negativos é freado e substâncias como cortisol passam a dar espaço para moléculas químicas associadas ao prazer, alterando de forma imediata o seu estado de humor. O sorriso parece transmitir uma série de mensagens inconscientes para o cérebro, o qual favorece suas interações pessoais e sociais (Lambert, 1999). Alguns estudos mostram que, ao começar a sorrir, já se deflagra a liberação de neurotransmissores conhecidos popularmente como associados ao bem-estar – dopamina, endorfinas e serotonina – isso não apenas relaxa seu corpo, mas também pode diminuir sua frequência cardíaca e pressão arterial.

Durante as diversas pesquisas envolvendo o riso, foi possível compreender melhor o que acontece com o cérebro de uma pessoa que sorri. Assim, foi possível descobrir um tipo específico de neurônio, chamado de neurônio espelho, o qual dispara quando o indivíduo imita as ações de outro, assim como quando se percebe as emoções alheias. Esses neurônios são essenciais para o sentimento de empatia, os quais permitem que o indivíduo se identifique com as emoções de outra pessoa, além de ser essencial para captar os sinais faciais de outra pessoa. Desse modo, esses neurônios compõem um sistema especializado, capaz de captar os significados e as intenções dos sentimentos alheios. Nesse contexto, um grupo de autores defende que a característica contagiante do riso possa contar com o papel desses neurônios, o qual nos permite uma alta capacidade de conexão com o próximo, podendo esse ser o segredo, ou apenas um dos segredos, dos benefícios do riso (Leslie et al., 2004; Bastiaansen et al., 2009; Jeon & Lee, 2018).

O ato de sorrir, muito além de ser somente uma expressão emocional inata, pode ser utilizado como terapia para diversos aspectos da saúde do

indivíduo (Demir, 2020). As consequências do sorriso vêm sendo reportadas em várias pesquisas que apontam para uma ação positiva sobre a dor, doenças cardíacas e outras enfermidades (Noureldein, 2018; Morishima et al., 2019).

Nesse contexto, a inserção e atuação de palhaços dentro de ambientes hospitalares, além de ter como foco a integração e humanização do cuidado em saúde, apresenta o papel de promoção do sorriso e do autocuidado aos pacientes, possibilitando uma gama de benefícios (Lambert, 1999).

### **A Palhaçaria como Método Terapêutico**

Em um ambiente hospitalar, a presença de estímulos estressores é quase que constante, não apenas para os pacientes hospitalizados como também para os acompanhantes e para a equipe multidisciplinar responsável. Iremos discutir agora, como os sistemas de estresse fisiológicos do nosso organismo medeiam as respostas ao estresse e impactam em funções cognitivas importantes para, posteriormente, entendermos como a palhaçaria pode atenuar o estresse em indivíduos que tiveram contato com essa atividade (Meister et al., 2016; Finlay et al., 2017).

A resposta a estímulos estressantes é desencadeada pelo sistema de estresse, que abrange as estruturas cerebrais capazes de detectar eventos e interpretá-los, a exemplo do córtex, amígdala e hipocampo, exigindo assim um processamento neuroanatômico funcional organizado e sincronizado. Os principais componentes do sistema de estresse são o eixo hipotálamo-pituitária-adrenal (HPA) e o sistema nervoso autônomo (SNA), que interagem com outros centros vitais no sistema nervoso central e tecidos/órgãos na periferia para mobilizar uma resposta adaptativa bem-sucedida contra o estressor imposto ou eminente (Swaab et al., 2005).

Estímulos estressores advindos de diversas origens ativam os neurônios que secretam os peptídeos arginina, vasopressina e o hormônio liberador corticotropina, no hipotálamo, os quais são então liberados para o sistema porta-hipofisário e transportados para a glândula pituitária. Uma vez produzido e liberado, o CRH age de forma sinérgica com a vasopressina para estimular a liberação do hormônio adrenocorticotrófico ACTH pelo

córtex adrenal. O ACTH eventualmente atinge o córtex adrenal, onde se liga a receptores que estimulam a secreção de cortisol na corrente sanguínea (Lightman, et al., 2020; Bains, et al., 2015). A maioria das células do corpo humano tem receptores para cortisol, portanto, o cortisol tem uma ampla variedade de efeitos em todo o nosso sistema, incluindo respostas metabólicas, cardiovasculares e imunológicas. Além disso, o cortisol regula sua própria liberação através do ciclo de feedback negativo no sistema nervoso central, onde se liga a receptores específicos em todo o sistema límbico, incluindo hipocampo (HC), amígdala (AG) e córtex pré-frontal (PFC), limitando a duração da exposição dos tecidos ao hormônio e minimizando assim seus efeitos catabólicos e imunossupressores (Hill & Pencer-Segal, 2021).

A partir disso, alguns estudos têm feito uma avaliação sobre alterações nos níveis de cortisol a partir do contato com a palhaçaria e têm visto resultados positivos na maior parte das pesquisas. Um trabalho original relatou níveis reduzidos de cortisol salivar após intervenção com palhaços de hospital em comparação com a medição pré-intervenção (Saliba et al., 2016). Um estudo mais recente avaliou o efeito da intervenção do palhaço nos níveis de estresse psicológico e fadiga relacionada ao câncer em pacientes pediátricos com câncer submetidos à quimioterapia (Ferreira et al., 2021). Os pesquisadores descobriram que os níveis totais de estresse psicológico e fadiga relacionada ao câncer melhoraram após a intervenção do palhaço em comparação com a linha de base. Este mesmo estudo relatou uma diminuição significativa no cortisol salivar após a intervenção do palhaço nos momentos de coleta de +1, +9 e +13 horas. Em conjunto, esses resultados demonstram, na prática, que a palhaçaria em hospitais pode ser capaz de modular os fenômenos químicos associados ao estresse, gerando um efeito benéfico nos pacientes.

Alguns estudos randomizados e não-randomizados investigaram, com o auxílio do método científico, o papel da palhaçaria nos tratamentos de doenças agudas ou crônicas em ambiente hospitalar. Sabe-se, entretanto, que o “sorriso” é mais do que expressões faciais, sendo, na verdade, a

exteriorização de um processo neuropsicofisiológico “orquestrado” no Sistema Nervoso Central (Ekman et al., 1990)

Primeiramente, os procedimentos cirúrgicos e tratamentos farmacológicos realizados nos hospitais podem aumentar de alguma forma a ansiedade, estresse, medo, pânico e diversas perturbações emocionais e fisiológicas que prejudicam diretamente a recuperação dos indivíduos (Auerbach, 2017). Essas desordens recorrentes acometem especialmente a crianças e adolescentes e suas consequências exigem intervenções específicas para ajudar esses pacientes a lidar com a permanência e os desafios do ambiente hospitalar.

O psicólogo Alberto Dionigi destaca que a presença de palhaços em hospitais representa uma forma particular de usar o humor para estimular o bem-estar dos pacientes, principalmente crianças (Dionigi, 2018). Assim, consideramos que o *status* de “felicidade” envolve fatores de natureza fisiológica, bioquímica e comportamental. Esse conceito foi definido por Freud, quando descreveu o humor como ferramenta para enfrentar as adversidades, fornecendo novas possibilidades ao sujeito em situações normalmente negativas (Savage et al., 2017).

Dessa forma, a influência positiva da palhaçoterapia aliada aos procedimentos farmacológicos é, de fato, benéfico para a saúde geral do indivíduo? Desde Hipócrates, os médicos acreditavam que o bom humor influenciava positivamente o processo de cura, porém, eles não sabiam quais eram os fatores que ajudaram os pacientes a reagirem diante de uma enfermidade, dores crônicas e estados psíquicos patológicos (Lambert, 1999). Com o avanço da ciência, principalmente na área da neurociência, o cérebro humano passou a ser mais bem compreendido e sistemas neuroquímicos importantes, nos processos fisiológicos foram descobertos, e seus mecanismos de ação foram descritos. Dessa forma, considerando os conceitos básicos abordados no início deste capítulo, entendemos que a arte da palhaçaria, utilizando do humor e estimulando o sorriso dos pacientes, atua diretamente na modulação dos processos fisiológicos e bioquímicos (Dionigi & Canestrari, 2016).

Na prática, a palhaçoterapia tem se mostrado uma alternativa no cuidado humanizado no ambiente hospitalar (Lopes-Júnior et al., 2020). Destacaremos alguns relatos publicados que abordaram a influência desse método no cuidado dos pacientes. Um estudo investigou o efeito da presença de palhaços na evolução clínica de crianças com patologias respiratórias, observando o controle da pressão arterial, melhora da frequência respiratória, controle de temperatura e atenuação da dor, evidenciando que a palhaçaria influenciou na recuperação clínica dessas crianças (Bertini et al., 2011). Além disso, estudos de Dionigi investigou que a intervenção do palhaço reduziu o quadro de ansiedade pré-operatória em crianças em comparação a crianças que não tiveram o mesmo estímulo (Dionigi et al., 2014).

Esses efeitos positivos ficam mais evidentes em um outro estudo que observou que os “palhaços de hospital” tiveram um papel importante na redução do sofrimento psicológico das crianças antes de cirurgias (Golan et al., 2009). Em outro estudo observou-se a diminuição do estresse e da ansiedade em crianças internadas em uma enfermaria pediátrica ou submetidas a procedimentos invasivos ou pequenas cirurgias envolvendo anestesia. A redução da ansiedade pré-operatória observada nas crianças e nos seus pais, mostrou-se mais eficaz, inclusive, do que a administração de midazolam na redução da ansiedade (Costa Fernandes & Arriaga, 2010)

Na pediatria clínica, a palhaçaria é associada ao desenvolvimento de processos cognitivos, promovendo expressão livre das crianças, sua autonomia, criatividade, exploração e conhecimento do mundo e desenvolvimento psicossocial (Esteves et al., 2014). Em um estudo que avaliou, durante 12 semanas, a interação de palhaços com crianças com TDH, identificaram uma melhora ao longo do tempo na produção de palavras, *feedbacks* em jogos e aumento de sorrisos sociais durante as sessões. Além disso, foi observado uma redução na frequência de comportamentos estereotipados durante e após as sessões de interações (Shefer et al., 2019).

No entanto, apesar dos estudos randomizados, baseado no método científico, a avaliação da eficiência dessa intervenção clínica baseada no

humor é limitada. Alguns fatores são difíceis de controlar no ambiente hospitalar como o isolamento dos pacientes de outros estímulos, dificultando a análise do efeito da palhaçoterapia (Catapan et al., 2019). Apesar dessas limitações na aplicação dos métodos, as evidências são claras quanto à intervenção positiva da terapia do sorriso na recuperação dos pacientes.

Em geral, os palhaços oferecem uma forma complementar de assistência à saúde, utilizando técnicas como música, malabarismo, improvisação, “magia” e uso de fantoches (Esteves et al, 2014). Esse entretenimento tem ajudado crianças e adolescentes a enfrentarem o estresse emocional quando submetidos a procedimentos dolorosos. Portanto, a “arte do sorriso” tem se mostrado como uma forma natural de estimular regiões específicas do cérebro capazes de garantir alterações neuroquímicas necessárias para se chegar a um caminho promissor na humanização do atendimento hospitalar e pode ser o melhor "remédio" para recuperar a esperança dos pacientes.

## Referências

- Acevedo-Rodriguez, A., Man, S. K. & Handa, R. J. (2015) Oxytocin and estrogen receptor  $\beta$  in the brain: an overview. *Frontiers in Endocrinology*, 6, 160. <https://doi.org/10.3389/fendo.2015.00160>.
- Auerbach, S. (2017). Are clowns good for everyone? The influence of trait cheerfulness on emotional reactions to a hospital clown intervention. *Frontiers in Psychology*, 8, 1-8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01973>
- Arruda, B. B. (2015) Emoções e perturbação emocional: reconhecimento de expressões faciais [Dissertação de Mestrado em Psicologia]. Universidade Fernando Pessoa.
- Bains, J. S., Cusulin, J. I. W. & Inoue, W. (2015). Stress-related synaptic plasticity in the hypothalamus. *Nature Reviews Neuroscience*, 16 (7), 377–388. <https://doi.org/10.1038/nrn3881>
- Bastiaansen, J. A. C. J., Thioux, M. & Keysers, C. (2009). Evidence for mirror systems in emotions. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1528), 2391-2404. <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0058>
- Bear, M. F., Connors, B. W. & Paradiso, M. A. (2002). Neurociências: desvendando o sistema nervoso. Porto Alegre: Artmed.

- Bertini, M., Isola, E., Paolone, G. & Curcio, G. (2011). Clowns benefit children hospitalized for respiratory pathologies. *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, 1–9. <https://doi.org/10.1093/ecam/neq064>
- Broca, P. (1861). Perte de la parole, ramouissement chronique et destruction partielle du lobe antérieur gauche du cerveau. Paris: Bulletins de la Société Anthropologique de Paris.
- Broca, P. (1978). Anatomie comparée des circonvolutions cérébrales. Le grand lobe limbique et la scissure limbique dans la série des mammifères. Paris: Revue d'anthropology.
- Buchanan, T. W. & Tranel, D. (2009). Central and peripheral nervous system interactions: from mind to brain to body. *International Journal of Psychophysiology*, 72(1), 1–4. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2008.09.002>
- Capela, R. C. (2011). Riso e bom humor que promovem a saúde. *Simbio-Logias*, 4(6), 176-184.
- Carvalho, G. B., & Damasio, A. (2021). Interoception and the origin of feelings: a new synthesis. *BioEssays*, 43(6), e2000261. <https://doi.org/10.1002/bies.202000261>
- Catapan, S. C., Oliveira, W. F. & Rotta, T. M. (2019). Palhaçoterapia em ambiente hospitalar: uma revisão de literatura. *Ciência e Saúde Coletiva*, 24(9), 3417-3429. <https://doi.org/10.1590/1413-81232018249.22832017>
- De Gelder, B., de Borst, A. W. & Watson, R. (2015). The perception of emotion in body expressions. *Wiley Interdisciplinary Reviews. Cognitive Science*, 6(2), 49-158. <https://doi.org/10.1002/wcs.1335>
- Demir, D. M. (2020). The effect of laughter therapy on anxiety. *Holistic Nursing Practice*, 34(1), 35-39. <https://doi.org/10.1097/hnp.0000000000000363>
- Dionigi, A. (2018). A healthcare clowning use of specific complementary and alternative medicine for hospitalized children. *OMB Integrative and Complementary Medicine*, 3(2), 1-1. <https://doi.org/10.21926/obm.icm.1802009>
- Dionigi, A., & Canestrari, C. (2016). Clowning in health care settings: The point of view of adults. *Europe's Journal of Psychology*, 12(3), 473-488. <https://doi.org/10.5964/ejop.v12i3.1107>
- Dionigi, A., Sangiorgi, D. & Flangini, R. (2014). Clown intervention to reduce preoperative anxiety in children and parents: a randomized controlled trial. *Journal of Health Psychology*, 19(3), 369-380. <https://doi.org/10.1177/1359105312471567>

Dobrushina, O. R., Arina, G. A., Dobrynina, L. A., Novikova, E. S., Gubanova, M. V., Belopasova, A. V., Vorobeva, V. P., Suslina, A. D., Pechenkova, E. V., Perepelkina, O. S., Kremneva, E. I. & Krotenkova, M. V. (2021). Sensory integration in interoception: Interplay between top-down and bottom-up processing. *Cortex*, 144, 185-197. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2021.08.009>

Ekman, P. (2009). Darwin's contributions to our understanding of emotional expressions. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1535), 3449-3451. <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0189>

Ekman, P., Davidson, R. J. & Friesen, W. V. (1990). The Duchenne smile: emotional expression and brain physiology. II. *Journal of Personality and Social Psychology*, 58(2), 342-353. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.58.2.342>

Esteves, C. H., Antunes, C. & Caires, S. (2014). Humanização em contexto pediátrico: o papel dos palhaços na melhoria do ambiente vivido pela criança hospitalizada. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 18(51), 697-708. <https://doi.org/10.1590/1807-57622013.0536>

Fernandes, S. C. & Arriaga, P. (2010). The effects of clown intervention on worries and emotional responses in children undergoing surgery. *Journal of Health Psychology*, 15(3), 405-415. <https://doi.org/10.1177/1359105309350231>

Ferreira, R. M., Antoneli, A. J. M. F., Martins, V. A., Xavier, V. E. & Moura, L. R. (2021). O poder da gargalhada: os benefícios da risoterapia no câncer pediátrico *Brazilian Journal of Development*, 7(12). <https://doi.org/10.34117/bjdv7n12-225>

Finlay, F., Baverstock, A., & Lenton, S. (2017). Therapeutic clowning in hospital settings: more than a play-fool proposal. *Archives of Disease in Childhood*, 102(7), 597-598. <https://doi.org/10.1136/archdischild-2017-312715>

Freitas-Magalhães, A. (2009). A construção neuropsicológica do sorriso humano. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Gerbella, M., Pinardi, C., Di Cesare, G., Rizzolatti, G., & Caruana, F. (2020). Two neural networks for laughter: a tractography study. *Cerebral Cortex*, 31(2), 899-916. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhaa264>

Giotakos, O. (2020). Neurobiology of emotional trauma. *Psychiatriki*, 31(2), 162-171. <https://doi.org/10.22365/jpsych.2020.312.162>

Golan, G., Tighe, P., Dobija, N., Perel, A. & Keidan, I. (2009). Clowns for the prevention of preoperative anxiety in children: a randomized controlled trial.



*Paediatric Anaesthesia*, 19(3), 262-266. <https://doi.org/10.1111/j.1460-9592.2008.02903.x>

Hill, A. R. & Spencer-Segal, J. L. (2021). Glucocorticoids and the brain after critical illness. *Endocrinology*, 162(3). <https://doi.org/10.1210/endocr/bqaa242>

Hudspeth, A. & Logothetis, N. K. (2000). Sensory systems. *Current Opinion in Neurobiology*, 10(5), 631-641. [https://doi.org/10.1016/s0959-4388\(00\)00133-1](https://doi.org/10.1016/s0959-4388(00)00133-1)

Ikemoto, S., Yang, C. & Tan, A. (2015). Basal ganglia circuit loops, dopamine and motivation: a review and enquiry. *Behavioural Brain Research*, 290, 17-31. <https://doi.org/10.1016/j.bbr.2015.04.018>

James, W. (1958). *The varieties of religious experiences*. New York: The New American Library of World Literature.

Jeon, H. & Lee, S.-H. (2018). From neurons to social beings: short review of the mirror neuron system research and its socio-psychological and psychiatric implications. *Clinical Psychopharmacology and Neuroscience*, 16(1), 18-31. <https://doi.org/10.9758/cpn.2018.16.1.18>

Juárez Olguín, H., Calderón Guzmán, D., Hernández García, E. & Barragán Mejía, G. (2016). The role of dopamine and its dysfunction as a consequence of oxidative stress. *Oxidative Medicine and Cellular Longevity*, 1-13. <https://doi.org/10.1155/2016/9730467>

Lambert, E. (1999). *A terapia do riso: a cura pela alegria*. São Paulo: Pensamento-Cultrix.

Leslie, K. R., Johnson-Frey, S. H. & Grafton, S. T. (2004). Functional imaging of face and hand imitation: towards a motor theory of empathy. *NeuroImage*, 21(2), 601-607. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2003.09>

Lightman, S. L., Birnie, M. T. & Conway-Campbell, B. L. (2020). Dynamics of ACTH and cortisol secretion and implications for disease. *Endocrine Reviews*, 41(3), 470-490. <https://doi.org/10.1210/endrev/bnaa002>

Logue, S. F. & Gould, T. J. (2014). The neural and genetic basis of executive function: attention, cognitive flexibility, and response inhibition. *Pharmacology Biochemistry and Behavior*, 123, 45-54. <https://doi.org/10.1016/j.pbb.2013.08.007>

Lopes-Júnior, L. C., Bomfim, E., Olson, K., Neves, E. T., Silveira, D. S. C., Nunes, M. D. R., Nascimento, L. C., Pereira-da-Silva, G. & Lima, R. A. G. (2020). Effectiveness of hospital clowns for symptom management in paediatrics: systematic review of randomised and non-randomised controlled trials. *British Medical Journal*, 371, 4290. <https://doi.org/10.1136/bmj.m4290>

- Manjula, W. S., Sukumar, M. R., Kishorekumar, S., Gnanashanmugam, K. & Mahalakshmi, K. (2015). Smile: a review. *Journal of Pharmacy and Bioallied Sciences*, 7(1), 271-275. <https://doi.org/10.4103/0975-7406.155951>
- Meijer, O. C., Buurstede, J. C. & Schaaf, M. J. M. (2018). Corticosteroid receptors in the brain: transcriptional mechanisms for specificity and context-dependent effects. *Cellular and Molecular Neurobiology*, 39(4), 539-549. <https://doi.org/10.1007/s10571-018-0625-2>
- Meister, R. E., Weber, T., Princip, M., Schnyder, U., Barth, J., Znoj, H., Schmid, J. & von Känel, R. (2016). Perception of a hectic hospital environment at admission relates to acute stress disorder symptoms in myocardial infarction patients. *General Hospital Psychiatry*, 39, 8-14. <https://doi.org/10.1016/j.genhosppsych.2015.11.004>
- Mesquita, M. (2012). O sorriso humano [Dissertação de Mestrado em Anatomia Artística]. Universidade de Lisboa, Portugal.
- Miguel, F. K. (2015). Psicologia das emoções: uma proposta integrativa para compreender a expressão emocional. *Psico-USF*, 20(1), 153-162. <https://doi.org/10.1590/1413-82712015200114>
- Miller, S. L. & Yeh, H. H. (2017). Neurotransmitters and neurotransmission in the developing and adult nervous system. *Conn's Translational Neuroscience*, 49-84. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-802381-5.00004-x>
- Morishima, T., Miyashiro, I., Inoue, N., Kitasaka, M., Akazawa, T., Higeno, A., Idota, A., Sato, A., Ohira, T., Sakon, M. & Matsuura, N. (2019). Effects of laughter therapy on quality of life in patients with cancer: an open-label, randomized controlled trial. *PLOS ONE*, 14(6), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0219065>
- Müri, R. M. (2016). Cortical control of facial expression. *Journal of Comparative Neurology*, 524(8), 1578-1585. <https://doi.org/10.1002/cne.23908>
- Noureldein, M. H. & Eid, A. A. (2018). Homeostatic effect of laughter on diabetic cardiovascular complications: the myth turned to fact. *Diabetes Research and Clinical Practice*, 135, 111-119. <https://doi.org/10.1016/j.diabres.2017.11.014>
- Papez, J. W. (1937). A proposed mechanism of emotion. *Archives of Neurology & Psychiatry*, 38(4), 725-743. <https://doi.org/10.1001/archneurpsyc.1937.02260220069003>
- Passani, M. B., Panula, P. & Lin, J.-S. (2014). Histamine in the brain. *Frontiers in Systems Neuroscience*, 8, 64. <https://doi.org/10.3389/fnsys.2014.00064>

- Perea, G., Navarrete, M. & Araque, A. (2009). Tripartite synapses: astrocytes process and control synaptic information. *Trends in Neuroscience*, 32(8), 421-431. <https://doi.org/10.1016/j.tins.2009.05.001>
- Pessoa, L. & Hof, P. R. (2015). From Paul Broca's great limbic lobe to the limbic system. *Journal of Comparative Neurology*, 523(17), 2495-2500. <https://doi.org/10.1002/cne.23840>
- Piantadosi, P. T., Halladay, L. R., Radke, A. K. & Holmes, A. (2021). Advances in understanding meso-cortico-limbic-striatal systems mediating risky reward seeking. *Journal of Neurochemistry*, 157(5), 1547-1571. <https://doi.org/10.1111/jnc.15342>
- Rajmohan, V. & Mohandas, E. (2007) The limbic system. *Indian Journal of Psychiatry* 49(2), 132-139. <https://doi.org/10.4103/0019-5545.33264>
- Rolls, E. T. (2019). The cingulate cortex and limbic systems for emotion, action, and memory. *Brain Structure and Function*, 224(9), 3001-3018. <https://doi.org/10.1007/s00429-019-01945-2>
- Saliba, F. G., Adiwardana, N. S., Uehara, E. U., Silvestre, R. N., Leite, V. V., Faleiros, F. T. V., Padovani, F. H. P. & De Gobbi, J. I. F. (2016). Salivary cortisol levels: the importance of clown doctors to reduce stress. *Pediatric Reports*, 8(1). <https://doi.org/10.4081/pr.2016.6188>
- Savage, B. M., Lujan, H. L., Thipparthi, R. R. & DiCarlo, S. E. (2017). Humor, laughter, learning, and health! a brief review. *Advances Physiology Education*, 41(3), 341-347. <https://doi.org/10.1152/advan.00030.2017>
- Scheel, T., Hoepfner, D., Grotevendt, A. & Barthlen, W. (2017). Clowns in paediatric surgery: less anxiety and more oxytocin? a pilot study. *Klinische Pädiatrie*, 229(05), 274-280. <https://doi.org/10.1055/s-0043-106854>
- Sears, S. M. & Hewett, S. J. (2021). Influence of glutamate and GABA transport on brain excitatory/inhibitory balance. *Experimental Biology and Medicine*, 246(9), 1069-1083. <https://doi.org/10.1177/1535370221989263>
- Shefer, S., Leon Attia, O., Rosenan, R., Wald, O. A., Ende, H. & Gabis, L. V. (2019). Benefits of medical clowning in the treatment of young children with autism spectrum disorder. *European Journal of Pediatrics*, 178(8), 1283-1289. <https://doi.org/10.1007/s00431-019-03415-7>
- Sheffler, Z. M., Reddy, V. & Pillarisetty, L. S. (2022). Physiology, neurotransmitters. Tampa: StatPearls.
- Šimić, G., Tkalčić, M., Vukić, V., Mulc, D., Španić, E., Šagud, M., Olucha-Bordonau, F. E., Vukšić, M., R. & Hof, P. (2021). Understanding emotions: origins and roles of the amygdala. *Biomolecules*, 11(6), 823. <https://doi.org/10.3390/biom11060823>

- Swaab, D. F., Bao, A.-M. & Lucassen, P. J. (2005). The stress system in the human brain in depression and neurodegeneration. *Ageing Research Reviews*, 4(2), 141-194. <https://doi.org/10.1016/j.arr.2005.03.003>
- Talami, F., Vaudano, A. E. & Meletti, S. (2019). Motor and limbic system contribution to emotional laughter across the Lifespan. *Cerebral Cortex*, 30(5), 3381-3391. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhz316>
- Usherwood, P. N. R. (1978). Amino acids as neurotransmitters. *Advances in Comparative Physiology and Biochemistry*, 7, 227-309. <https://doi.org/10.1016/b978-0-12-011507-5.50009-4>
- Van der Wal, C. N. & Kok, R. N. (2019). Laughter-inducing therapies: systematic review and meta-analysis. *Social Science & Medicine*, 232, 473-488. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2019.02.018>
- Vosshall, L. B. & Carandini, M. (2009). Sensory systems. *Current Opinion in Neurobiology*, 19(4), 343-344. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2009.08.002>
- Wang, Y.-H., Li, J.-Q., Shi, J.-F., Que, J.-Y., Liu, J.-J., Lappin, J. M., Leung, J., Ravindran, A. V., Chen, W.-Q, Qiao, Y.-L, Shi, J., Lu, L., & Bao, Y.-P. (2019). Depression and anxiety in relation to cancer incidence and mortality: a systematic review and meta-analysis of cohort studies. *Molecular Psychiatry*, 25(7), 1487-1499. <https://doi.org/10.1038/s41380-019-0595-x>
- Williamson, J. W. (2010). The relevance of central command for the neural cardiovascular control of exercise. *Experimental Physiology*, 95(11), 1043-1048. <https://doi.org/10.1113/expphysiol.2009.0518>

## **CAPÍTULO 3**

# **POSSIBILIDADES E INTERVENÇÕES EM SAÚDE MENTAL: USO DE RECURSOS VISUAIS**

Ana Carolina Barata Morbach  
Janari da Silva Pedroso

### **Introdução**

As Metodologias visuais são um conjunto de métodos empregados na pesquisa empírica qualitativa, cujo procedimento consiste em introduzir recursos visuais e aplicá-los juntamente com os instrumentos tradicionais, que utilizam o registro verbal. Os recursos podem ser fotografias, vídeos, pintura, desenho, colagens, entre muitas outras possibilidades (Glaw et al., 2017). Essas metodologias foram inicialmente introduzidas nos estudos da antropologia e ciências sociais, com o intuito de enriquecer a pesquisas de campo (Glaw et al., 2017; Harper, 2002).

Desde o início, porém, a pesquisa etnográfica deu especial lugar à utilização da fotografia. Dois eventos contribuíram para esse interesse: o nascimento dessa tecnologia visual no início do século XIX e, posteriormente, as primeiras experiências com a captura de imagens em movimento, o que culminou na arte do cinema. A rápida popularização da fotografia não se deu somente devido aos seus aspectos lúdicos e artísticos, mas também graças ao potencial documental e científico dos registros fotográficos (Campos, 2011). Na pesquisa etnográfica de campo, as fotos registravam fielmente a vida de diversos povos e suas culturas, e as técnicas empregadas davam protagonismo aos participantes, sem que os pesquisadores precisassem se limitar aos relatos verbais, os quais poderiam sofrer interferência do viés do pesquisador. Assim, a fotografia tornou-se uma fonte confiável de coleta de dados.

Apesar do pioneirismo histórico das metodologias visuais nas áreas de estudo supracitadas, ao se examinar atentamente a história da psicologia

ocidental, nota-se que também há uma estreita ligação entre os primeiros usos da fotografia e as primeiras pesquisas em âmbito psicológico. Estudos realizados ainda no século XIX utilizavam-se da função de registro da fotografia para analisar relações entre a anatomia cerebral e a inteligência (Neiva-Silva & Koller, 2002; Justo & Vasconcelos, 2009).

Contudo, até que a fotografia passasse a ser empregada não somente como um instrumento de registro, mas também como um recurso de interação com a subjetividade do sujeito de pesquisa, foi necessário um desenvolvimento da ciência psicológica no tocante ao entendimento do mecanismo da percepção visual e seus efeitos na psique humana. Isso se deu primeiramente em âmbito experimental. Foi o caso dos primeiros estudos de psicofísica, realizados principalmente pelos pioneiros da ciência psicológica, Gustav Fechner e Wilhelm Wundt, os quais investigaram os fenômenos relacionados à experiência consciente imediata. Esses experimentos enfocaram as percepções e sensações referentes aos estímulos físicos, como a persistência das imagens na retina, percepção das cores, profundidade e movimento (Goodwin, 2010; Shamdasani, 2006). Outro psicólogo experimental de grande renome, William James, considerava as ideias como imagens mentais, e postulava que a linguagem humana foi desenvolvida a partir dessas primeiras imagens (Goodwin, 2010; Shamdasani, 2006).

Os estudos experimentais, no entanto, consideravam as percepções e sensações enquanto fenômenos conscientes. Outras correntes de pensamento, que incluíam a psiquiatria dinâmica e psicologia profunda, lançaram um novo olhar a esse estudo. Um dos expoentes desse contexto foi o psiquiatra Carl Gustav Jung, que desenvolveu o estudo da percepção consciente, mas também dos fenômenos que escapam ao limiar da consciência, pois baseou seu pensamento na hipótese de um inconsciente psíquico (Jung, 1986; Shamdasani, 2006).

### **Imagens Psíquicas**

Para Jung, o estímulo exterior adentra a psique por meio de dois processos distintos: a *percepção* e a *apercepção* (Jung, 1986, p. 288).

Parece que o consciente flui em torrentes para dentro de nós, vindo de fora sob a forma de percepções sensoriais. Nós vemos, ouvimos, apalpamos e cheiramos o mundo, e assim temos consciência do mundo. Estas percepções sensoriais nos dizem que algo existe fora de nós. Mas elas não nos dizem o que isto seja em si. Isto é tarefa, não do processo de percepção, mas do processo de apercepção.

A apercepção – conceito que Jung emprestou de Wundt – constitui processo bem diverso da percepção, que é de natureza fisiológica. Para que haja a apercepção, o estímulo tem que ser processado por uma das principais funções da consciência, que é o pensamento, o qual informa o que cada objeto representa para aquele que o percebe (Jung, 1986; Jung, 2015). No caso dos estímulos visuais, por exemplo, isso se dá por meio da comparação e diferenciação de uma imagem recém-percebida em relação a outras imagens já registradas na memória, o que faz com que um determinado estímulo visual seja reconhecido e categorizado pela consciência (Jung, 2015). Essa mesma imagem também passa por um processo de avaliação relativo às reações emocionais que ela suscita (se é agradável ou não), mas, novamente, de acordo com recordações de outras imagens similares, o que caracteriza a função psíquica do sentimento (Jung, 1986).

Jung distinguiu ainda duas formas de processo aperceptivo: a primeira é o *pensamento dirigido*, que está relacionado aos processos da atenção e, portanto, à consciência. Ele se caracteriza por ser linguístico, objetivo e lógico, porém, requer mais esforço consciente para sua realização. A segunda forma é o *pensamento não dirigido*, de natureza irracional, arcaica e espontânea, que se manifesta essencialmente por meio de imagens (Jung, 1976; Jung, 2015). Ele não requer esforço consciente e, pelo contrário, dá-se com maior frequência quando há algum tipo de abaixamento do nível da consciência. Os sonhos e fantasias espontâneas são produtos do pensamento não dirigido.

Nos primórdios da história humana, a exposição aos estímulos do meio circunstante não era mediada pelo pensamento dirigido, já que este é próprio de uma consciência mais desenvolvida (Jung, 2015). O que havia antes era

uma espécie de pensamento primordial, caracterizado por formas elementares de pensar e apreender o mundo (Jung, 1976; 1986). Nesse sentido, não havia distinção entre sujeito e objeto, ou seja, entre “dentro e fora”. Portanto, não eram registrados os eventos naturais em si, mas imagens fantasiosas desses estímulos externos, que se formavam a partir da condensação de várias percepções similares (Jung, 1960; 1986). Essas representações puramente psíquicas da realidade foram denominadas de imagens primordiais ou arquétipos, pelo fato de serem “o resultado do funcionamento psíquico de toda a nossa ancestralidade” (Jung, 1986, p. 738), e passaram a constituir o substrato mais profundo da psique humana, o inconsciente coletivo (Jung, 1986; 2013; Silveira, 1981). Devido à sua natureza arcaica e profundamente inconsciente, os arquétipos jamais serão apreendidos pela consciência, senão de forma indireta. Apesar de serem conteúdos coletivos, eles se manifestam na vida individual por meio dos produtos do inconsciente pessoal. Assim, imagens arquetípicas se fazem presentes em sonhos e fantasias, mas também nos complexos e sintomas neuróticos (Jung, 1986; 2015; Silveira, 1981).

O caráter arcaico e espontâneo das imagens que emergem do inconsciente fez com que Jung atribuísse grande importância a esse fenômeno em suas observações empíricas, realizadas por meio da prática clínica. Ele afirmava que, para além das representações, é necessário que as imagens que emergem sejam compreendidas intelectual e emocionalmente, para que sejam integradas à consciência dos pacientes (Jung, 2013). Apesar de a clínica junguiana não prever, *a priori*, que a psicoterapia se utilize de uma técnica específica, Jung costumava solicitar, a alguns de seus pacientes, que iniciassem algum tipo de atividade plástica, como pintura e desenho. Isso porque ele considerava que a expressão pictórica dá vazão às imagens arcaicas e, portanto, é capaz de diminuir a pressão do inconsciente sobre a consciência (Jung, 2013), fazendo com que as duas instâncias, consciência e inconsciente, possam funcionar em equilíbrio.

Ademais, ao se trabalhar com imagens – sejam estas criadas pelo indivíduo ou provenientes de sonhos ou de outras fontes, como a



observação de obras de arte e imagens míticas e religiosas –, coloca-se em prática uma das características naturais da psique humana, que é a de projetar-se no mundo exterior e atribuir sentido às vivências individuais a partir de imagens criadas ou observadas (Silveira, 1981; Von-Franz, 1999).

### **A Fotografia e a Memória**

Outro aspecto importante é o papel que as imagens possuem perante as memórias. Jung destacou o papel essencial da memória para a formação do complexo do eu, pois são as recordações que dão ao sujeito a noção de continuidade no tempo e no espaço. Da mesma forma, a memória é a primeira função psíquica a ser ativada no contato entre a consciência e os conteúdos inconscientes, e está estreitamente ligada às emoções e afetos (Jung, 2015). Portanto, o contato com determinadas imagens pode evocar vivências e emoções do passado, o que leva à integração de partes esquecidas ou não desenvolvidas da personalidade.

Para Jung, muitas vezes, o ato de dar uma “forma visível” aos distúrbios emocionais é muito mais eficaz do ponto de vista terapêutico do que a mera clarificação intelectual, a qual costuma ser mais abstrata (Jung, 1986). Isso porque, ao atribuir forma a conteúdos que, até então, apresentavam-se obscuros, a consciência pode então organizar e analisar aquilo que antes se apresentava de forma caótica e, assim, passa a adquirir certo domínio sobre aspectos da personalidade antes não integrados.

As reflexões junguianas demonstram que tanto o surgimento de imagens espontâneas, como a utilização lúdica desta, pode ensejar o contato com vivências profundas. Assim, o sujeito projeta na imagem aspectos de si. Ademais, o contato com o conteúdo imagético enseja o resgate de memórias. Nesse sentido, pode-se pensar o valor que a fotografia passou a representar, com a modernidade, na formação da autoimagem do indivíduo, devido ao seu caráter de registro “instantâneo” e captura de um momento pessoal. Essa compreensão da fotografia, enquanto veículo de projeção de conteúdos psíquicos, denota a característica intrinsecamente autobiográfica ensejada por esse meio de expressão.

Para Dubois (1993), a foto é um “espelho da memória”, a qual, na verdade, é constituída de fotografias. Ademais, a fotografia não constitui uma reprodução da realidade, mas um instrumento de transformação do real (Dubois, 1993). Esse pensamento se afina com a concepção junguiana, conforme exposto, para a qual a retenção das imagens precede o registro verbal. Além disso, a memória é constituída por uma série de imagens carregadas de conteúdos emocionais, ou complexos de tonalidade afetiva, os quais são ativados, ou constelados, a cada contato com o estímulo percebido (Jung, 2015; Silveira, 1981). Esse processo faz com que a imagem capturada ou percebida esteja sempre permeada pelo filtro psíquico das memórias e afetos a ela ligados.

A popularidade e democratização da fotografia fez com que essa se tornasse a principal expressão visual utilizada em nossos dias, devido à facilidade e prontidão de seu uso e, ainda, à forma instantânea com a qual as fotos expressam a percepção que uma determinada pessoa ou grupo possuem acerca da própria realidade. Desde os tradicionais álbuns de família até as pós-modernas *selfies*, as pessoas encontram a possibilidade de criar imagens que dizem respeito às suas existências.

Para Weiser (2015), as pessoas utilizam a fotografia como um modo de atribuição de sentido a um momento particular de suas existências. Além disso, as imagens registradas pela câmera fotográfica também são capazes de suscitar impressões muito tempo depois de terem sido registradas. Por vezes, as pessoas não sabem por que tiraram aquela foto em particular; uma fotografia que é encontrada muitos anos após seu registro pode se mostrar diferente aos olhos da pessoa, ou esta pode rever um momento de sua vida sob uma ótica diferenciada (Weiser, 2015).

A capacidade de cada indivíduo perceber a cena retratada em uma fotografia de modos, por vezes, completamente diferentes, demonstra a singularidade dos modos de percepção, pautada por um movimento projetivo, em que a energia psíquica é direcionada ao meio externo (Von Franz, 1999). Por outro lado, o ato de registrar uma foto também pressupõe uma série de escolhas por parte do indivíduo, como enquadramento, perspectiva, uso da luz, escolha do cenário ou das pessoas a serem

retratadas (Weiser, 2015). Trata-se de escolhas deliberadas, mas que contêm, em seu bojo, aspectos que se referem à forma de uma determinada pessoa perceber o mundo. Assim, juntamente com as projeções, ocorre também um processo introspectivo, pois o significado de cada foto é primeiramente criado pelo observador durante o processo de observação, de realização, ou até mesmo antes, durante o processo de idealização da mesma.

Portanto, a mobilização psíquica antecede o ato de fotografar, assim como o ato de contemplar fotos pessoais, ou que sejam emocionalmente ligadas às referências do indivíduo. Por fim, uma foto é sempre um “corte”, uma memória de um acontecimento que jamais se repetirá, mas que pode ser reintegrado à consciência e ressignificado à luz de um maior diálogo entre consciente e inconsciente.

### **Metodologias Visuais e Pesquisa em Saúde Mental**

As constatações de Jung acerca da importância de se considerar o registro imagético e as possibilidades que essas intervenções representam para o entendimento dos processos psíquicos nasceram a partir de exaustivas observações empíricas desse autor dentro do *setting* clínico. Esse fato chama atenção para as possibilidades de uma pesquisa empírica que faça uso do recurso visual, o que se tornou mais evidente com a exposição cada vez maior da psique humana a diversas formas midiáticas, nos últimos dois séculos. Isso acabou por influenciar, portanto, as formas de se fazer pesquisa em saúde mental. Com isso, e apesar da resistência acadêmica aos métodos mais ortodoxos de pesquisa, a aplicação de metodologias visuais na pesquisa empírica em saúde mental tem sido mais frequente. Dentre os métodos frequentemente utilizados, destacam-se a autofotografia e a foto elicitação (Croghan et al., 2008; Glaw et al., 2017; Harper, 2002; Saita & Tramontano, 2018).

A autofotografia era utilizada pelos antropólogos já no século XIX, durante a realização de pesquisas etnográficas de campo. Por meio desse método, o pesquisador solicita ao participante (que pode ser um indivíduo ou um grupo) que este registre a si mesmo, ou ao ambiente, ou comunidade em

que vive. O objetivo é que o pesquisador veja o mundo a partir da perspectiva do participante, ao mesmo tempo em que se evita a aplicação de questionários e outros instrumentos que possam apresentar viés cultural (Glaw et al., 2017). Isso porque a forma como que o participante decide retratar a si mesmo diz muito sobre quem ele é (Nuñez, 2009). Esse ato de “dar voz” ao participante também o aproxima do pesquisador, na medida em que a informação expressa pela fotografia ultrapassa a expressão verbal e, também, as barreiras linguísticas e culturais (Glaw et al., 2017; Saita & Tramontano, 2018; Steger, et al. 2013).

Com o avanço e democratização da tecnologia e o advento dos *smartphones* e *selfies*, a autofotografia tem se tornado cada vez mais popular. Esse fato facilita a realização de pesquisas qualitativas que se utilizam dessa metodologia, visto que representam baixo custo para o pesquisador e são acessíveis aos participantes (Nuñez, 2009).

Outra metodologia oriunda da investigação etnográfica é a entrevista de foto elicitación, a qual consiste na introdução de uma ou mais fotos em uma entrevista qualitativa (Harper, 2002). Nesse caso, as imagens a serem utilizadas podem ser produzidas pelo pesquisador ou pelo participante (nesse caso, portanto, utiliza-se também a autofotografia). Pode-se também solicitar ao participante que observe fotos previamente selecionadas ou produzidas, ou ainda, que o participante escolha fotos de seu próprio acervo, por exemplo, álbuns de família (Glaw et al., 2017; Harper, 2002). Em seguida, solicita-se que o sujeito comente a respeito da imagem escolhida ou selecionada.

Estudos que utilizaram a foto elicitación evidenciaram que as essas entrevistas parecem potencializar a memória do participante quanto aos fatos de sua vida relacionados com as imagens (Bates et al., 2017; Glaw et al., 2017; Harper, 2002). Harper (2002) considera que a foto elicitación expande as possibilidades da pesquisa empírica convencional, pois produz um tipo diferente de informação, já que o contato com uma determinada imagem potencializa as memórias a ela associadas. Essas memórias contêm toda a potência dos afetos e sentimentos ligados ao momento em que a

fotografia foi registrada, ou o estado emocional em que o sujeito se encontrava no momento em que a imagem foi produzida/gravada.

Harper (2002) destaca ainda que a potencialização da memória e a forma como o sujeito responde às representações simbólicas evocadas pelas imagens é o diferencial da foto elicitação e, devido a este fato, esse método resulta em entrevistas mais completas e compreensivas. Glaw et al. (2017) sugerem que isso se dá pelo fato de as partes do cérebro que processam informações visuais serem mais antigas que aquelas que geram a informação verbal, em termos evolutivos. Dessa forma, as informações elicitadas são mais abrangentes, pois estímulos visuais fazem com que a consciência humana evoque conteúdos mais profundos e com mais camadas de significado (Croghan, 2008; Glaw et al., 2017; Harper, 2002). É importante salientar também que, apesar de o instrumento mais utilizado ser a fotografia, devido aos motivos já comentados, nada impede que essas mesmas metodologias visuais sejam empregadas por meio de outros recursos, como a pintura, desenho, colagens, escultura, entre muitas outras possibilidades.

Ambas as metodologias acima apontadas têm como característica um maior rigor na pesquisa qualitativa, se comparado com a pesquisa qualitativa tradicional (Bates et al., 2017; Glaw et al., 2017; Harper, 2002), já que possibilitam a triangulação entre diferentes fontes de informação e pressupõem poucas intervenções verbais por parte do pesquisador, que passa a ter o papel de facilitador e perde seu caráter mais ativo, o que diminui as interpretações por parte deste que possam interferir e enviesar os resultados. Ademais, conforme exposto, técnicas de autofotografia e foto elicitação podem ser utilizadas conjuntamente, dentro do mesmo desenho de pesquisa.

Todos esses aspectos inovadores e promissores das metodologias visuais têm feito com que estas sejam adotadas no campo da saúde mental, apesar de ainda serem realizados poucos estudos, se comparado com as metodologias mais ortodoxas (Bates et al., 2017; Shawn, 2013). Contudo, pesquisadores têm se debruçado sobre as vantagens metodológicas da adição de imagens a instrumentos já largamente utilizados, como as

entrevistas semiestruturadas. A introdução dos recursos visuais diminui a probabilidade de que o entrevistador imponha sua própria percepção ao entrevistado e acrescenta novos elementos à entrevista sobre os quais o pesquisador possui menor controle. O participante, por sua vez, sente-se menos limitado e mais confortável em sua forma de expressão (Bates et al., 2017; Richard & Lahman, 2015). Alguns participantes costumam relatar que o ato de fazer fotografias sob solicitação do pesquisador, ou de escolher entre fotos pessoais, é um momento de prazer e de expressão pessoal e que, já previamente à entrevista, há uma mobilização emocional ligada à atividade de produzir ou escolher as fotos. Portanto, a dimensão lúdica também está presente nessa abordagem de pesquisa, com toda a capacidade que a criatividade comporta em despertar percepções e emoções sutis (Bates et al., 2017; Weiser, 2015).

Essa facilitação da expressão tem permitido que os estudos qualitativos em saúde mental se tornem mais inclusivos em relação a algumas populações, como minorias étnicas e raciais, pessoas iletradas, crianças, jovens e pessoas com transtornos mentais, além de outras condições neurológicas que dificultem uma abordagem puramente verbal (Croghan et al., 2008; Epstein et al., 2006; Erdner & Magnusson, 2011; Steger, 2013). Os resultados dos estudos costumam ressaltar aspectos da identidade desses grupos, os quais dificilmente seriam identificados em uma intervenção puramente verbal. Ademais, revelaram uma potência autobiográfica que se faz importante, especialmente em alguns campos de estudo, como a psicologia do desenvolvimento, especialmente no entendimento de significados atribuídos aos sujeitos em diferentes fases da vida (Glaw et al., 2017). Por fim, dão voz a pessoas que não necessariamente possuem habilidades verbais desenvolvidas ou, se as possuem, sentem dificuldades em expressar estados internos usando somente o registro verbal.

### **Intervenções em Contexto Psicoterapêutico**

As várias possibilidades de utilização dos recursos visuais na pesquisa em psicologia já pressupõem a potência que estes podem representar para

fins terapêuticos. A psicoterapia enseja um contato constante e estreitamente relacionado com o passado do cliente, no que concerne à recuperação e ressignificação de memórias. Estas, porém, costumam emergir de forma caótica e fragmentária. Nesse sentido, a exposição a fotografias presentes em álbuns pessoais, e mesmo o ato de capturar fotos durante o processo psicoterapêutico, para melhor acessar lembranças, pode ser um elemento facilitador da elucidação de situações emocionais da vida do cliente, como traumas infantis (Carr & Hancock, 2017; Weiser, 1990).

Por outro lado, muitos profissionais de saúde mental relatam atender clientes que apresentam dificuldade de verbalização e, conseqüentemente, de expressar seus estados emocionais. Nesse sentido, a utilização de recursos pictóricos facilita em muito o trabalho de autopercepção. Um exemplo nesse sentido é a utilização de técnicas fotográficas com crianças, as quais têm sido frequentemente excluídas de pesquisas, por serem consideradas verbalmente menos competentes. Adicionalmente, a aplicação de tais metodologias minimiza a “autoridade” do adulto como entrevistador, enquanto a criança ganha autonomia para se expressar (Epstein et al., 2006).

As diferentes formas de terapia envolvendo a fotografia, segundo Weiser (2015), envolvem autofotografias, álbuns de família, fotos capturadas pelo cliente durante o processo psicoterapêutico (por ele próprio ou por outras pessoas) e, ainda, fotos que tenham sido escolhidas pelos mais diversos meios (revistas, sítios eletrônicos, meios digitais etc.). As fotografias sempre contêm histórias, detalhes e associações que extrapolam a imagem que foi capturada. Portanto, agem como um catalisador para a comunicação terapêutica (Nuñez, 2009; Weiser, 2015) e, ainda, como um facilitador do *rapport*, pois a conexão profunda com as imagens faz com que o cliente se sinta mais próximo do terapeuta, e vice-versa (Neiva-Silva & Koller, 2002).

Logo, o *setting* terapêutico também pode ser um ambiente gerador de dados de pesquisa qualitativa com metodologias visuais, pois estas fornecem informações mais abrangentes sobre os sujeitos assistidos (Saita & Tramontano, 2018). Apesar de a literatura clínica ainda carecer de uma melhor sistematização das técnicas utilizadas, são reportadas muitas

variações de uso da fotografia, combinada ou não com técnicas de arte-terapia (Carr & Hancock, 2017; Halkola, 2009; Saita & Tramontano, 2018; Weiser, 2015).

### **Considerações Finais**

A despeito das vantagens que os estudos envolvendo as metodologias visuais têm indicado, no campo da saúde mental, o número de estudos publicados ainda é limitado, se comparado com os métodos tradicionais de pesquisa qualitativa. A fotografia e outros métodos visuais ainda têm sido utilizados como suporte secundário, portanto, o potencial da imagem, tanto na pesquisa como na psicoterapia, ainda não foi plenamente explorado.

A psicologia, enquanto disciplina científica propõe-se à compreensão da subjetividade. Cabe então uma reflexão sobre a importância de os estudos psicológicos não prescindirem do registro visual, pois este constitui um modo de dar forma àquilo que, muitas vezes, é indizível. Por meio da imagem, tem-se um acesso mais aproximado à forma de perceber humana e aos sentidos por ela gerados. Por conseguinte, trata-se de mais um recurso para que a pesquisa qualitativa ultrapasse fronteiras e encontre novas possibilidades de interação, aproximação entre pesquisador e participante e produção de novos significados, para além de uma visão rígida que por muito tempo tem imperado no meio científico.

### **Referências**

- Bates, E. A., McCann, J. J., Kaye, K. L. & Taylor, J. C. (2017). “Beyond words”: a researcher’s guide to using photo elicitation in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 14(4), 459–481. <https://doi.org/10.1080/14780887.2017.1359352>
- Campos, R. (2011). Imagens e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social*, xlvii, (199), 237–259.
- Carr, S. & Hancock, S. (2017). Healing the inner child through portrait therapy: Illness, identity and childhood trauma. *International Journal of Art Therapy*, 22(1), 8–21. <http://dx.doi.org/10.1080/17454832.2016.1245767>
- Croghan, R., Griffin, C. & Hunter, J. (2008). Young People’s Constructions of Self: Notes on the Use and Analysis of the Photo-Elicitation Methods.



*International Journal of Social Research Methodology*, 11(4), 345–356. <http://dx.doi.org/10.1080/13645570701605707>

Dubois, F. (1993). *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus.

Epstein, I., Stevens, B. & Mckeever, P. (2006). Photo Elicitation Interview (PEI): Using Photos to Elicit Children's Perspectives. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(3), p. 1-11. <https://doi.org/10.1177/160940690600500301>

Erdner, A. & Magnusson, A. (2011), Photography as a method of data collection: helping people with long-term mental illness to convey their life world. *Perspectives in Psychiatric Care*, 47, 145-150. <https://doi.org/10.1111/j.1744-6163.2010.00283.x>

Glaw, X., Inder, K., Kable, A. & Hazelton, M. (2017). Visual methodologies in qualitative research: autophotography and photo elicitation applied to mental health research. *International Journal of Qualitative Methods*, 16, 1–8. <https://doi.org/10.1177/1609406917748215>

Goodwin, J. (2010). *História da psicologia moderna*. São Paulo: Cultrix.

Halkola, U. (2009). A photograph as a therapeutic experience. *European Journal of Psychotherapy & Counselling*, 11, 21–33. <https://doi.org/10.1080/13642530902723116>

Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13–25. doi:<https://doi.org/10.1080/14725860220137345>

Jung, C. G. (1960). *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Jung, C. G. (1976). *Symbols of transformation: an analysis to the preludes to a case of schizofrenia*. Londres: Princeton University Press.

Jung, C G. (1986). *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes.

Jung, C. G. (2013). *A prática da psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência*. Petrópolis: Vozes.

Jung, C G. (2015). *A Vida Simbólica*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes

Justo, J. S. & Vasconcelos, M. S. (2009). Pensando a fotografia na pesquisa qualitativa em psicologia. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 9(3). Recuperado de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S180842812009000300013&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180842812009000300013&lng=pt&tlng=pt)

Neiva-Silva, L. & Koller, S. H. (2002). O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia. *Estudos de Psicologia*, 7(2), 237–250. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2002000200005>

- Nuñez, C. (2009). The self-portrait, a powerful tool for self-therapy. *European Journal of Psychotherapy & Counselling*, 11(1), 51–61. <https://doi.org/10.1080/13642530902723157>
- Richard, V. M. & Lahman, M. K. E. (2015). Photo-elicitation: reflexivity on method, analysis, and graphic portraits. *International Journal of Research & Method in Education*, 38(1), 3–22. <http://dx.doi.org/10.1080/1743727X.2013.843073>
- Shaw, D. (2013). A new look at an old research method: photo-elicitation. *TESOL Journal*, 4(4), 785–799. <https://doi.org/10.1002/tesj.108>
- Silveira, N. (1981). Jung: Vida e Obra. São Paulo: Paz e Terra.
- Saita, E. & Tramontano, M. (2018). Navigating the complexity of the therapeutic and clinical use of photography in psychosocial settings: a review of the literature. *Research in Psychotherapy: Psychopathology, Process and Outcome*, 21(1), 1–11. <https://doi.org/10.4081/ripppo.2018.293>
- Shamdasani, S. (2006). Jung e a construção da psicologia moderna: o sonho de uma ciência. Ideias e Letras.
- Steger, M. F., Shim, Y., Rush, B. R., Brueske, L. A., Shin, J. Y. & Merriman, L. A. (2013). The mind's eye: a photographic method for understanding meaning in people's lives. *The Journal of Positive Psychology*, 8(6), 530–542. <https://doi.org/10.1080/17439760.2013.830760>
- Von Franz, M. L. (1999). Psicoterapia. São Paulo: Paulus.
- Weiser, J. (1990). More than meets the eye: using ordinary snapshots as tools for therapy. In T. A. Laidlaw & C. Malmo, Healing voices: *Feminist approaches to therapy with women* (pp. 83–117). Jossey-Bass.
- Weiser, J. (2015). Phototherapy techniques in counseling and therapy: using ordinary snapshots and photo-interactions to help clients heal their lives. *The Canadian Art Therapy Association Journal*, 17(2), 23–51. <https://doi.org/10.1080/08322473.2004.11432263>

## CAPÍTULO 4

# CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E VIVENCIAS SOBRE SER PALHAÇO EM CONTATO COM PESSOAS EM SITUAÇÃO DE RUA

Carolina Ventura Silva

Fernando Mateus Viégas Brandão

Em 2016, eu e mais quatro amigos nos tornamos palhaços e criamos a trupe “Palhaços Ruaceiros” dentro do Projeto Mãos Dadas, que visava levar alimentação, carinho e escuta para pessoas em situação de rua. A motivação de se tornar palhaça surgiu pela necessidade em levar arte para a rua, não apenas como forma de entretenimento, mas também, e principalmente, como uma maneira de se aproximar verdadeiramente dessas pessoas. Assim, o meu desejo de trabalhar com a palhaçaria estava em consonância com os interesses dos outros membros da trupe, que seria de criarmos e encenarmos espetáculos de palhaçaria em algumas ações, enquanto em outras íamos apenas disponíveis para brincar e palhacear. Este relato é fruto da minha experiência como palhaça com este público cheio de disponibilidade para trocar e potencialidades para ensinar. Faço também, como boa pesquisadora, diálogos com dados encontrados na literatura.

### **Sobre Palhaçaria**

O palhaço é uma das principais representações de comicidade, reconhecido pela espontaneidade e extravagância (Bergaon, 2004; Rodrigues, 2015). Diferente de outras máscaras do teatro, o nariz vermelho é a menor máscara do mundo e, ao invés de auxiliar o ator a interpretar personagens, na verdade, colocar o nariz é um ato de exposição e expressão subjetiva (Burnier, 1994; Ferreira, 2013; Lecoq, 2010).

Como um processo de grande dedicação, ser palhaço demanda desprendimento, coragem e muita persistência, justamente porque revelamos a nós próprios que interpretamos (Wuo, 2014). Envolve agir com espontaneidade, transgredir normas impostas pela sociedade e causar o riso ao evidenciar aquilo que é considerado inapropriado, que envolve fraquezas pessoais (Puccetti, 2009; Wuo, 2014). O processo de se descobrir em essência, aceitar-se e revelar aos outros aquilo que se é de verdade não é fácil, mas a vantagem é que o nariz vermelho é símbolo de permissão, pois quando o público reconhece o palhaço, há melhor aceitação dos comportamentos inusitados em função do imaginário social em torno de sua figura histórica.

O riso do público representa, então, a identificação com o sujeito ridículo e desastrado (Bertotti et al., 2013; Rodrigues, 2015). Às vezes, o palhaço se torna um incômodo porque percebemos o quanto nós também podemos ser inconvenientes. Ao rir do palhaço, podemos parar para refletir que já houve momentos em que falamos ou agimos da mesma forma que ele. Então, reconhecemos que também somos frágeis e conseguimos rir de nós mesmos, de nossas próprias imperfeições (Magalhães, 2007). Ao imaginar um diálogo que demonstra bem o que é a representação do palhaço, poder-se-ia dizer:

Público: “Nossa, palhaço, como você é ridículo.”

Palhaço: “Muito! Olha só essa roupa e essa maquiagem que estou usando. Além disso, eu também sou tão bobo e ingênuo! Tudo isso me faz pensar no quanto consigo ser eu mesmo e o quanto todos nós somos assim”.

O palhaço é, em essência, o perdedor que assume a sua própria derrota e é capaz de subvertê-la (Acs, 2018). Por meio do fracasso, revela-se o perdedor que é feliz, o qual comove, causa o riso e, assim, representa uma grande lição sobre a natureza humana (Lecoq, 2010). Atuar como palhaço é saber que perder não é um problema; não se demonstra fragilidade com isso e sim a certeza de que isso é realidade para todos.

O processo de tornar-se palhaço é definido por Wuo (2005) como “desformação”, que compreende desprendimento sobre a forma habitual de

ser e agir e sobre padrões sociais impostos. Inicia-se com treinamento teórico e prático seguido da construção da identidade, em que a roupa e a maquiagem são escolhidas para enfatizar alguma característica do indivíduo que seja incômoda, ridícula (Melo & Ramos, 2020). No caso da minha palhaça, Buzanfina, já que a minha testa é grande, a escolha da maquiagem é capaz de salientar ainda mais essa parte do corpo que é incômoda.

**Figura 1** - *Palhaça Buzanfina em uma vivência de hospital*



*Autor: Gilberto Guimarães.*

### **O Palhaço e o Público**

A presença de nós, palhaços, costuma causar diversas reações no público que nos assiste. Isso ocorre porque o palhaço funciona da potência no caos, isto é, ele existe a partir da sua relação com o público, afetando e sendo afetado por ele (Ferreira, 2013). É sensível ao ambiente que atua, focado no aqui e agora e responde aos estímulos de forma congruente com seus afetos, bem como é capaz de transitar entre os afetos e intensidades experimentadas nas relações (Ferreira, 2013; Masetti, 2005; Rezende & Souza, 2020).

Evidencia-se a potência do assistir e do interagir com o palhaço, o que está intimamente relacionado à potência do riso. O riso é responsável pela conexão entre o palhaço e o público, o que resulta no espaço de encontro

(Zottis, 2019). Consiste em uma reação provocada pelo sentimento de alegria, felicidade, satisfação ou prazer e tem como principal objetivo fazer e fortalecer relações humanas (Bertotti et al., 2013).

### **Os Contextos de Atuação do Palhaço**

Há múltiplas concepções e práticas de fazer e de ser palhaço (Olendzki, 2016). A arte da palhaçaria pode ser essencialmente terapêutica no hospital, culturalmente artística no circo ou performático no teatro (Baer, 2008; Reis, 2010). No princípio, a palhaçaria adentrou o hospital com o objetivo de promover um ambiente mais humanizado, já que a situação de hospitalização remete, historicamente, a aspectos negativos como dor e sofrimento (Takahagui et al., 2014; Logras, 2015; Sato, 2016). Isso decorre porque, além de promover o riso neste espaço, o palhaço permite expressões de afeto, sensibilidade e comunicação para melhor enfrentamento do paciente em relação à doença (Finlay et al., 2014; Dionigi & Canestrari, 2016; Masseti, 2001).

No ambiente hospitalar, no momento em que o palhaço coloca o nariz, isto é, há uma forma específica de comunicação social, que se configura em verbal e não-verbal, sobre a qual o palhaço deve estar atento para a indução do jogo e da intersubjetividade (Dionigi et al., 2014; Linge, 2008; Martin, 2007; Sato et al., 2016). Assim, ele deve ser capaz de improvisar de acordo com os estímulos daquele ambiente. O foco no improviso contribuiu para o rompimento das relações do cotidiano hospitalar a fim proporcionar, ao paciente, fuga momentânea aos seus problemas de saúde, uma ressignificação do ambiente hospitalar (Sato et al., 2016).

Já no circo, o palhaço circense desenvolve uma exploração mais apurada do seu corpo pois, historicamente, a principal demanda do circo é se apresentar a partir de acrobacias, malabarismo e contorcionismo, o que proporciona a execução de movimentos comicamente caricatos (Silva, 2015; Bolognesi, 2003). Aos poucos, este palhaço incorporou algumas características teatrais, tais como interpretação, expressão vocal e dramaturgia (Silva, 2015; Carmeli, 2000; Bertotti et al., 2013). Como o foco do trabalho do circo é no corpo, há um evidente paradoxo entre o corpo

sublime dos ginastas e acrobatas e o corpo grotesco e desengonçado do palhaço (Bolognesi, 2003; Olendzki, 2016). Assim, a comicidade do corpo do palhaço circense é mais evidente do que do hospitalar.

No circo busca-se agradar ao público como forma de sustento financeiro, já que é preciso agradar a plateia para que ela retorne em outros espetáculos. Assim, há grande preocupação em ensaiar constantemente para o aperfeiçoamento, de acordo com as reações das pessoas que assistem. Diferente do palhaço no hospital, onde a maior parte do contato se estabelece pela improvisação a partir de demandas que emergem no momento (Silva, 2015; Sato et al., 2016; Draetta, 2015).

### **A Potência do Palhaço para Pessoas em Situação de Rua**

Assim como outros ambientes de atuação do palhaço, a rua é um local de peculiaridades sobre as quais o palhaço reage e se adapta. Repleto de fragilidades sociais, na rua as pessoas geralmente têm pouca longevidade, sofrem violências, preconceitos e discriminações, carecem de educação e infraestrutura para cuidados pessoais básicos, como alimentação e higiene (Rosa & Ferreira, 2016; Sicari & Zanella, 2018). Tais elementos ambientais estão diretamente relacionados à saúde mental (Carvalho & Santana, 2016), e contribuem para que pessoas em situação de rua tenham alto risco de desenvolver transtornos mentais (Carvalho & Santana, 2016).

O álcool e outras drogas fazem parte do cotidiano das pessoas em situação de rua como forma de minimizar a fome e o frio ou uma oportunidade para socializar com seus pares (Moura et al., 2016; Rosa & Ferreira, 2016). A rua também pode ser espaço de construção de vínculos e demonstração de afeto (Sicari & Zanella, 2018), já que muitas vezes essas pessoas passaram por rompimento de relacionamentos familiares (Cunha et al., 2017). Um dos mais significativos retornos que recebemos, como palhaços que atuam na rua, é ouvir que aquele era o único momento alegre do dia pois os palhaços estavam ali. Vínculos afetivos fortes são possíveis de serem criados em uma única noite.

Estar disponível e entregue afetivamente são posicionamentos básicos na prática da palhaçaria. Visto que o palhaço está totalmente presente e

atento na relação com os estímulos em sua volta, ele é capaz de elaborar cenas engraçadas e desfechos inusitados diante de diversas situações. Na prática isso inclui, por exemplo, criar uma bola imaginária e começar a jogar futebol ou apostar uma corrida em que ganha quem chegar por último. A ideia é utilizar da imaginação e da criatividade associados à espontaneidade do palhaço.

A rua se configura como um palco que exige muitos improvisos. Lembro-me do momento em que fomos realizar o nosso primeiro espetáculo na rua, durante uma ação com temática de festa junina. Tínhamos pensado previamente em cada cena, ensaiamos e nos dedicamos muito, afinal era a nossa primeira apresentação. Havia uma cena específica em que os palhaços dançavam e foi durante esse momento que uma moça em situação de rua levantou-se e começou a dançar conosco. De início, ficamos desesperados ao perceber que tudo que ensaiamos poderia estar perdido, mas logo percebemos que aquilo não necessariamente era um problema. Com esse imprevisto, o público acabou se divertindo ainda mais, inclusive rindo bastante com os nossos semblantes de desespero.

Surge, então, a ideia da Palhaçaria como contribuição para saúde mental. Assim, permite-se o acesso à arte para pessoas que geralmente são menosprezadas, o que inclusive configura um ponto de semelhança entre a pessoa em situação de rua e o palhaço, pois ambos, de certa maneira, estão à margem da sociedade. Na rua, muitas vezes as pessoas são tratadas com desrespeito, com inferioridade e até consideradas culpadas pela sua condição social (Sicari & Zanella, 2018) e quando esses sujeitos entram em contato conosco, veem seres imperfeitos que são capazes de ressignificar as suas vivências ao subverter a lógica do perdedor, por meio do ridículo e suas imperfeições humanas, o que resulta em riso naqueles que o assistem (Acs, 2018; Bertotti et al., 2013; Lecoq, 2010; Rodrigues, 2015)

Assim, em um mundo de exigências em buscar felicidade e perfeição, chegamos como palhaços na rua, ambiente em que as pessoas estão vulneráveis e excluídas socialmente, e evidenciamos inadequações, um modo desajustado de ser (Achcar, 2016). O palhaço não é pessimista e sim realista; não nega a existência do pior, mas busca, por meio da comédia,



transformar a tragédia (Dunker & Thebas, 2019). É tragicamente cômico, ou seja, o momento trágico do palhaço serve como alegria para aquele que assiste. Ele erra, continua insistindo, erra novamente, não desanima e, enquanto isso, a plateia cai na gargalhada.

**Figura 2** - *Espetáculo dos Palhaços Ruaceiros para pessoas em situação de rua, realizado durante uma ação do grupo “Mãos Dadas”, em 2019.*



*Autores: Fernanda Damasceno e Shinohara Edielson*

“O sorriso é um indício de que a vida é capaz de ser vivida em um ambiente diferenciado e vulnerável; é um fator de recuperação, porque leva ao aumento de potência e a uma conduta ativa quanto a uma situação vivenciada, causando bem-estar e melhor interação com o ambiente como um todo” (Silva et al., 2017).

Tal cenário permite, para a população que vive na rua, aproximar-se de um ser imperfeito, reconhecer os próprios defeitos e dar novos significados a eles. A aproximação, então, é facilitada pelo mútuo reconhecimento. No encontro, a pessoa em situação de rua costuma ter muita vontade de contar suas vivências, porque o palhaço transmite confiança. E nós, como bons ouvintes, nos colocamos à disposição e fazemos disso uma fonte de

aprendizado emocional (Dunker & Thebas, 2019). Reconhecemos a outra pessoa como fonte de potencialidades e de aprendizagem sobre dor e alegria, conteúdo muito importante que transpassa a subjetividade do palhaço (Silva, 2021).

**Figura 3** - Espetáculo dos Palhaços Ruaceiros para pessoas em situação de rua, realizado durante uma ação do grupo Mãos Dadas, em 2019.



*Autores:* Fernanda Damasceno e Shinohara Edielson

O palhaço mostra para a pessoa em situação de rua que até ele, que é palhaço, não está o tempo inteiro alegre (Lecoq, 2010). Inclusive, às vezes alguns palhaços adicionam uma lágrima na própria maquiagem, com o objetivo de lembrar o público de que ele também passa por momentos de tristeza, mas é capaz de transformar a dor em comicidade. Esta forma de se maquiar é inspirada no arquétipo de Pierrot, o qual contribuiu para o que hoje compreende-se como palhaço (Ramalho, 2009; Rosa, 1985; Silva et al., 2022) e é exemplificado na imagem a seguir.

**Figura 4 -** *Maquiagem de palhaço com lágrima, inspirado na figura arquetípica de Pierrot.*



*Fonte:* Google

O riso também contribui para quebrar barreiras no momento de se aproximar e vincular, então se permite que o contato seja mais afetuoso, pois não estamos ali para julgar e sim para acolher e escutar. A escuta, então, inclui não somente aquilo que é agradável de se ouvir e de se falar (Dunker & Thebas, 2019), mas também as dificuldades e desafios enfrentados pela população em situação de rua. Deve englobar, ainda, não apenas aquilo que está sendo dito, mas também o que se expressa por outras vias: o olhar, os gestos, a postura. É reagir de forma empática ao que o outro está comunicando sobre si (Dunker & Thebas, 2019).

Escutar sobre as dificuldades vivenciadas diariamente, entender os motivos que levaram aquela pessoa estar vivendo naquela situação, bem como compreender os anseios e planos para o futuro, são conteúdos importantes sobre vivências de pessoas em situação de rua. Devido à proximidade afetiva, estas são temáticas que o palhaço consegue acessar com facilidade e a partir de então assume uma grande responsabilidade, que é acolher a fala do outro.

**Figura 5 - Palhaços Ruaceiros prontos para apresentar a cena de autoria própria para pessoas em situação de rua. Autor:**



*Autor: Caroline Lira*

**Figura 6 - Encontro entre a palhaça Lilica do grupo Palhaços Ruaceiros e uma criança em situação de rua durante uma ação do Projeto Mãos Dadas realizada em 2019.**



*Autores: Fernanda Damasceno e Shinohara Edielson*

Assim, conseguimos nos aproximar com destreza, utilizando o humor, a gentileza e a brincadeira como contato. O modo ingênuo e disponível para trocar afeto, característico do palhaço, permite encontros profundos e sorrisos espontâneos, de percepção do outro como ser humano (Pires et al., 2015; Silva et al., 2017). Na rua, nos foi permitido adentrar desde bocas de fumo até o coração rígido de um senhor incomodado com a nossa presença. É bonito quando é cedido espaço para o palhaço entrar, pois demonstra confiança em alguém desconhecido, mas que tem a intenção de trocar afeto profundamente.

Por outro lado, houve muitos momentos em nossa prática que não fomos muito bem aceitos e até rejeitaram nossa presença na rua como palhaços. Rir do palhaço e/ou negar contato com ele é uma forma da pessoa em situação de rua se posicionar, ser livre para escolher, uma possibilidade de expressar desejo e poder para alguém que não é visto como detentor de poder nenhum, que é frequentemente invisibilizado como ser humano. Assim, interpreto que até o rejeitar do palhaço pode ser visto como uma possibilidade de exercer liberdade de escolha.

### **Conclusão**

Diante das experiências e das temáticas discutidas, reitera-se a importância da presença do palhaço em diversos ambientes de atuação, em especial na rua, tendo em vista as diversas potencialidades e contribuições de se trabalhar com o público em situação de rua. Tais contribuições são direcionadas não apenas para as pessoas em situação de rua, mas também, e principalmente, para o palhaço, que aprende a escutar e dar apoio, bem como passa a conhecer uma realidade de exclusão, semelhante à sua.

São muitas as contribuições do encontro do palhaço com a pessoa em situação de rua: desde o riso espontâneo diante daquele ser estranho e desastrado até um momento de escuta de vivências únicas e dignas que transpassam pessoas grandiosas. A aproximação é facilitada pelo reconhecimento entre os dois seres: reconhecem que um precisa do outro naquele momento. E eles tem muito a ensinar um para o outro.

## Referências

- Achcar, A. (2016). *Palavra de Palhaço*. Rio de Janeiro: Jaguatirica.
- Acs, A. D. (2018). A busca do palhaço interior a partir do desenvolvimento da criança [Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas]. Universidade de Brasília.
- Baer, M. M. (2008). *Clowning around: an exploration of life behind the nose* [Tese de Doutorado em Psicologia]. Concordia University.
- Bergaon, H. (2004). *O riso: o ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- Bertotti, A., Feitosa, M., Doin, P., & Torres, P. (2013). A descoberta do palhaço interior: no caminho transpessoal de cura [Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia Transpessoal Aplicada]. Instituto Humanitatis.
- Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. São Paulo: UNESP.
- Burnier, L. O. (1994). *A arte de ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator* [Tese de Doutorado em Cultura e Semiótica]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Carmeli, Y. (2000). Representar o real e o impossível: o paradoxo do espetáculo de circo. *Revista do LUME*, 3, 45-56. <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/191>
- Carvalho, L. & Santana, C. (2016). Saúde mental das pessoas em situação de rua: conceitos e práticas para profissionais da assistência social. São Paulo: Epidaurus Medicina e Arte. [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento\\_urbano/saude\\_mental\\_pop\\_rua.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/saude_mental_pop_rua.pdf)
- Cunha, J. G. D., Garcia, A., Silva, T. H. D., & Pinho, R. C. D. (2017). Novos arranjos: lançando um olhar sobre os relacionamentos interpessoais de pessoas em situação de rua. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 10(1), 95-108. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v10n1/10.pdf>
- Dionigi, A., & Canestrari, C. (2016). Clowning in health care settings: the point of view of adults. *Europe's Journal of Psychology*, 12(3), 473. <https://doi.org/10.5964/ejop.v12i3.1107>
- Dionigi, A., Ruch, W., & Platt, T. (2014). Components and determinants of the shift between own persona and the clown persona: a hierarchic analysis. *The European Journal of Humour Research*, 1(4), 58-80. <https://doi.org/10.7592/EJHR2013.1.4.dionigi>
- Draetta, L. (2015). A comunicação no espetáculo de circo. *Experiences Journal of Leisure Research*, 36(4), 536-557. <https://silo.tips/download/a-comunicacao-no-espetaculo-de-circo-luciano-draetta-1>

- Dunker, C., & Thebas, C. (2019). O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas. São Paulo: Planeta do Brasil.
- Ferreira, A. L. R. (2013). Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões [Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas]. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Finlay, F., Baverstock, A., & Lenton, S. (2014). Therapeutic clowning in paediatric practice. *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, 19(4), 596-605. <https://doi.org/10.1177/1359104513492746>
- Lecoq, J. (2010). O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral/Jacques Lecoq. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Linge, L. (2008). Hospital clowns working in pairs—in synchronized communication with ailing children. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being*, 3(1), 27-38. <https://doi.org/10.1080/17482620701794147>
- Logras, A. (2015). O poder analgésico do riso: o impacto do “doutor palhaço” na intensidade da dor em crianças e idosos hospitalizados [Dissertação de Mestrado em Medicina]. Universidade de Coimbra.
- Magalhães, É. (2007). Palhaço e poder. In Revista Anjos do Picadeiro 5: encontro internacional de palhaços. Publicação integrante do Anjos do Picadeiro 5, realizado de 4 a 10 de dezembro de 2006, em Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo.
- Martin, A. (2007). The psychology of humor: an integrative approach. USA: Elsevier Academic Press.
- Masetti, M. (2005). Doutores da ética da alegria. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 9(17), 453-458. <https://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832005000200026>
- Masetti, M.M. (2001). Boas misturas: possibilidades de modificações da prática do profissional de saúde a partir do contato com os doutores da alegria [Dissertação de Mestrado em Enfermagem]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Melo, C. F., & Ramos, C. M. O. (2020). Através do nariz vermelho: a identidade do clown. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 38(3). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/apl/a.5986>
- Moura Júnior, J. F., & Ximenes, V. M. (2016). O lugar do uso de drogas na identidade de uma pessoa em situação de rua. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 9(2), 259-276. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/gerais/v9n2/v9n2a08.pdf>

- Olendzki, L. (2016). Afirmação de vida na poética do palhaço: o trágico e o grotesco em exercícios e composições clownescas. Anais dos Seminários de Pesquisa do PPGADC. <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/451>
- Pires, W. G. B., Pessalacia, J. D. R., Mata, L. R. F., Kuznier, T. P., & Panitz, G. E. C. (2015). Efeito da intervenção clown no padrão de depressão de idosos em instituição de longa permanência. *Ciencia y Enfermeria*, 21(2), 99-111. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-95532015000200010>
- Ramalho, C. M. R. (2009). Resgatando o arquétipo do palhaço no psicodrama. *Psicologia em Foco*, 2(1), 28-38. <http://linux.alfamaweb.com.br/sgw/>
- Reis, D. M. (2010). Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria [Tese de Doutorado em Artes Cênicas]. Universidade Federal da Bahia.
- Rezende, P. C. M., & Souza, A. L. (2020). O psicólogo orientado pelo construcionismo social e o palhaço: aproximações possíveis. *Interação em Psicologia*, 24(2). <http://dx.doi.org/10.5380/psi.v24i2.55889>
- Rodrigues, J. F. P. S. R. (2015). “Rir-se comigo e rir-se de mim”: O arquétipo do clown e as implicações do olhar do outro no autoconhecimento [Tese de Doutorado em Psicologia Clínica]. Instituto Universitário das Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida.
- Rosa, A. S., Ferreira, L. R. (2016). Saúde mental das pessoas em situação de rua: conceitos e práticas para profissionais da assistência social. São Paulo: Epidaurus Medicina e Arte. [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento\\_urbano/saude\\_mental\\_pop\\_rua.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/saude_mental_pop_rua.pdf)
- Rosa, J. G. (1985). Tutaméia. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sato, M., Ramos, A., Silva, C. C., Gameiro, G. R., & Scatena, C. M. D. C. (2016). Palhaços: uma revisão acerca do uso dessa máscara no ambiente hospitalar. *Interface-Comunicação, Saúde, Educação*, 20(56), 123-134. <https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0178>
- Sicari, A. A., & Zanella, A. V. (2018). Pessoas em situação de rua no Brasil: revisão sistemática. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 38(4), 662-679. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003292017>
- Silva, C. P. R., Conceição, A. P., & Chagas, A. P. dos S. (2017). Clown - o palhaço como intervenção e humanização em saúde. *Journal of Health & Biological Sciences*, 5(4), 352-359. <http://dx.doi.org/10.12662/2317-3076jhbs.v5i4.1181.p352-359.2017>
- Silva, P. E. D. (2015). A formação do palhaço circense [Dissertação de Mestrado em Artes]. Universidade do Estado de São Paulo.



Takahagui, F. M., Moraes, É. N. D. S., Beraldi, G. H., Akamine, G. K., Basile, M. A., & Scivoletto, S. (2014). MadAlegria - Estudantes de medicina atuando como doutores-palhaços: estratégia útil para humanização do ensino médico? *Revista Brasileira de Educação Médica*, 38(1), 120-126. <https://doi.org/10.1590/S0100-55022014000100016>

Wuo, A. E. (2005). Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem [Tese de Doutorado em Educação Física]. Universidade Estadual de Campinas.

Wuo, A. E. (2014). Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível, risível e espontâneo na (des) formação do ator. *Ouvir OU ver*, 9(1), 108-116. <https://doi.org/10.14393/OUV11-v9n1a2013-9>

Zottis, G. A. S. (2019). O nariz vermelho e a rua - uma permissão para olhar. Compartilhamento de pesquisa em andamento. *Anais ABRACE*, 20(1).

Puccetti, R. (2009). No caminho do palhaço. *Revista do LUME*, 7, 121-126.

Silva, M. J. A. D. (2021). Percepções dos profissionais e dos conviventes significativos relativamente à intervenção dos Palhaços de Hospital no contexto pediátrico [Tese de Doutorado em Educação]. Universidade do Minho.

Silva, J. P. N., Silva, C. V., Brandão, F. M. V., & Pedroso, J. S. (2022). Entre a dor e a alegria: repercussões subjetivas no ser palhaço(a). *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 22(3), 1124-1142. <https://doi.org/10.12957/epp.2022.69562>

## CAPÍTULO 5

# UMA PROPOSTA PARA CLASSIFICAR E PESQUISAR O FENÔMENO DO HUMOR COM BASE NA ETOLOGIA

Amauri Gouveia Jr.

Em uma cena do filme “*Uma cilada para Roger Rabbit*” (Zemeckis & Spielberg, 1988) a namorada do personagem é questionada: “*O que você viu neste coelho?*”, e, ela responde: “*ele me faz rir*”. Confesso que minha vida amorosa sempre dependeu muito disto. Seligman e Csikszentmihalyi (2001) apontam algo que sempre é bom lembrar: sabemos muito da psicologia do comportamento desviante e pouco do comportamento cotidiano das pessoas. Entre estas as coisas que sabemos pouco está o humor. Fazer rir é uma arte compartilhada por quase todas as pessoas. O humor é fonte de resiliência, formação de grupo por identificação e segregação, formação de hierarquia e aprendizagem em diversas situações cotidianas (Meyer, 2000, Ziv, 2010). A palavra tem sua origem no termo latim *humore* (fluido) (Michaellis, 1998) e seu uso original ainda persiste, na biologia, no nome do Humor vítreo do cristalino, por exemplo. Em português, no sentido comportamental, usamos a palavra humor com dois sentidos diferentes: por um lado, o humor se refere a variação do ânimo de uma pessoa, de suas disposições, que colorem a vida e que são influenciadas pela variação das experiências cotidianas - aquilo que em inglês se refere como *mood* (cuja etimologia se dá por uma modificação do saxão *mod*, que se refere a coragem ou mente , conforme nos conta o *Oxford Dictionary* (2021); por outro lado, usamos humor para se referir a reatividade cômica de uma pessoa, ou seja, o que a faz rir. Neste sentido, próximo do inglês *Humour*.

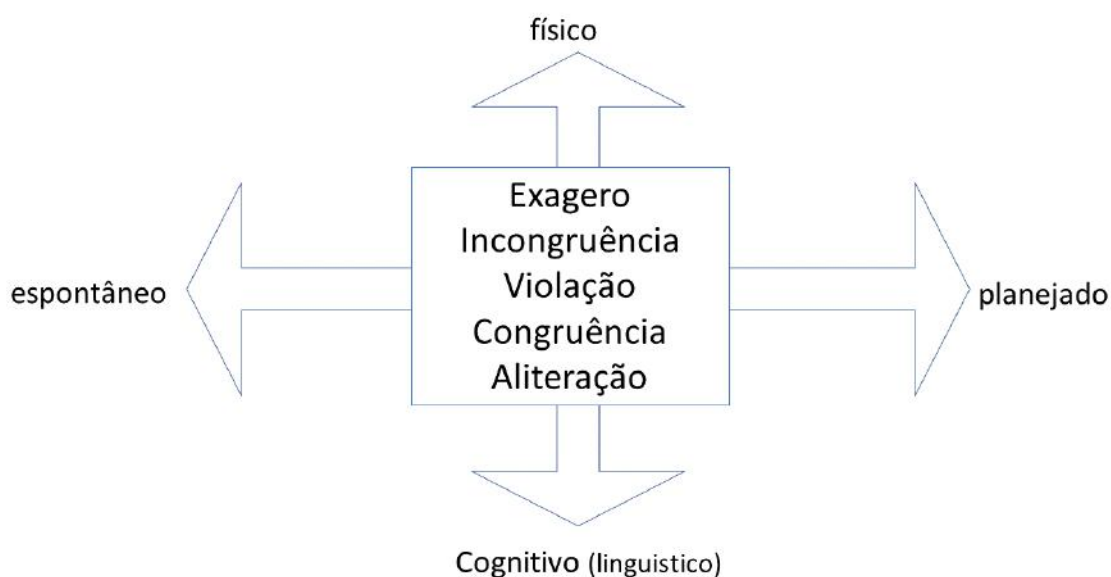
Mas o que sabemos sobre humor? Bem, o humor é um comportamento complexo, caracterizado pela capacidade de apreciação ou expressão do lúdico, absurdo ou incongruente, que gera um grau de satisfação pessoal acompanhado de sentimentos atribuídos como positivos, denominados de comicidade e que geram uma flutuação no estado de ânimo. Mas, sendo um comportamento, ele está submetido aos mesmos determinantes de outros, ou seja: a história de vida do sujeito (incluindo a cultura), as heranças biológicas (incluindo os traços de caráter e o desenvolvimento) e a situação ou contexto onde isso ocorre e pode ser utilizada com os métodos da biologia: Observação, descrição, classificação (Lehner, 1998) Assim, o objetivo do presente trabalho é sugerir uma forma de observação que permita que estudemos as variáveis modeladoras do fenômeno, classificando cômicos e plateias.

### **Como Classificar os Tipos de Humor**

A teoria clássica do humor atribui a sua existência a três funções, uma primeira, mais psicológica, como um tipo de válvula de escape para reduzir o estresse em certas situações, outra, como resultado de um evento no qual ocorre uma incongruência (surpresa) com o esperado, ou ainda, para alguns autores, como forma de exercício de um sentimento de superioridade sobre outros (Meyer, 2000). Já Ziv (2010), vê, além disto, a existência de uma função corretiva do humor em contextos sociais.

Existem várias taxonomias de humor. Algumas se centram nos fenômenos que geram o riso, como Rothbart (1976), a maior parte se dedica ao tipo de humor mais linguístico, outras se curvam sobre os elementos do ato humorístico (Vivanco et al. 1997), sendo que a maior parte deles se concentra nos aspectos linguísticos (Uma boa revisão poder ser encontrada em Mulder & Nijholt, 2002). De forma geral, não encontrei nestas classificações algo que remeta ao ato físico do humor. Assim, eu vou ser atrevido e propor a minha própria classificação para permitir observar o ato humorístico, apresentada a seguir.

**Figura 1 - Uma proposta de modelo explicativo para o humor.**



*Fonte: Autor*

O que vemos na figura é que o ato cômico pode ser espontâneo ou planejado, podendo ser físico ou cognitivo. Aqui, tomamos estas dimensões como um contínuo, tendo, de um lado, um humor absolutamente não linguístico e, do outro, um integralmente; o mesmo para os aspectos de planejamento do ato cômico. Neste ato cômico, podemos identificar cinco estratégias básicas que geram a reação de riso: exagero, incongruência, violação, congruência e aliteração. Estas também podem ocorrer simultânea ou concorrentemente dentro ato cômico.

O exagero consiste na caricatura de um gesto ou uma situação para gerar o riso. Por exemplo, nas roupas dos palhaços, o andar de Chaplin ou as caretas; A incongruência se dá pela justaposição de elementos que não deveriam estar ali (por exemplo, uma roupa formal em cor berrante) ou uma solução inesperada para uma situação de conflito; a violação se dá pela apresentação de um elemento fora de seu contexto (por exemplo, servir sopa em um urinol); a congruência é típica do humor de bordão latino-americano e aponta que a situação é resolvida sempre da mesma forma, em geral pelo triunfo de um dos personagens ou seu repetido fracasso (o personagem Azambuja de Chico Anysio que falava: “eu por mim até me

resolvo, o que me prejudica é meu *staff*”), a aliteração está pela colocação de um elemento similar em uma situação nova. Talvez a pergunta e resposta do chapeleiro a Alice (você quer uma xícara ou meia de chá?) seja um bom exemplo disto (ele quebra a xícara na metade).

Claro que há um contínuo entre esses elementos e uma simultaneidade de atos, atores exageram, falam gesticulam. Uma série de camadas de informação é dada. Um dos meus comediantes favoritos é Jerry Lewis. Seu professor aloprado do filme de mesmo nome (Lewis, Gruskman & Schimidt, 1963) muda com a alteração do cabelo e da postura corporal (exagero físico), mas também com a mudança do discurso, ele tem um bordão (como professor sempre é desprezado), uma surpresa (tem sucesso quando toma a fórmula) e a ruptura (quando é desmascarado ao fim do filme).

### **Fatores Psicológicos e Humor**

Desenvolvimento: Todo mundo já brincou, com uma criança de colo, de esconder e mostrar o rosto. E ver o bebê sorrindo. Todo mundo também sabe que esta piada para de fazer efeito por volta dos 2 anos de idade. O humor tem um determinante desenvolvimental, ao que parece, ele se torna menos físico e mais linguístico com a idade, mas isso depende de outros fatores. Um estudo longo, feito por Addyman & Addyman, (2013), relata que a maior parte dos bebês sorri por volta de 1 ano e gargalha no ano seguinte; as causas destas reações são, em geral, do tipo surpresa ou palhaçada.

Personalidade: personalidades diferentes devem rir de coisas diferentes. Pessoas mais sisudas, com personalidades mais abertas, parecem ter mais reatividade ao humor que as de personalidade mais rígida, como os anancásticos. Neuroticismo parecer ser um traço comum de humoristas, embora algumas pesquisas apresentem dados que mostram que estes não diferem da população em geral (Mendiburo-Seguel et al., 2015; Greengross & Miller, 2009).

### **Uma Proposta para Classificar Humoristas e (talvez) Plateias**

Um ato humorístico é um ato de comunicação entre animais. Portanto, precisa de um emissor e um receptor. Mesmo quando rimos à toa de um cereal que “é a cara” do ex-presidente norte-americano Donald Trump, temos um emissor involuntário de uma mensagem. Mas para observar o ato humorístico de fora, como poderíamos descrevê-lo? Imaginem uma cena humorística. Digamos que a quero como um dado para pesquisa. Ora, na díade humorista/plateia, temos o comportamento de um e de outro e tal díade pode ser observada em separado ou em comum.

Assim, temos o que faz o humorista e como a plateia reage ao longo do tempo. A plateia determina o valor humorístico do ato do ator ou palhaço. O palhaço tem a intencionalidade de controlar o afeto da plateia. Assim, a observação e o valor cômico do ato só pode ser estabelecido na observação da díade.

Observando a plateia: A plateia pode fazer pouco: sorrir, gargalhar, ignorar, jogar ovos, chorar ou mesmo ir embora. Estes atos são facilmente classificáveis (uma sugestão de classificação da reação da plateia está na tabela 1, nela, um referencial semântico de observador externo é usado). Mas como observar o comediante?

**Tabela 1 - Classificação de reação da plateia**

Tempo (s)	Plateia			
	Reatividade negativa	(-5) _____ 0 _____ (+5) Não reativa	Reativa	Observações
10				
20				
30				
40				

Fonte: Autor

Os cômicos: A tabela 2 apresenta uma ideia de observação geral. Primeiro, devemos entender que a ação do comediante tem 2 níveis: um físico, outro linguístico. Um filme mudo, dos irmãos Marx, depende muito

mais do humor físico que uma apresentação de *stand up comedy*. Mas a análise deve ser feita em ambos os níveis, sempre que necessário e sempre por dois observadores, sendo comparados seus resultados por meio de um teste de correlação como, por exemplo, o Tau de Kendall.

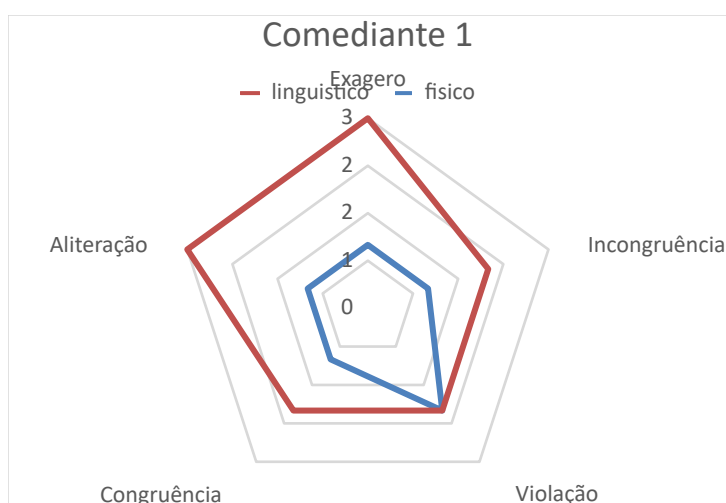
**Tabela 2 - Proposta de tabela para descrição de ato humorístico**

Tempo (s)	Humorista			
	Físico (marcar intensidade 1-3)	Tipo	Linguístico (marcar intensidade 1-3)	Tipo
10				
20				
30				
40				

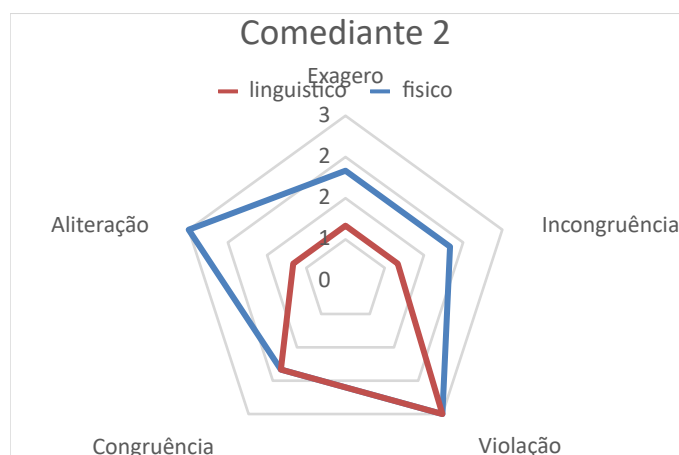
Fonte: Autor

Os resultados desta coleta podem ser sumarizados em termos totais, tirando a média pelo tempo e plotadas em um gráfico de radar, como no exemplo hipotético a seguir.

**Figura 2 - Exemplo hipotético de perfil de humor de 2 comediantes**



Fonte: Autor



*Fonte: Autor*

Análise de dados pode facilmente ser feita pela análise de área dos polígonos obtidos e sua relação +1, da seguinte maneira: [tipo de humor = (área de polígono linguístico/área de polígono físico) +1]. A relação permite a classificação do tipo de humor em mais ou menos linguístico. A análise do tipo de estratégia é feita pela observação dos eixos, que pode ser complementada pelas observações qualitativas do tipo de piada feita por tema.

Uma análise mais qualitativa pode ser realizada apenas pela observação das figuras obtidas nos eixos. A análise das plateias pode ser feita pela média dos momentos de reatividade registrados, sendo importante discriminar o momento (pré ou pós ato cômico). No caso de uma observação temporal, um gráfico de linha do tipo EEG ou de frequência acumulada pode ser útil para uma análise mais qualitativa. Por fim, a relação entre tipo de humor x plateia pode ser feita por correlações simples, como a de Spearman.

### **Possíveis Utilidades do Modelo**

Além de poder tornar o estudo do ato cômico menos divertido, o estudo pode ter utilidade prática para otimização de cômicos para determinadas plateias ou classificação fina de tipos de humor. Obviamente, é um modelo inicial e está aberto para aprimoramentos.

O estudo do comportamento parece sempre estar refém de um modelo médico, no qual toda pesquisa deve almejar uma tecnologia e ser motivada



por um comportamento desviante, sindrômico ou francamente doente. Estudar o comportamento dos indivíduos e a vida cotidiana pode nos fazer entender mais sobre quem somos e como funcionamos. Talvez isso não nos dê grandes avanços tecnológicos, mas permitirá que entendamos melhor o comportamento deste animal que somos.

## Referências

- Addyman, C. & Addyman, I. (2013). The science of baby laughter. *Comedy Studies*, 4(2), 143–153. [https://doi.org/10.1386/cost.4.2.143\\_1](https://doi.org/10.1386/cost.4.2.143_1)
- Greengross, G. & Miller, G.F. (2009). The big five personality traits of professional comedians compared to amateur comedians, comedy writers and college students. *Personality and Individual Differences*, 47, 79–83. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2009.01.045>
- Lehner, P. N. (1998). *Handbook of ethological methods*. 672 Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, J. (diretor e produtor), Gluksman, E. D. & Schimidt, A. P. (Produtores). *The Nutt Professor*. Paramount Pictures. EUA.
- Mendiburo-Seguel, A., Páez, D. & Martínez-Sánchez, F. (2015). Humor styles and personality: a meta-analysis of the relation between humor styles and the big five personality traits. *Scandinavian Journal of Psychology*, 56, 335–340. <https://doi.org/10.1111/sjop.12209>
- Meyer, J. C. (2000). Humor as a double-edged sword: four functions of humor in communication. *Communication Theory*, 10(3), 10–331. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2000.tb00194.x>
- Michaelis. (1998) *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.
- Mulder, M. P. & Nijholt, A. (2002). Humor research: state of the art. *CTIT Technical Report Series*, 2(34), 1-24. <http://www.ub.utwente.nl/webdocs/ctit/1/0000009e.pdf>
- Oxford Online Dictionary. (2021). Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com/definition/Mood>
- Rothbart, M. K. (1976). Incongruity, problem-solving and laughter. In A. J. Chapman & H. C. Foot (Eds.), *Humour and laughter: Theory, research and applications*, 37-54. Chichester: Wiley.
- Seligman, M. E. P. & Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: an introduction. *American Psychologist*, 55(1), 5–14. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.5>

Vivanco, C., Vivanco, H. & Zenteno, C. (1997). Una taxonomía de los actos humorísticos. *BFUCh*, XXXVI: 337-375.

Zemeckis, R. (diretor) & Spielberg, S. (produtor) (1988) *Who Framed Roger Rabbit*. Disney. EUA.

Ziv, A. (2010). The social function of humor in interpersonal relationships. *Society* 47, 11–18. <https://doi.org/10.1007/s12115-009-9283-9>

## CAPÍTULO 6

# O *TRICKSTER* E O PALHAÇO: O IRRACIONAL PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

Ana Carolina Barata Morbach

### Introdução

Na história das sociedades humanas, tem-se uma variedade de relatos mitológicos, os quais são narrativas de teor simbólico que, comumente, são consideradas meras histórias fantásticas, ou simplesmente o modo pelo qual uma determinada cultura apreende os fenômenos físicos que a rodeiam. Ao contrário, porém, essas histórias constituem testemunhos vivos da vida psíquica dos povos que as conceberam (Campbell, 2008; Kerényi, 2015; Eliade, 1972). Esse é o caso da figura que será introduzida e analisada neste texto, e que pode ser considerada uma das mais antigas manifestações mitológicas da humanidade: o *trickster*.

O termo “*trickster*” deriva do inglês e pode ser traduzido, no português brasileiro, como “embusteiro”, ou “pregador de peças” (Santos, 2016). Ele é empregado para denominar uma entidade de caráter divino ou semidivino, que pode se apresentar em forma humana ou animal, ou ainda em forma híbrida. As tradições que o descrevem costumam trazer algumas características em comum que tornam fácil a sua identificação. Ele apresenta, em geral, comportamento impulsivo; em algum momento das narrativas, desafia os tabus e normas civilizadoras da comunidade, ou ainda quebra as regras diretamente estabelecidas pelos deuses (Santos, 2016; Queiroz, 1991). O *trickster* o faz utilizando-se de um truque – daí o seu nome – geralmente de forma mal-intencionada, mas acaba por produzir, involuntariamente, um efeito positivo ou construtivo para a coletividade. Sendo assim, ele desestabiliza o sistema e, ao mesmo tempo, o renova (Balieiro et al., 2015).

Outra característica marcante do *trickster* é o seu caráter de mensageiro entre o mundo dos deuses e o dos humanos e, ainda, entre os vivos e os mortos, e por isso é geralmente considerado um psicopompo, ou aquele que acompanha as almas dos mortos até a nova morada (Balieiro et al., 2015; Hyde, 2017). É, portanto, uma entidade mediadora, que ultrapassa as fronteiras, com ou sem autorização dos deuses.

Algumas figuras mitológicas que se encaixam nessas características podem ser citadas: Hermes ou Mercúrio, na mitologia greco-romana; Exu, na mitologia Yorubá, cultuado também nas religiões afro-brasileiras; Loki, das narrativas nórdicas, e na mitologia hindu, Ganesha, o deus com cabeça de elefante, em sua forma mais arcaica. Todas essas entidades possuíam a característica de serem responsáveis pela comunicação entre humanos e os deuses; pregavam peças nos próprios deuses e, também, nos humanos; em algumas narrativas, traziam benefícios indiretos para os deuses e acabavam por propiciar a organização do cosmos (Balieiro et al., 2015; Kerényi, 2015; Gabani & Serbena, 2015; Vallier, 2011). Essa mistura de astúcia e inocência são os traços marcantes do *trickster*, que então se caracteriza por ser uma figura ambígua e contraditória. Ademais, a presença desse personagem costuma anteceder a figura do herói fundador da civilização, conforme constatado pelo estudo de diversas mitologias ao redor do mundo. Essa característica de dualidade trapaceiro-herói apresenta nuances diferenciadas a depender da cosmogonia a ser estudada (Santos, 2016).

### **O Ciclo do *Trickster***

Entretanto, uma mitologia em particular auxiliou o antropólogo francês Paul Radin na compreensão da natureza do *trickster* e de seu paralelo com o desenvolvimento não somente da cultura, mas da psique humana. Em seus estudos da etnia norte-americana Winnebago, que resultaram na publicação da obra *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (1956), Radin descreve as narrativas que ilustram o desenvolvimento do mito do herói naquela cultura, as quais o autor organizou em quatro ciclos: o primeiro ciclo é representado pelo ser que é denominado Wadjunkaga. Com a mentalidade de uma criança, ele é ao mesmo tempo ingênuo e malicioso, e não

apresenta uma forma definida, apesar de tomar a forma animal em alguns momentos. Esse ser é inteiramente dominado pelos instintos e, para satisfazer suas necessidades, desenvolve uma astúcia, podendo se tornar cínico e até mesmo cruel. Dessa forma, Wadjunkaga representa o *trickster* em sua forma mais elementar. A partir do segundo ciclo, comparece outra personagem, denominado de *Hare* (lebre), que nasce de uma virgem e recria o mundo após um dilúvio trazido pelos espíritos (Radin, 1956). A Lebre ainda mantém muitas das características da figura anterior, mas já possui uma dupla natureza: é ao mesmo tempo *trickster* e herói da cultura (*trickster* parcial ou herói bufão). É considerada a fundadora da civilização e dos rituais seguidos por esse povo autóctone.

Narrativas paralelas da mesma etnia dão seguimento ao terceiro ciclo, que é o do *Red Horn* (“Chifre vermelho”), figura que já possui forma totalmente humana. Embora ainda mantenha certa ambiguidade, ele corresponde às principais características de um herói, pois supera várias batalhas e provas, fazendo uso de sua astúcia. Ao passar por essas provações, ele recebe ainda a ajuda de entidades divinas, mas é por elas abandonado e, assim, aprende a se responsabilizar pela própria sobrevivência (Radin, 1956; Von Barloewen, 2010). O quarto e último ciclo é centrado nos *Twins*, dois irmãos gêmeos que apresentam características totalmente opostas, sendo um impetuoso, e o outro passivo. Juntos, tornam-se invencíveis, porém, acabam matando uma das criaturas que sustentam a Terra. Ao verem que haviam ultrapassado todos os limites, oferecem-se voluntariamente ao sacrifício. O tema do sacrifício é um motivo que se apresenta não somente nesse mito, mas que se repete nas narrativas míticas de heróis provenientes de todos os continentes (Henderson, 2005).

Ao analisar essas narrativas, Radin observou um processo de transformação evidente, o qual parte do ser inconsequente que é o *trickster*, até o herói que se sacrifica pela coletividade. O autor ressalta o caráter extremamente arcaico desse mito e o considera um *speculum mentis* de natureza psicológica (Radin, 1956), no qual a trajetória do *trickster* expõe esse ser que, primeiramente, não tem consciência de si e seu próprio corpo – pois chega a comer os próprios intestinos, mudar de sexo e, inclusive,

engravidar – e, após passar por várias peripécias, termina por adquirir consciência de si e de seus atos. Para Radin, o *trickster* representa um momento anterior àquele em que a humanidade se tornou diferenciada da natureza, ou seja, simboliza a transição para o nascimento da sociedade e dos indivíduos como seres sociais. Dessa forma, a função desse mito é a de perpétua construção e desconstrução dos valores sociais adquiridos ao longo do tempo por aquela cultura. O autor observa ainda que, apesar de já parcialmente aculturados e tendo sofrido influências cristãs, os Winnebago mantinham o culto do *trickster* em suas cerimônias de guerra, e que a função deste era a de promover a sátira direcionada ao próprio ritual, tão sagrado para os Winnebago, e a quebra dos tabus referentes àquela ocasião.

### **Do *Trickster* ao Herói Arquetípico**

A análise de Radin não passou despercebida pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, que dedicou um ensaio ao tema, no qual procura demonstrar que o *trickster*, para além de constituir uma figura mítica, seria uma função da própria psique, advinda de tempos primordiais:

(...) o fantasma do 'trickster' se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um 'psicologema', isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. Esta, em sua manifestação mais visível, é um reflexo fiel de *uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos*, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal (Jung, 2012, p. 262, grifos do autor).

Jung pontua que o *trickster* dos Winnebago é digno de nota por ter conservado a forma mítica original, a qual indica um estado de consciência muito antigo, um poderoso resíduo arcaico oriundo do inconsciente coletivo, substrato profundo da psique comum a toda a humanidade. Esse estado anterior se mesclou aos conteúdos mentais mais diferenciados e avançados, adquiridos posteriormente (Jung, 2012). Por se tratar de um estágio tão primevo, os conteúdos ligados a ele estariam relegados, nos indivíduos, à função inferior da personalidade, a qual permanece em estado inconsciente. A função inferior diz respeito a todos aqueles aspectos da personalidade que não foram desenvolvidos e, portanto, permanecem em estado arcaico e

indiferenciado (Jung, 1960; Jung, 2012; Von Franz, 1999). Assim, somente a partir do momento em que a humanidade iniciou o desenvolvimento de uma consciência mais diferenciada, é que foi possível para o ser humano dar-se conta de ter emergido da inconsciência. Pelo fato de serem mais inadaptados, rudimentares e mesmo “ridículos”, os comportamentos que emergem da função inferior tornaram-se indesejados para a consciência, a qual passa a não mais reconhecê-los e relegá-los ao domínio do inconsciente (Jung, 2012; Von Franz, 1999).

Contudo, Jung destaca ainda o fato de que, para os Winnebago, tal mito não somente não havia sido esquecido, como aquele povo fazia questão de mantê-lo presente mesmo após as modificações trazidas pela assimilação da cultura dos colonizadores. Isso acontece não somente pelo fato de esses conteúdos ainda representarem uma fonte de prazer e divertimento oriundo do humor e ironia do *trickster*, mas principalmente por exercerem uma função terapêutica, que é a de manter sob o controle da consciência aqueles conteúdos mais irracionais, de modo que estes não irrompam na consciência de forma patológica.

Assim, há um sentido por trás da necessidade de repetição desse mito, e é por isso que *o trickster continua a ser uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações, sendo reconhecível nas figuras carnavalescas de um polichinelo e de um palhaço. Este motivo é a razão importante para que continue a manter sua função.* (Jung, 2012, p. 474). Esse fato explica o porquê das figuras que carregam essa carga simbólica continuarem a influenciar os mais variados aspectos das sociedades humanas, tendo sido extrapolado, portanto, o componente mítico. Esse fato é simples de ser verificado, por exemplo, nas lendas do folclore europeu, que trazem as figuras travessas de elfos e duendes (Jung, 2012), assim como no folclore brasileiro, com o Saci-pererê. Ainda no âmbito da cultura brasileira, tem-se a famosa imagem do malandro, a qual deriva de um dos exus do panteão afro religioso, o Zé Pelintra (Gabani & Serbena, 2015); e Macunaíma, o herói sem nenhum caráter da obra de Mário de Andrade: este último apresenta mesmo algumas características míticas do *trickster*, como a capacidade de agir como mediador e definir regras do mundo (Amado, 2018;

Gabani & Serbena, 2015). Ademais, várias representações do *trickster* estão presentes na cultura contemporânea, por meio de desenhos animados, quadrinhos, cinema e mídias em geral. Assim, a necessidade de reviver o mito é comum até mesmo nas sociedades mais complexas (Queiroz, 1991).

As narrativas norte-americanas demonstram ainda que, apesar de seus defeitos e trapaças, esse ser acaba por manifestar uma consciência crítica e o desejo de aprender e se desenvolver. Isso ocorre devido ao caráter oposto e, ao mesmo tempo, complementar que o *trickster* exerce em relação à figura do herói (Jung, 2012). Portanto, ao seguir o ciclo natural da expansão da consciência, o *trickster* acaba por se desenvolver até atingir o status de herói-salvador, aquele que é capaz de libertar seu povo e reestabelecer a conexão deste com os deuses (Nichols, 1997), não sem antes ser punido pela *hybris*, ou excesso de arrogância e autoconfiança (Henderson, 2005). Em alguns casos, ele se apresenta até mesmo como um herói-embusteiro, capaz de auxiliar e ao mesmo tempo criar dificuldades para o povo; contudo, ele tenderá a passar por uma transformação que lhe dará o status de salvador (Von Franz, 1990).

Essa relação compensatória entre o *trickster* e o herói se faz presente nos mais variados contextos: Jung cita, como exemplo, o próprio Javé do antigo testamento, o qual apresenta algumas características do *trickster*, como a impulsividade e crueldade, traços que se desenvolvem gradualmente rumo à humanização representada pela figura de Cristo, no Novo Testamento (Jung, 2012). Essa temática chegou a ser explorada detalhadamente na obra *Resposta a Jó* (1952), na qual Jung examina a figura de Javé enquanto representação do próprio inconsciente, que necessita da experiência da humanidade para se desenvolver (Hopcke, 2012; Jung, 2003). De modo semelhante às narrativas bíblicas, essa dinâmica encontra paralelo com lendas, contos de fadas, na literatura e nas artes (Nichols, 1997; Queiroz, 1991).



## **A Função Coletiva do Palhaço**

Um breve exame da cultura ocidental permite notar várias manifestações simbólicas do *trickster* que se perpetuaram a partir da Renascença até os dias atuais, a exemplo da carta que dá início à série de arcanos do Tarô de Marselha, o Louco. Essa carta ilustra um homem que caminha em direção a um precipício, vestido com roupas coloridas e rasgadas, carregando uma trouxa e sendo mordido na perna por um cão, o qual representa os instintos. Apesar de ser o primeiro arcano, a numeração da carta é zero, e sua roupa é rasgada e composta por cores fortes e contrastantes, o que representa a união dos opostos (Nichols, 1997).

Nas modernas cartas de baralho, as quais derivam do tarô, o Louco sobreviveu na forma do Coringa, carta que pode surgir a qualquer momento da jogada. Esse aspecto neutro e ambíguo do Coringa espelha a situação do Louco, que na verdade não está nem no início, nem no fim do Tarô, pois ele é os dois ao mesmo tempo (Nichols, 1997). Dessa forma, o Louco representa a abertura de todas as possibilidades que podem emergir a partir de aspectos não desenvolvidos da personalidade, portanto, ele é uma ponte entre o caos do inconsciente e o mundo ordenado da consciência, que encontrará o seu ápice no último arcano, O Mundo, carta que representa a realização plena da jornada do herói (Bala, 2010; Nichols, 1997).

Conforme se pode notar, a figura do Louco remete o observador desse arcano a dois personagens que se fizeram presentes a partir da Renascença: o bobo da corte e o palhaço. O bobo é uma figura que sempre acompanhava os reis; sua função não consistia somente em divertir a corte, mas também era um confidente e alter-ego do soberano. Sua função era prevenir o rei sobre os perigos da arrogância e de lembrá-lo de que ele também podia falhar (Nichols, 1997). A ele era concedido um papel dentro da ordem social e, até o século XVII, não somente reis tinham o seu bobo, mas também as famílias nobres. Ademais, assim como o Louco, o bobo permitia ao seu senhor acessar novos caminhos e soluções diante de situações desafiadoras, pois, por trás da aparente comicidade e falta de sentido em seu discurso, eram ditas as “verdades”. Portanto, o bobo tem, em comum

com o Louco, o acesso à vitalidade criativa proveniente dos instintos e, conseqüentemente, acesso a novas ideias.

No terreno das tradições populares, tem-se o exemplo da *Commedia dell'Arte* italiana que imortalizou os personagens do Arlequim, Pierrot e Colombina, além das trupes de saltimbancos em geral que se espalharam pela Europa durante as festividades da Idade Média e Renascimento (Jung, 2012; Santos, 2016; Von Barloewen, 2010). Esses artistas utilizavam o humor para fazer uma contraposição à cultura rigidamente religiosa e servil do mundo feudal (Ramalho, 2009). É desses tempos a primeira referência ao termo *pagliaccio*, do italiano, que deriva da veste forrada de palha que os cômicos usavam para amenizar o impacto com o solo durante as performances vigorosamente corporais. Era comum que esses folguedos ridicularizassem os senhores feudais, e acabaram por constituir um meio de expressão próprio das massas populares marginalizadas. Ao ironizar a própria situação de servidão e miséria, a população encontrava uma permissão temporária para subverter, ainda que temporariamente, as normas sociais vigentes, a exemplo do que se tem até o presente, com as festividades carnavalescas (Jung, 2012; Ramalho, 2009).

Entretanto, as origens do palhaço são bem mais antigas, e remontam há cerca de quatro mil anos. Têm-se registros da presença de palhaços e bobos na quinta dinastia do Egito e, também, nas cortes da antiga China Imperial (Bala, 2010). Outras culturas, como a do Tibet, mantêm palhaços sagrados em seus ritos até a atualidade (Toffin, 2019).

Essa estreita relação da palhaçaria com os poderes institucionais, sejam esses políticos ou religiosos, a exemplo do já comentado bobo medieval, remonta à mesma necessidade dos Winnebago de não esquecerem o seu *trickster* e incluí-lo mesmo em suas mais sagradas cerimônias (Bala, 2010; Ramalho, 2009). Assim, a repetição terapêutica do mito tem a função de manter presente, e sobre o controle da consciência, tudo aquilo que é da ordem do irracional e, ao mesmo tempo, renovar a ordem social por meio da potencialidade criativa trazida por esse arquétipo.

## **A Expressão do Palhaço no Indivíduo**

Para Carp (1998), o *trickster*, o louco e o palhaço são três faces do mesmo arquétipo. Este último costuma ser mais associado com o entretenimento, mediante a associação com o circo e os artistas mambembes. O palhaço também carrega em si, como um dos traços do *trickster*, a associação à infância e ao comportamento ingênuo, indisciplinado e “peralta” das crianças (Henderson, 2005). Trata-se de mais um elemento que liga esse mito à ideia de desenvolvimento psíquico da humanidade que pode ser entendido tanto no sentido coletivo, como individual.

Esse aspecto foi abordado por Henderson (2005), ao demonstrar a ocorrência, nos sonhos de pacientes, de conteúdos simbólicos que remetiam a imagens mitológicas, as quais encontravam um paralelo com o ciclo dos Winnebago. Os pacientes associaram essas imagens a determinados períodos de suas vidas, especialmente a infância, adolescência ou idade adulta jovem, nos quais haviam ocorrido lacunas ou desafios no desenvolvimento. Assim, o autor refere que tais sonhos agiam como um mecanismo de compensação dessas lacunas e, ao mesmo tempo, como um indicativo de potencialidades latentes a serem desenvolvidas.

Isso se dá porque o inconsciente coletivo, o qual constitui uma herança imemorial comum a todos os seres vivos, é também a base da psique individual (Jung, 1986). O material arquetípico se expressa por meio de imagens míticas nos produtos do inconsciente e, por essa razão, os desafios desenvolvimentais enfrentados pela espécie humana ao longo de sua evolução são expressos também na vida psíquica de cada indivíduo.

Portanto, a linguagem dos sonhos é extremamente importante enquanto estes constituem a manifestação mais evidente de conteúdos inconscientes que começam a penetrar no campo da consciência (Jung, 1986). A partir desse raciocínio, Henderson (2005) conclui que os personagens dos sonhos que se apresentam enquanto figuras ligadas ao arquétipo do *trickster* são indicativos de fases mais regressivas, porém indispensáveis à formação do indivíduo, enquanto a presença de personagens que remetem ao herói indicam um desenvolvimento do ego rumo à maturidade – pois o herói é indicador de civilização – e, ainda, a separação sadia dos arquétipos ligados às imagens parentais da primeira

infância (Henderson, 2005), desafio este que, se não for superado, impedirá a formação de um ego equilibrado e maduro. A ocorrência do arquétipo do herói corresponde ao primeiro estágio de diferenciação da psique individual em relação à psique coletiva, o que constitui o processo de individuação (Henderson 2005, Jung; 2012).

Nos casos, porém, em que o sujeito se identifica demasiadamente com o ego, isso se torna prejudicial para a personalidade, que se torna rígida e unilateral. Nesse caso, é importante o contato com o arquétipo do *trickster*, pois ele propicia a função transcendente, a qual é a integração dos conteúdos inconscientes à consciência (Jung, 1986). Isso porque, na ótica junguiana, o ego é um complexo que se forma durante os anos da juventude, e constitui o centro da vida consciente, com função prevalentemente adaptativa. Contudo, o ego não é o centro da personalidade, e sim o *Self*, o qual representa a totalidade da psique (Jung, 2014; Clarke, 1993). Daí a importância de o *trickster* ser experienciado dentro da clínica, pois ele traz o imprevisível. Muitas vezes, ele se manifesta por meio de um sintoma que rompe a estagnação do ego, pois o *trickster* interior não se preocupa com as fronteiras egóicas, relativas à noção de certo e errado (Hyde, 2017). Individuar-se não significa alcançar a perfeição, mas sim a totalidade da expressão da personalidade (Silveira, 1981), e nesse sentido a despreocupação do *trickster* em relação a normas ou cânones morais vigentes, ou mesmo o desconhecimento destes, podem ser ferramentas de crescimento, ao expandir a consciência para além do familiar e do previsível.

Para Bala (2010), o palhaço como expressão do *trickster* enseja a importância do humor enquanto função do *Self*, pois este está ligado à atividade criativa. O humor, então, pode agir como uma ponte entre importantes elementos inconscientes que ainda não foram integrados à personalidade. Essa ideia vai ao encontro da noção junguiana segundo a qual o inconsciente é uma fonte de potencialidades criativas latentes (Jung, 1985). Ademais, o humor permite o afrouxamento das fronteiras rígidas do ego e, portanto, possibilita ao indivíduo uma maior aceitação de seus aspectos de sombra, sendo a risada e ironia instrumentos dessa função (Bala, 2010). Assim, quando o indivíduo se encontra em um impasse, ou

crise, devido a um ego exageradamente ordenador e racional, essa manifestação simbólica possibilita a liberação da tensão psíquica.

Por essas razões, o humor e a risada possuem um poder catártico, e são indispensáveis à saúde psíquica (Ramalho, 2009). Isso ocorre frequentemente na vida cotidiana, mas a comicidade também é um ingrediente que pode ser incluído no trabalho psicoterapêutico. Carp (1998) afirma que a utilização do personagem do palhaço da terapia individual ou grupal é um recurso importante devido à natureza da relação entre essa imagem arquetípica e o *Self*. A transgressão e a brincadeira promovida pela palhaçaria são capazes de alcançar a dimensão do *Self* e trazer novas possibilidades para a consciência. É por esse motivo que palhaços têm sido envolvidos no cuidado com a saúde desde a antiguidade, nos rituais xamânicos, os quais foram os ancestrais das artes dramáticas. A eles é atribuído um poder curativo intrínseco, pois carregam consigo a energia do *trickster* e permitem o acesso ao inconsciente pessoal e, ainda que indiretamente, ao inconsciente coletivo (Pendzik & Raviv, 2011; Toffin, 2019; Van Berklom, 1995).

### **O Palhaço-Terapeuta**

A afinidade da palhaçaria com as artes dramáticas deriva de sua origem comum com essas artes. A palhaçaria terapêutica é um trabalho que tem crescido nos últimos anos, inicialmente impulsionado pelo trabalho de Patch Adams nos hospitais (Farneti & Tschiesner, 2016). Apesar de ainda ser praticada majoritariamente em ambientes hospitalares como promotora de saúde e portadora de humanização das práticas médicas, especialmente em crianças, essa terapia também tem sido experimentada para além desse contexto, por meio de oficinas terapêuticas que promovem o autoconhecimento dos participantes, as quais podem se valer de muitos recursos para esse fim, como técnicas dramáticas, arteterapia e psicodrama (Carp, 1998; Ramalho, 2009).

Desse modo, a palhaçaria constitui uma ferramenta valiosa da clínica ampliada, pois trabalha a expressividade dos participantes. Jung (1985) destacou a importância da expressão artística na clínica, não somente

trabalha a autonomia do cliente, mas também porque as produções criativas brotam de uma necessidade natural da psique, e estão carregadas de conteúdo do inconsciente. Esses podem se apresentar por meio de vários elementos da palhaçaria, como a maquiagem e a máscara, geralmente representada pelo nariz vermelho. O ato de se mascarar também auxilia o cliente, pois representa uma proteção para que este possa expressar livremente suas emoções por meio do corpo. O trabalho corporal é intenso nessa arte, e a palhaçaria permite a utilização do corpo como instrumento expressivo, com uma conseqüente maior fluidez da energia psíquica à medida que o participante adquire maior segurança e consciência corporal (Carp, 1998).

Por outro lado, a palhaçaria pode agir como uma ferramenta de auxílio à psicoterapia convencional, a qual desperta, muitas vezes, memórias e emoções difíceis de lidar. Ao acessar a energia do palhaço, o cliente pode transmutar o sofrimento, transformando-o em risadas (Carp, 1998; Bala, 2010) e, assim, tem a oportunidade de conciliar os opostos de sua personalidade, aspecto fundamental do processo de individuação (Bala, 2010). Além disso, esse trabalho faz com que a pessoa se torne mais tolerante com os paradoxos e dualidades relativas aos próprios sentimentos e, também, das demais pessoas com que se relaciona.

O palhaço, como já foi notado também representa o aspecto infantil no adulto, assim como o *trickster*. Dessa forma, a palhaçaria inevitavelmente colocará aquele que a pratica em contato a sua própria criança. Esse fato, por si só, enseja muitas possibilidades terapêuticas, pois tomar ciência dos conteúdos infantis também pode ser um recurso facilitador para que o paciente possa penetrar a esfera do inconsciente coletivo, o qual, uma vez constelado, descortina uma fonte de ideias novas e criativas provenientes da psique ancestral (Jung, 1985). O contato e integração simbólica a partir do material arquetípico abrem, para o sujeito, um mundo de possibilidades criativas geradoras de energia psíquica capaz de fortalecê-lo e dotá-lo de vários recursos psicológicos que o auxiliam no enfrentamento de seus conflitos internos.

Contudo, o principal efeito terapêutico da palhaçaria consiste no ato de construção do palhaço pessoal e identificação consciente com este (Carp, 1998). De início, o cliente tem dificuldade de reconhecer as características do personagem como suas. O processo de criação costuma ser acompanhado de surpresa, e em muitos casos, vergonha. Isso porque os elementos que emergem correspondem aos aspectos da Sombra, que são habitualmente renegados pela consciência. Ressalte-se que esses conteúdos podem ser tanto negativos, como também expressar qualidades positivas ainda inexploradas (Henderson, 2005). Assim, a máscara do palhaço, paradoxalmente, auxiliará na desconstrução da máscara social, ou Persona, adquirida pelo cliente ao longo de sua existência (Jung, 2014).

### **Considerações Finais**

O espontâneo ato de brincar e o caos aparente que emergem das ações do palhaço, ainda que aparentemente não pareçam ter conexão com o destino final do *trickster* – o desenvolvimento rumo à expansão da consciência – possuem na verdade uma grande correspondência com esse mito, pois a palhaçaria exerce uma importante função compensatória da atitude consciente, o que mantém o perene dinamismo necessário à fluidez da personalidade, sem a qual o processo de individuação não se faz possível.

Portanto, a identificação consciente com o próprio palhaço é da maior importância, para que o inconsciente não “pregue peças” no indivíduo, à semelhança do *trickster*. Desse modo, a pessoa pode se beneficiar psicologicamente dessa rica fonte de recursos pessoais e permanecer ciente de que, dentro de si, moram o racional e o irracional, e que ambas as dimensões são necessárias para uma psique equilibrada e capaz de enfrentar os desafios do cotidiano.

### **Referências**

Amado, R. (2018). Macunaíma, um malandro alegórico. *Revista Odisseia*, 3(1) 170 - 189. <https://doi.org/10.21680/1983-2435.2018v3n1ID13338>

- Bala, M. (2010). The Clown: An Archetypal Self-Journey. *Jung Journal: Culture & Psyche*, 4(1), 50–71. <https://doi.org/10.1525/jung.2010.4.1.50>
- Balieiro, C., Künsch, D. A.; Menezes, J. E. O., Lobato, M. & Martinez, M. (2015). A imagem arquetípica do psicopompo nas representações de Exu, Ganesha, Hermes e Toth. *Revista de Estudos Universitários - REU*, 41(2), 295–311.
- Campbell, J. (2008). Mito e Transformação. São Paulo: Ágora.
- Carp, C. E. (1998). Clown therapy: the creation of a clown character as a treatment intervention. *The Arts in Psychotherapy*, 25(4), 245–255. [https://doi.org/10.1016/S0197-4556\(98\)00029-X](https://doi.org/10.1016/S0197-4556(98)00029-X)
- Clarke, J. J (1993). Em Busca de Jung: Indagações Históricas e Filosóficas. Ediouro.
- Eliade, M. (1972). Mito e Realidade. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Farneti, A. & Tschiesner, R. (2016). Some considerations on clown-therapy. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 2(4), 116-128
- Gabani, M. S. A., & Serbena, C. A. (2015). Exu: um trickster solto no “terreiro” psíquico. *Relegens Thréskeia*, 4(2), 52–70.
- Henderson, J. L. (2005). Miti Antichi e Uomo Moderno [Mitos Antigos e Homem Moderno]. In C.G. Jung [Ed.], *L'uomo e i suoi simboli* (pp. 91–141). TEA.
- Hopcke, R. H. (2012). Guia completo para a obra de C. G. Jung. 4 ed. Petrópolis: Vozes.
- Hyde, L. (2017). A astúcia cria o mundo. Trickster: trapaça, mito e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jung, C. G. (1960). Tipos Psicológicos. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Jung, C. G. (1985). A prática da psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (1986). A Natureza da Psique. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2003). Risposta a Giobbe [Resposta a Jó]. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C. G. (2012). A Psicologia da Figura do “Trickster”. In *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, 8 ed. Petrópolis: Vozes
- Jung, C. G. (2014). Two essays on analytical psychology (pp. 1–372). Taylor & Francis.
- Kerényi, K. (2015). A Mitologia dos Gregos: vol. 01: A história dos deuses e dos homens. Petrópolis, RJ: Vozes.



- Nichols, S. (1997). Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix.
- Pendzik, S., & Raviv, A. (2011). Therapeutic clowning and drama therapy: A family resemblance. *The Arts in Psychotherapy*, 38(4), 267–275. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2011.08.005>
- Queiroz, Renato da Silva. (1991). O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster\*. *Tempo Social*, 3(1-2), 93-107. <https://doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>
- Radin, P. (1956). *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York: Philosophical Library.
- Ramalho, C. M. R. (2009). Resgatando o Arquétipo do Palhaço no Psicodrama. *Psicologia & m foco*, 2(1), 28–38.
- Santos, I. L. P. (2016). Trickster as Duplas Cômicas Cênicas. *Repertório: Teatro e Dança*, 26(1), 61-70.
- Toffin, G. (2019). Ritual Clowns and Laughter in the Religions of the Nepalese Himalayas: The Symbolic Language of Transgressive Sacrality. *Anthropologica*, 61(1), 111-122. <https://doi.org/10.3138/anth.2008-0007>
- Vallier, G. F. (2011). Le concept du héros imprévisible: Système religieux yorúbá (Bénin-Nigeria). *Cahiers d'Études Africaines, Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales*, 204(4), 811 –845. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.16868>
- Van Berklom, L. M. (1995). Clown doctors: shaman healers of western medicine. *Medical Anthropology Quarterly*, 9(4), 462–475. <https://doi.org/10.1525/maq.1995.9.4.02a00030>
- Von Barloewen, C. V. (2010). *Clowns: Una figura arquetípica*. Barcelona: Kairós.
- Von Franz, M. L. (1990). *A Interpretação dos Contos de Fadas*. São Paulo: Paulus.
- Von Franz, M. L. (1999). *Psicoterapia*. São Paulo: Paulus.

## **CAPÍTULO 7**

# **PESSOAS INTERNADAS EM INSTITUIÇÕES DE SAÚDE PODEM BRINCAR A SÉRIO COM OS PROFISSIONAIS DE SAÚDE?**

Inês Isabel Espada Banza  
Cláudio Alvares Machado Thebas

Talvez seja o local onde é mais fácil e difícil brincar, por todos os motivos que pesam quando a saúde falha e nos obrigam a depender de outros para as actividades de vida diárias mais básicas. Convencer alguém nesta situação (independentemente da sua idade) a se "distrair"/brincar pode ser muito complicado por diversos motivos: apatia, depressão, dor, desorientação, alterações motoras, entre outros.

Mas brincar talvez seja a melhor desculpa para alterar as rotinas, para fugir aos diagnósticos, às dores, sejam elas físicas ou psicológicas. Sim, brincar está acima das soluções farmacológicas, porque nem só com medicação se faz o alívio da dor.

Estávamos em 2015 quando pela primeira vez que fui invadida por esta ideia. Através das redes sociais, encontrei a palavra "PlayMonday" e logo a seguir "Transformadores de Instantes". Do outro lado do Atlântico, um grupo de pessoas estava a usar as segundas-feiras para ir para a rua surpreender, convidar e aliciar com uma brincadeira quem com eles se cruzava, de forma a que isso permitisse a comunicação, a escuta e o envolvimento. Mas não tinha que ser só na rua, o PlayMonday propunha que a brincadeira podia acontecer também no local de trabalho, numa sala de espera de um consultório, em casa, ou em qualquer outro sítio. A única condição era que tinha que ser uma brincadeira de bom trato. Ao comando deste projeto estava Cláudio Thebas e após algumas trocas de mensagens, depois de me apresentar, contar que era enfermeira e que achava que ia ser muito bom poder adaptar este projecto à realidade de uma Instituição de Saúde, nasceu

o PlayMonday - Care and Fun! Os principais objectivos eram surpreender os utentes, resgatar o bem-estar dos envolvidos, transbordar as paredes das enfermarias, da sala de convívio, dos corredores, e deixar a mente livre e leve. Se é para ter falhas de memória que seja sobre os nossos problemas.

Entre nós dois decidimos que o melhor seria criar um blog, com o mesmo nome do projecto, onde iríamos relatar toda esta experiência, uma vez que nem sempre poderíamos filmar devido à privacidade dos utentes e família.

### **Transformação Através de uma Brincadeira Séria...**

Na madrugada do dia 18 de agosto de 2015, aconteceu o primeiro PlayMonday - Care and Fun na minha Unidade, ainda de forma muito tímida, como uma brincadeira discreta, mas sem dúvida muito impactante.

Por volta das 4h da manhã, reparei que uma utente estava acordada, presa na sua insónia de estimulação. Coquei o meu nariz de palhaço (com alguma ousadia porque não pertença a esse encantador mundo de seres especiais) e após um cumprimento, perguntei com quem ela gosta ou gostaria de brincar. A senhora respondeu: "Com a morte. Brinco com ela e ela brinca comigo todos os dias."

Não consigo imaginar resposta mais genuína que esta.

"Junto - Não é fazer algo por alguém. É fazer com alguém! Brincar faz isso: é eu com o outro." Esta é uma das regras fundamentais do PlayMonday.

Enchi uma luva, ficamos com uma mão-balão, e esta voou entre nós com a missão de nunca cair no chão, simplesmente aconteceu, sem grandes explicações, porque para brincar basta deixar o acontecimento fluir.

O jogo da mão-balão durou "só" uns 5 minutos. A utente que brincou comigo tinha 87 anos e devido a um AVC, apresentava hemiplegia à direita, ou seja, o lado direito do corpo estava paralisado, mas isso não a impediu de um grande jogo e de fazer os seus comentários, alguns cheios de humor:

1. "Eu estou na cama, você de pé, não vale mexer as pernas, só vale usar um braço."
2. "Esta é uma mão azul muito doida."

3. "Acho que vou ganhar o jogo."

4. "Tem o nariz vermelho, quem lhe bateu?"

E no fim: "Pronto, hoje vou dormir com a mão-balão."

Assim foi.

A segunda brincadeira dessa madrugada aconteceu com um utente que tinha 49 anos, e apresentava hemiparesia esquerda (o lado esquerdo do corpo apresenta uma paralisia parcial, ou perda de força) e diminuição da acuidade visual, como sequelas de um traumatismo craneoencefálico.

Brincámos ao jogo do copo equilibrista anti-insónia, que consistia em equilibrar um copo na ponta do nariz, em sincronia com o outro brincante. Ali estava eu ao lado da cama, inclinada para trás a tentar alguns segundos de equilíbrio ao mesmo tempo que o utente deitado na cama tentava o mesmo. Um pouco complicado... E foi aqui que decidimos que pensamento negativo aumenta a força da gravidade, e que o copo certamente estaria bêbado... neste caso, só se fosse de álcool etílico.

Conseguimos uns 4 segundos de equilíbrio sincronizado e o utente entusiasmado disse "repetimos, temos que conseguir mais tempo!" Vamos ser recordistas!"

Estes foram os nossos primeiros instantes transformados, e talvez por serem os primeiros, a sua recordação continua a servir como combustível para a realização de todos os PlayMonday's que se seguiram.

À excepção do nariz de palhaço, todo o material usado fazia parte da rotina diária, pelo que não foi necessário levar uma mala cheia de objectos de casa, só um bocadinho de improviso e a vontade de uma segunda-feira com minutos mais sorridentes.

Seguiram-se outras brincadeiras, com a participação de mais colegas da nossa equipa multidisciplinar e de todos os utentes que sentem vontade de brincar. Foi uma conquista ao longo do tempo, embora a reacção seja maioritariamente positiva, dependendo das personalidades; há quem fique emocionado porque já não brincava há muito tempo, mas também há quem não goste. Lembro-me de uma utente em particular que assim que começávamos a brincar ela pedia para ser retirada da sala, por considerar que era uma falta de respeito pela condição em que ela se encontrava "estou

doente, não quero andar por aí a fingir que está tudo bem". Mais à frente conto o que aconteceu, mas deixando já um spoiler, a minha experiência diz-me que até esses "casos mais complicados" acabam por se deixar contagiar. Se é para haver contágios, que sejam de sorrisos.

Nem sempre conseguimos usar o factor surpresa, porque no caso dos utentes que estejam desorientados em relação a si próprios, no tempo e/ou espaço tem que existir uma preparação para o que vai acontecer, de forma a evitar que o utente fique descompensado, ou assustado.

Tentamos sempre que o material usado seja de fácil aquisição, ou emprestado por funcionários/amigos, de forma a facilitar e garantir a realização da brincadeira.

Em relação às brincadeiras, já tivemos uma chuva de balões coloridos, às vezes eles eram pequenos, outras vezes gigantes; corrida de aviões de papel; de carros telecomandados, os quais foram emprestados pelos filhos dos funcionários da nossa unidade, e aqui o entusiasmo atingiu níveis altos, porque a maioria dos utentes nunca tinha brincado com um brinquedo electrónico ("Já tinha visto os meus netos com esses carrinhos, mas nunca tinha experimentado"); bolas de sabão por toda a sala de convívio, e aqui concluímos que ninguém resiste às bolas de sabão, acho que a leveza das bolas era absorvida através de quem lhes tocava ou simplesmente olhava; paraquedas e mais balões; berlindes; baile de Carnaval ("Parecem os bailes a que eu ia quando era nova!"); bowling; teatro de marionetas; teatro de sombras; jogo do olhar sério, e foi aqui que conquistamos aquela utente que pedia sempre para sair da sala quando a brincadeira começava. Ela foi retirada para o corredor, mas alguém da nossa equipa foi fazer o jogo do olhar sério só com ela, ambas sozinhas, longe dos outros olhares, e ela adorou, riu durante uns bons minutos, conversou sobre o que a preocupava, os seus medos, a família, e a partir daí começou a tolerar alguns PlayMonday's.

Por falar em família, tivemos o prazer de alguns familiares participarem nas brincadeiras por o horário da sua visita coincidir com o PlayMonday. Tivemos pais, filhos e netos a brincar juntos, e quando questionados sobre quando tinha sido a última vez que isso tinha acontecido, eles não se

lembravam, chegaram a afirmar que as três gerações a brincar ao mesmo tempo, possivelmente era a primeira vez.

Tivemos também uma esposa que visitava o seu marido todos os dias, e num dia de PlayMonday, brincaram os dois com os carrinhos telecomandados, os dois a segurar no mesmo comando, em dupla, a conduzir aquele carrinho pelo chão da sala de convívio, e no fim a esposa comentou "fez-me lembrar quando partimos a primeira fatia do nosso bolo de casamento, os dois ao mesmo tempo, a tremer tal era o entusiasmo".

Foi bom poder observar que a relação entre os familiares também melhorou, alguns muros foram derrubados, foi possível estreitar os laços, ambos os lados ficaram mais compreensivos, mais abertos às necessidades de cada um.

Não podia deixar de falar também sobre o dia que tivemos a participação das crianças do Centro Infantil e esse dia foi particularmente especial por estarem duas gerações tão distantes, mas na verdade, tão próximas a brincar juntas. As crianças levaram caixas cheias de brinquedos e livros, e espalharam pelas mesas onde os utentes estavam sentados. A reacção de ambos foi muito boa, os utentes estavam emocionados por terem uma criança a brincar com eles, e os meninos e meninas entusiasmados por estarem a ensinar e partilhar os seus brinquedos favoritos com aqueles adultos tão especiais.

Confesso que estava um pouco receosa com a reacção das crianças, por a sua maioria não estar habituada a conviver com pessoas internadas, mas afinal esse medo só existia na minha cabeça, para as crianças foi tudo muito natural. As décadas que existiam entre eles dissiparam-se entre as peças coloridas, ou foram simplesmente absorvidas nas entrelinhas dos livros.

Para os utentes que se encontram acamados, sem possibilidade de se deslocarem à sala de convívio, o PlayMonday acontece de forma adaptada nos quartos, as brincadeiras são todas recriadas, o principal é que ninguém fique de fora. É nos quartos/enfermarias que às vezes conseguimos os depoimentos mais marcantes. Durante um PlayMonday, um utente confessou que "quando não estava doente, nunca tinha tempo para nada, nem para

mim, nem para a minha família, agora já tenho tempo para ficar deitado o dia toda, a noite toda, a olhar para o tecto. Obrigado por virem até aqui trazer um pouco de animação."

É muito bom ver a reacção positiva dos utentes que se encontram com demência, apáticos, perdidos entre os seus dias todos iguais, nos seus leitos, mesmo que seja só com o olhar, porque sem dúvida que aqueles instantes lhes trouxeram algum conforto e conexão com o mundo que os rodeia.

### **PlayMonday Enquanto Ferramenta de Trabalho**

Para além de toda a brincadeira, o PlayMonday também permite que os vários profissionais que integram a equipa possam completar a avaliação clínica dos utentes, porque ao realizarmos este projecto, conseguimos focar-nos em vários aspectos, desde a manipulação dos objectos, coordenação visual e motora, compreensão da realidade, interesse dos utentes em actividades de grupo, a sua relação com o outro, a entreajuda. Ao mesmo tempo, promovemos o bem-estar emocional, alívio dos sintomas depressivos, da dor física e psicológica, tudo isto através das endorfinas que se geram a partir do riso e boa disposição, o que é excelente para libertar tensões e aliviar o stress.

E por falar em boa disposição e alívio de stress, o PlayMonday também foi uma ferramenta importante na melhoria das relações entre os próprios elementos da equipa, porque para que tudo isto seja possível, temos que ter uma óptima comunicação entre todos, trabalho de equipa, respeito, admiração e escuta. É um facto, depois de cada PlayMonday conseguimos comunicar sempre melhor, até mesmo com aquele colega com o qual nunca tínhamos grandes conversas.

Desde 2015 que o PlayMonday - Care and Fun acontece em Unidades de Longa Duração e Manutenção, as quais estão integradas na RNCCI (Rede Nacional de Cuidados Continuados Integrados). Começamos no sul de Portugal conseguimos chegar até ao norte. A forma como o projecto se propagou para outras Unidades aconteceu com os contornos de uma brincadeira também, ou seja, a Unidade que fizesse um PlayMonday pela

primeira vez, teria que no mês seguinte convidar outra Unidade a entrar neste projecto. E em todas as Unidades que participaram ou ainda participam, o feedback sempre foi muito positivo, com brincadeiras cheias de imaginação e que são uma inspiração.

A conclusão final: é preciso brincar, brincar a sério.



## CAPÍTULO 8

# RELATO FOTOGRÁFICO DE PALHAÇARIA NA ALA PEDIÁTRICA DO HOSPITAL UNIVERSITÁRIO JOÃO DE BARROS BARRETO EM BELÉM/PA

Gilberto Guimarães Filho

### O Hospital Universitário e a Palhaçaria

Há, na cidade de Belém do Pará, diversas tradições nas artes populares, como na dança e música do carimbó e do brega, nos folguedos e brinquedos de rua, quadras juninas, carnavais de rua etc. E dentre todas essas expressões culturais há a arte da palhaçaria que, vindo de tradições circenses e teatrais milenares, cria diálogo com a cultura local e suas artes.

Nesta cidade, o coletivo Trupe da pro.cura<sup>1</sup> vinculado ao Instituto de Ciências da Saúde da UFPa, contou com oficinas de formação de palhaços conduzidas por vários membros dos

Palhaços Trovadores<sup>2</sup>, como Marton Maués, Alessandra Nogueira, Suani Corrêa, Adriano Furtado, Feijão e outros. Estes não só trouxeram os conhecimentos práticos de rua e palco, mas referências importantes como Jacques Lecoq com *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*;

---

<sup>1</sup> O grupo recebeu três prêmios: em 2013 o Prêmio Cidadão Orgulho de Ser do Pará, do grupo RBA; Em 2014 a Comenda Municipal Gaspar Vianna de Contribuição à Ciência, da Câmara de Vereadores de Belém; Prêmio do próprio HJBB, onde alguns membros do coletivo eram em um turno palhaço e no outro voltavam para o internato ou outras práticas da graduação em saúde

<sup>2</sup> Em 1988 o ator e diretor Marton Maués ministrou a disciplina de palhaço para alunos e ex-alunos da ETDUFPA e surge o grupo Palhaços Trovadores com o espetáculo *Sem peçonha eu não trepo neste açazeiro*. Espetáculo que tratou sobre lendas e mitos da Amazônia (uirapuru, boiúna, boto etc.) utilizando de trovas e canções populares, misturando humor e lirismo. (Maués, 2004). Os Palhaços Trovadores foram pioneiros ao trabalhar com a arte do palhaço na cidade de Belém do Pará, apresentando-se em teatros tradicionais, mas também em ruas, praças com linguagem popular. A disciplina de Palhaço é parte da grade regular da graduação e do curso técnico em teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPa (ETDUFPA), fato que gerou a existência de diversos coletivos e artistas que trabalham com a arte do palhaço em teatros, praças ou hospitais.

Luiz Otávio Burnier com *A arte de ator: da técnica à Representação*; Mario Fernando Bolognesi com *Palhaços*; e Augusto Boal com *O teatro como arte marcial*.

Então a Trupe da procura inicia em 2011 as suas entradas no Hospital Universitário João de Barros Barreto (HUJBB). A síntese do projeto, até 2013, pode ser encontrado no TCC de Vitor Nina, cujo título é “*Uma garrafada de arte e ciência: o núcleo de artes como instrumento de saúde, a trupe da procura e suas experiências na interface entre cultura e saúde em Belém do Pará*”. No trabalho de Nina (2013) o xamã e o curandeiro se unem à figura ancestral do palhaço, ser de saúde, cujo trabalho resgata o que a lógica biomédica excluiu da relação de cuidado: os afetos.

Este ponto de encontro de saberes foi sintetizado por Nina (2013, p.16):

Um trabalho híbrido de perspectivas transdisciplinares, que atua nas fronteiras entre saúde, medicina, arte, cultura e política podendo ser comparado às garrafadas, tradições curandeiras típicas da Amazônia: através da combinação de elementos diversos e à primeira vista não relacionados, buscase um processo de cura que tangencia diversos aspectos da vida dos indivíduos.

Esta prática acontece no HUJBB, local que pôde ser pensado pela tese de doutorado de Aderli Tavares, chamada “*Doutora, eu vim tentar a sorte*”: *o atalhar no Hospital Público João de Barros Barreto*”, que nos ajuda a situar o papel do hospital e os símbolos que este carrega na cidade.

O título é a expressão muito repetida por pessoas que chegam no HUJBB em busca de consulta sem prévio agendamento pelo SUS. Assim diz Tavares (2016, p.47):

Os entrevistados, ao descreverem o Barros Barreto, o colocaram em dois ciclos diferentes: o do hospital como matadouro e do hospital como de recuperação de doentes. A imagem do hospital em que as pessoas iam para morrer foi predominante, a das histórias de pessoas conhecidas que morreram no hospital. (...) O hospital e o necrotério localizado próximo ao hospital formavam um complexo de prédios e construía parte da paisagem do bairro. Presenciar a retirada de cadáveres e o enterramento de corpos de desconhecidos foi fator que desencadeou medo no casal sobre o Instituto Médico Legal (IML) e sobre o Hospital Barros Barreto.

A internação no HUIBB é carregada de significados e medos, grande parte associado à morte.

**Figura 1** - A entrada da ala pediátrica do HUIBB.



Fonte: Acervo do autor (2015).

Em fevereiro de 2015, comecei a fotografar as entradas na ala pediátrica do HUIBB. Usei uma Nikon D3200, câmera pequena que, nas mãos de um palhaço, deixava em dúvida se era de verdade ou de mentira.

Afinal, quem se joga pelo chão e trata como um brinquedo uma câmera fotográfica de verdade? Quando viam que era de verdade, vinha o pensamento lógico: se o palhaço consegue fotografar, não parece ser coisa difícil. E sempre alguma criança desejava apertar o botão e tirar umas fotos dos palhaços, da sua família, dos seus brinquedos e ver, na telinha, como ficava.

Praticamente todas as crianças internadas nesta ala vinham do interior, por vezes de cidades pouco conhecidas e sem estrutura de saúde no Estado do Pará. Estes palhaços talvez fossem a primeira expressão teatral que

estas crianças viam - por vezes os pais também. A câmara também era um objeto que gerava curiosidade.

Pensando nisto, configurei a câmara de forma que as crianças conseguissem fotografar sem dificuldades: foco no automático, deixando a câmara identificar automaticamente o objeto principal. Tempo de exposição no automático e configurava o ISO e a abertura do diafragma de acordo com a iluminação, de modo a garantir tempos curtos de exposição para que as fotos não ficassem tremidas

**Figura 2 - Bichado fotografado por uma criança**



*Fonte: Acervo do autor (2016)*

Entre fevereiro de 2015 e setembro de 2016, fotografei 15 entradas, em horários e dias diversos, quase sempre acompanhado pelo meu parceiro e dupla Wanderson Carvalho (Ninho) e contando com a participação de Thiago Lima (Queixo), Bianca Leão (Risadinha), Bel Passinho (Bribela Passarinho), Raquel Ferro (Negrita), Joca Monteiro (Jojoca), Carlos Henrique Barbosa, Gabriela Zuchetto, Mateus Viégas (Adolfo), Carolina Ventura (Buzanfina) e Caroline Lira (Gracilda).

### **O Leito de Esmeralda.**

Esmeralda era, simplesmente, uma garotinha sorridente que conosco brincou e com a gente foi de ala em ala da pediatria. Criança de sorriso largo.

Uma semana depois, voltamos ao HUIBB e Esmeralda usava máscara. Já não brincava tanto, mas esteve sempre perto de nós e víamos seu sorriso quando os olhinhos apertavam. Nos revelou que era atriz, *Esmeralda*. Assim, pediu uma sessão de fotos e autografou as meias de um dos seus fãs, o palhaço Ninho.

**Figura 3 - O autógrafo, Ninho e Esmeralda.**



*Fonte: acervo do autor (2016)*

Mais uma semana se passou e de novo Bichado e Ninho estavam por lá. Esmeralda estava debilitada. Não se levantou do seu leito e mal falava. Apenas nos olhou nos olhos e apertou o nosso nariz como se fossemos velhos conhecidos – já seríamos?

Mais uma semana se passou. Ninho foi na perna-de-pau, o que gerou um clima de festejo. Havíamos levado de presente a foto em que Ninho

mostra o seu autógrafo. Mas Esmeralda havia piorado e estava intubada. Ninho, na porta do quarto, cantou uma canção; desejamos melhoras e deixamos a foto com a mãe de Esmeralda.

No meio da outra semana, antes de a visitarmos novamente, recebemos a notícia: partiu. Leucemia. À guisa de palavras, vamos às imagens.

**Figura 4 - Ninho e Esmeralda.**



Fonte: Acervo do autor (2016).

**Figura 5 - Pernas-de-pau.**



Fonte: Acervo do autor (2016).

**Figura 6**



*Fonte: Acervo do autor (2016).*

**Figura 7 - Bolhas**



*Fonte: Acervo do autor (2016)*

**Figura 8 - Toc. Toc.**



*Fonte: Acervo do autor (2016)*

**Figura 9 - Ninho**



*Fonte: Acervo do autor (2016)*



**Figura 10 - Cadeiras**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 11 - Trio clown.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 12 - Sorriso.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 13 - Dança.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 14 - Palhaços.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 15 - Altos.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 16 - Cabelos.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 17 - Vidros, espelhos.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

**Figura 18 - Arte é ar, ciência é luz.**



*Fonte: Acervo pessoal (2016).*

## **Referências**

- Maués, M. S. M. (2004). Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça [Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas]. Universidade Federal da Bahia.
- Nina, V. N. (2013). Uma garrafada de arte e ciência: o núcleo de artes como instrumento de saúde, a trupe da procura e suas experiências na interface entre cultura e saúde em Belém do Pará [Trabalho de Conclusão de Curso em Medicina]. Universidade Federal do Pará.
- Tavares, A. G. (2016). “Doutora, eu vim tentar a sorte”: o atalhar no hospital público João de Barros Barreto [Tese de Doutorado em Antropologia]. Universidade Federal do Pará

## CAPÍTULO 9

# PALHAÇOTERAPIA E OUTRAS MANEIRAS DE SERMOS BOBAS/BOBOS: SUA FUNÇÃO EM ESPAÇOS VITAIS

Priscila Romana Moraes de Melo

Joice Aglae Brondani

*O bobo ganha liberdade e sabedoria para viver.*

*Clarice Lispector*

*Das vantagens de ser bobo.*

Lá vai ele, o ser bobo, ganhar o mundo. Caminha passos longos em estradas sem direção. Lança-se em horizontes, conduz o tempo do olhar. Sente, escuta, toca e segue percursos. Chega a lugares antes não vistos, desbrava-o. Toma pra si o que lhe é exposto. Segue o bobo entre florestas, montanhas, abismos. Adentra em reinos, feiras, ruas, palcos, hospitais, centros de atendimento. Adentra corações.

A nobre arte do palhaço e da palhaça é assim, ultrapassa tempos, atravessa gerações e estabelece territórios, mas sem colocar muros, ao contrário, são territórios abertos. Em seu fazer milenar, vai ganhando formas e contextos, vai se transformando e agregando, vai mantendo sua prática sempre atual e necessária: provocar o riso.

Diz o dito popular que “rir é o melhor remédio”. E são em doses ora cavaladas ora moderadas que o palhaço ou a palhaça medicam, escutam, olham, sentem quem ali está a sua frente. Ao fazer do mundo seu picadeiro, descobre um leque de possibilidades entre o sublime e o grotesco, tão presente em sua profissão.

## A Máscara do Riso e seus Transcursos

O palhaço, em sua origem, surge muito antes da construção atualmente mais conhecida, com o nariz vermelho. Sua máscara perpassa por diversos momentos e lugares, metamorfoseando-se ao longo da história.

A máscara *clownesca*<sup>3</sup>, segundo alguns estudiosos, tem heranças oriundas da *Commedia dell'Arte*, com as máscaras do bufão e do Arlecchino, este último, por sua vez, derivado da Máscara do Zanni<sup>4</sup>. Nas chamadas *zannate*, como eram conhecidas as cenas em que se apresentavam os primeiros e segundos Zannis, o jogo cômico acontecia por meio da relação entre as duas máscaras dos servos, uma com características mais astuta e outra mais estúpida. Os *clowns*, herdeiros deste jogo e relação, se apresentam tradicionalmente como Branco e Augusto, cada qual com características contrastantes, como na *zannate*, trazendo o jogo cômico estruturado desde “[...] os obscuros caminhos da *Commedia dell'Arte* na Idade Média e no Renascimento, e [que] se perpetua no jogo dos *Clowns*, que vão do Circo ao teatro e ao cinema” (Brondani, 2012, p. 84). Tal transcurso demonstra o quanto a função do palhaço se fez presente no âmbito das artes e na sociedade, se observarmos manifestações culturais e religiosas, como os rituais a Dionísio/Baco (Brondani, 2012). A máscara *clownesca*, então, traz com ela toda uma ancestralidade ritualística e festiva.

Dentro desta carga está o riso, participante de muitas manifestações humanas. Rir faz parte da condição humana, é a mais pura manifestação da expressão corporal que leva o encontro do homem consigo mesmo. É uma ação psíquica e física que é resultante de, ou causa, muitos afetos.

Tal como o riso que tem muitas representações, as máscaras que provocam o riso também ganham múltiplas facetas ao longo da história, tendo diversos nomes, características e estilos, de acordo com cada período e lugar (espaço/tempo), como os zannis, bufões, jograis, bobos, grotescos, palhaços e outros. É uma infinita variedade, contudo, cada uma é única e original. O riso e suas possibilidades na arte acabam por constituir “uma

---

<sup>3</sup> Palavra inglesa usada para se referir às características ou em referência ao “*clown*” – palhaço em inglês

<sup>4</sup> Para saber mais sobre a relação do *clown* com as máscaras do bufão e zanni, ler: Brondani (2012).

multiplicidade aberta, híbrida e migrante” (Castro, 2019, p. 25) de processos identitários.

Dentro destas possibilidades das máscaras do riso está o palhaço, foco maior desta reflexão. Como máscara que trabalha com o riso, o *clown* traz todas as vertentes deste fenômeno – considerando o riso não só como uma ação da nossa natureza humana, mas como objeto da fenomenologia.

O *clown*, então, no seu transcurso e agregações no espaço/tempo, chega ao circo e tem nele uma de suas moradias - no sentido de se estabelecer neste espaço físico e linguístico.

### **Heranças Circenses: A Nobre Função do Palhaço**

No circo, a máscara do palhaço ganha destaque com a construção do circo moderno, criado no final do século XVIII pelo inglês Philip Astley (1742-1814), suboficial da cavalaria inglesa que, com sua visão empreendedora, traz para seu estabelecimento diversos artistas oriundos dos grupos de saltimbancos e ciganos, como trapezistas, acrobatas, equilibristas, malabaristas, domador de animais, mágicos e palhaços, que se apresentavam nas feiras e praças populares da Europa. Bolognesi (2003), ao trazer as origens do circo moderno, diz que:

A grande proeza de Astley foi apropriar-se dessa exibição e inseri-la em uma arena de 13 metros de circunferência, em recinto fechado. Os cavaleiros das Forças Armadas inglesas poderiam apresentar-se em recinto fechado, para um público amplo. O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso . . . Astley também compôs seus espetáculos com atos cômicos, tendo o cavalo como base (Bolognesi, 2003, p. 31-32).

Entre estes diversos artistas, advindos de espaços e tradições diversas que foram agregados ao circo, está o palhaço. Ele adentra ao universo do picadeiro com duas funções básicas à estrutura do espetáculo em si: para auxiliar na distração do público enquanto o picadeiro é preparado entre um número e outro (tirar e colocar cenário, estruturas e aparelhos); e para criar um espaço de distensionamento entre um número e outro.



Os esquetes e as entradas curtas dos palhaços<sup>5</sup> entre um número e outro são, então, de extrema importância para a organização do espetáculo circense e para o bem-estar do público. Com os palhaços divertindo e distraindo o público, a estrutura de um número de trapézio, mágica e malabares é preparada. Com a atenção voltada para os palhaços, o público muitas vezes nem percebia a construção da estrutura sendo feita e a “magia” do espetáculo se mantinha, ou, mesmo se percebido, não era uma espera vazia, pois o tempo estava sendo preenchido com uma experiência: o riso.

Se de um lado estava a praticidade e necessidade de preenchimento e distração do público, do outro estava um “bem-estar psíquico”. Os números com os artistas trapezistas, equilibrista, globo da morte, entre outros, traziam e trazem algum risco à vida. Mesmo que os profissionais sejam experientes e bem treinados para a execução do número, há sempre, principalmente no imaginário de cada espectador(a), a possibilidade da morte. Esta possibilidade de morte, mesmo que inconsciente, acaba por criar uma tensão no espectador e na linha dinâmica do espetáculo. Em termos de espetáculo, para os artistas é angustiante pois, dentro de uma linha dramática espetacular, deve haver variedade. Se ela somente subir em tensão, um momento não se terá mais emoção a causar, senão com a morte efetivamente, pois um número deverá superar o outro para que a linha de tensão suba. Para o espectador, um espetáculo que permanece em tensão constante é desgastante emocionalmente e, então, fisicamente. Permanecer sempre em tensão pode não ser divertido e o espetáculo circense tem esta finalidade de entretenimento e diversão e não de desgaste e sobrecarga emocional. Para criar um “colorido” emocional e manter a dinâmica do espetáculo, os espaços de riso (distração da atenção e relaxamento) entre um número de risco e outro se fizeram necessários. Com isso, o palhaço tinha função importantíssima dentro da estrutura do espetáculo circense, sendo o contraponto das emoções, fazendo a combinação e a passagem das emoções do trágico e do cômico.

---

<sup>5</sup> Nos referimos aqui no masculino, pois neste período, ao que tudo indica nos documentos, eram somente homens que realizavam este papel no circo, somente mais tarde houve a inserção da mulher desempenhando este papel no circo. Na Europa foi com *Annie Fratellini* e no Brasil foi Maria Eliza Alves, mas, aqui, ainda vestida de homem – o palhaço Xamego.

Esta combinação e poder de distensionamento levou a máscara do/da palhaço/palhaça para muitos outros espaços, mas, nesse capítulo, falaremos de um em específico: a presença destas máscaras em hospitais, em ambientes de promoção à saúde e de situação de vulnerabilidade social.

### **Outros Picadeiros: Palhaçoterapia e o Direito ao Riso**

Rir é um bem fundamental para a vida, direito de todos a ser garantido, independe do tempo, idade ou lugar. Quando a máscara do palhaço ultrapassa a lona de circo e ganha “outros picadeiros”, sua função conquista novos públicos e alcança outras possibilidades de distensionamentos e distrações/lazer/prazer, rememorando sua função primordial no circo.

No videodocumentário “*Matraca e o Povo invisível*”<sup>6</sup>, de 2006, pode-se observar que a presença do palhaço de alguma forma traz acalantos em noites soturnas. Quando o palhaço Matraca vai às ruas, ele dá a oportunidade ao seu público de rir em meio ao caos social ao qual estão expostos. O artista, em seu trabalho de campo como cientista social, através da arte da palhaçaria, traz experiências consideráveis sobre ações de promoção da saúde com pessoas em situações de rua.

Matraca é um brincante por natureza, e desde 2003 está “na pista” com seu saxofone, espalhando encanto para o grande picadeiro da vida. Boa parte da sua formação é informal. Aprendeu matemática quando estagiou na bilheteria do circo, diplomacia com cada povo que encontra na pista do mundo, ciência quando resolve planejar alguma engenhoca para o maior espetáculo da terra. Informações, ele busca as necessárias para apresentar com generosidade sua arte que, geralmente, denuncia com humor as diferenças e desigualdades do local visitado. O palhaço pode ser bobo, mas não é tolo (Matraca & Araújo-Jorge, 2011).

O picadeiro de Matraca é a rua. Seu público são os moradores de rua, a/os profissionais do sexo e ambulantes que encontra. Em um simples gesto de dar uma flor, abraçar, dar um aperto de mão ou beijar a mesma, Matraca proporciona afeto, acolhimento e, em meio à turbulência e necessidades

---

<sup>6</sup> O documentário encontra-se dividido em quatro partes no canal do YouTube “Infinitomaisum”, pelo link: <https://www.youtube.com/user/infinitomaisum/featured>

básicas que esse público de rua vive, onde a vida está sempre em precariedade, o distensionamento. Trazendo o conceito de uma “Dialogia do Riso”<sup>7</sup>, Matraca trabalha com a promoção da saúde com base em uma educação popular através do riso e da alegria, transformando o riso em uma “ferramenta para a formação de vínculos, ao invés da lógica de restrições e obrigações” (Matraca *et al.*, 2011, p. 4136), indo para além dos atendimentos ambulatoriais, clínicos e de assistências.

Nesta mesma lógica de se pensar o riso como direitos humanos e fator condicional para promoção da saúde, temos o trabalho desafiador dos Palhaços sem Fronteiras (1993), uma organização social sem fins lucrativos, presente em vários países, com o foco de ação voltada para projetos humanitários e áreas instáveis, de exclusão e com alta desigualdade social, decorrente de guerras civis ou catástrofes ambientais. No Brasil, a organização foi fundada em 2016, tendo como foco a “realização de espetáculos de palhaçaria e artes circenses destinadas para campos de refugiados, abrigos, ocupações, alojamentos, transcendendo barreiras culturais, de idioma, políticas, sociais e religiosas”<sup>8</sup>.

Aline Moreno (2018), atriz, palhaça e fundadora dos Palhaços sem Fronteiras Brasil, em seu relato para a 4ª edição da Revista Palhaçaria Feminina, conta a importância da palhaçaria e do circo em áreas de conflito ou catástrofe ambiental, sendo estas artes “um potente regenerador emocional” (p.10), ressaltando que:

Conviver com seres humanos em situações extremas me fez ver como é ridículo tudo isso que se passa no mundo, a exclusão, as diferenças sociais, a guerra, e toda forma de negligência e dano, todos atos irresponsáveis. Tudo isso me parece uma grande piada. E é justamente a resistência do riso o que me ampara neste mundo bárbaro (Moreno, 2018, p. 11).

Além do desafio de exercer a profissão em áreas de conflito, compartilha a relevância da presença de mulheres palhaças neste ambiente.

Quando nós, palhaças, acrobatas, malabaristas, trapezistas, paradistas, ocupamos a cena, em lugares onde muitas vezes mulheres e

---

<sup>7</sup> Para saber mais sobre a relação do clown com as máscaras do bufão e zanni, ler: Brondani (2012).

<sup>8</sup> Para saber mais acesse: <http://palhacossemfronteiras.org.br/>

meninas não podem nem pensar em outras possibilidades de vida, nós abrimos caminhos. Quando essas mulheres nos veem ali, elas vislumbram outros caminhos. É isso o que nos move (Moreno, 2018, p. 11).

Nestes desafios do ofício da palhaçaria a mulher não só encontra barreiras ao exercer sua profissão de palhaça, contudo, ainda precisa enfrentar preconceitos dos lugares que podem estar, pois à mulher sempre se foi renegado determinados espaços, nem tudo lhe é permitido, nem espaços nem profissões, afinal de contas “mulher não podia ser palhaço” (Castro, 2005, p.220). Todavia, a palhaçaria feita por mulheres quebra barreiras a cada dia, trazendo compreensões e sentidos possíveis para o cômico feminino, seja no campo de batalha ou no picadeiro de lona.

A arte da palhaçaria se expande por diversos setores, trazendo desafios para os/as artistas para muito além do fazer rir, pois, no momento que o/a artista se coloca nestas zonas de turbulências, sua vida também é colocada em perigo, tanto quanto aquele artista do circo que faz trapézio, arame etc. Neste sentido, quando a palhaçaria sai dos palcos e adentra estes espaços onde a vida permanece em risco eminente, o(a) palhaço(a) acaba desenvolvendo um papel duplo: de um lado ele(a) é o(a) artista com a vida em risco; do outro, ele(a) é o(a) artista que distensionava aquela atmosfera. Deste modo, o(a) palhaço(a), nestes espaços limiares, ocupa dois espaços e funções, ele se desdobra e se reinventa em possibilidades.

Dentro do setor da saúde da família, por exemplo, temos experiências memoráveis de como a arte pode contribuir para a promoção da saúde. Em um projeto de extensão universitária financiada pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de São Carlos (SP), ao propor a inserção dos(as) profissionais - palhaços e palhaças – na Estratégia de Saúde da Família (ESF), possibilitou que visitas domiciliares levassem risos e alegria a famílias em situação de vulnerabilidade social. A intervenção contou com uma equipe multiprofissional composta por “docentes universitários, profissionais da saúde, residentes, estudantes de graduação na área da saúde, música, outras artes e terapia ocupacional” (Brito *et al.*, 2016, p. 554).

Nesse contexto, um dos grandes desafios dos palhaços e palhaças, no trabalho identificados como “médicos-palhaços”<sup>9</sup>, foi o jogo do improviso diante de cada situação encontrada durante as visitas. A improvisação é um fator importante no jogo cômico, tendo que ser uma das habilidades da profissão. Ao contrário do que muitos pensam, o jogo de improvisação não é algo aleatório, há um trabalho técnico, um processo de treinamento para que o(a) palhaço(a) possa ter elementos durante a troca com o(a) parceiro(a) de cena e com o público – só sabe improvisar quem se prepara. É uma preparação que deve passar pela memória corporal. O processo de memória e codificação do *clown* está relacionado à *corporeidade* das ações e das *fisicidades*, trazendo o envolvimento com o jogo a partir de “estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles, numa dinâmica de ação e reação” (Burnier, 2009, p. 219) em suas improvisações. Este processo de “codificação”, então, é corporal e é treinamento.

Além dos exemplos acima, o trabalho em espaços de risco vital é muito conhecido em âmbito hospitalar. A palhaçaria neste espaço foi um mote para o desenvolvimento de muitos projetos de intervenção da promoção da saúde, tendo como grande inspirador os “Doutores da Alegria”, pioneiros no trabalho com a arte da palhaçaria no universo da saúde, atuando em hospitais públicos do Brasil<sup>10</sup>.

Outra profissional da palhaçaria que transformou os corredores e enfermarias de um hospital infantil em seu picadeiro foi Ana Wuo, que trabalhou no Centro Infantil Boldrini<sup>11</sup> em um projeto intitulado “*Clown* visitador”, um trabalho voltado para a integração com crianças hospitalizadas.

Com sua palhaça, Dolores Dolarria, a atriz e pesquisadora mergulhou em um processo que relacionava áreas de conhecimento envolvendo o lazer, a arte e a terapia, buscando caminhos de transformação e ressignificados

---

<sup>9</sup> Termo utilizado pelas autoras aos profissionais da saúde e da palhaçaria na intervenção do projeto em questão. Para saber mais, ler: Brito *et al*, 2016.

<sup>10</sup> Acesse: <https://doutoresdaalegria.org.br/>

<sup>11</sup> Centro hospitalar infantil de preferência em Assistência, Ensino e Pesquisa em oncologia e hematologia pediátrica, criado em 1978 na cidade de Campinas-SP.

com a técnica de *clown* mediante o riso e a situação de dor. Para a artista “o mais importante nesse estudo era que o elemento cômico fosse pesquisado por meio do jogo *clownesco* na interação com os pacientes com espírito de curiosidade e seriedade nesse contexto” (Wuo, 2011, p. 53). O *clown* visitante, no contexto hospitalar, proporciona cuidados e afeto diante da fragilidade com a qual aqueles espectadores, os pacientes, ali se encontram, buscando também seu caminho criativo enquanto artista com seu olhar perceptivo para as possibilidades de encontrar recursos cômicos e poéticos em um ambiente singular.

Ana Achcar, outra profissional que tem sua experiência com práticas e estudos voltados para a formação de palhaços de hospital, relata o quanto sua atuação relacional e espacial se torna reduzida, pois “o hospital está ordenado espacialmente numa estratégia separatista, seletiva e impeditiva”, necessitando assim de uma adequação profissional “às particularidades do ambiente e às relações que estabelecem nessas condições” (Achcar & Maia, 2017, p. 15).

Ana Wuo e Ana Achcar também relacionam a máscara *clownesca* no contexto hospitalar como uma resignificação de sua presença nos diversos tempos/espços. Segundo Ana Wuo, as suas andanças percorrem ruas, praças, feiras, castelos, picadeiros, palcos, cinemas e chegam aos atendimentos de saúde (Wuo, 2011, p. 44), o que é reiterado por Achcar quando afirma que “o palhaço de hospital como uma modalidade de cômico, emparelhada com a dos palhaços de circo, de feiras, de teatro, bufões, bobos, tolos, os arlequins da *commedia dell’arte*” (Soares, 2008, p. 02). Os artistas da palhaçaria quando adentram o espaço hospitalar, mais uma vez retomam sua potência de se desdobrar e de habitar muitos espaços – o riso escapa!

Nesta potência de escapar, de transbordar, de invadir, a máscara do(a) palhaço(a) não só se multiplica, conquistando diversos espaços de atuação, como também proporciona a interdisciplinaridade. Em vários projetos, seja de instituição outra, como a dos Doutores da Alegria, seja de extensão universitária, como exemplificada acima, a palhaçoterapia desperta o interesse de discentes de disciplinas diversas, sendo, inclusive, tema de

pesquisas e trabalhos de conclusão de disciplinas e cursos nos níveis da graduação e pós-graduação.

No Curso de Comunicação Social, por exemplo, da Universidade Federal do Pará, na disciplina “Tópicos em Rádio” de 2011, um grupo de estudantes propôs uma peça radiofônica como trabalho de conclusão da mesma, tendo como foco o projeto de extensão Trupe da Pro-Cura<sup>12</sup>, vinculado ao Núcleo de Artes, como Instrumento de Saúde (NARIS) da Faculdade de Medicina da UFPA.

A disciplina requeria “uma produção com aprofundamento em produção, locução, redação e edição” (Vasconcelos et al., 2012, p.7) e a proposta do grupo tinha como objetivo produzir uma história radiofônica de cinco minutos, a qual contasse o trabalho de palhaço desenvolvido pela Trupe no Hospital Universitário João Barros Barretos – HUJBB-UFPA, em Belém do Pará.

O resultado final da peça radiofônica, intitulada “*Trupe da Pro-Cura - uma injeção de alegria*”, contou com entrevistas de Vitor Nina, coordenador do projeto, crianças pacientes, médicos, funcionários e pais das crianças que estavam internadas no hospital citado. Utilizou-se como recurso de interação lúdica na gravação a voz do Palhaço Florindo (palhaço de Vitor Nina), tanto no começo, quanto no final da reportagem, bem como a utilização de trilha sonora específica que lembrava a atmosfera circense e da presença dos palhaços no ambiente hospitalar. Com isso, os estudantes apresentaram um trabalho definido como “produção jornalística de divulgação tecnocientífica, de caráter educativo-cultural”, alcançando o objetivo de possibilitar outros tipos de pautas para programas jornalísticos e apresentar ao público a importância do trabalho desenvolvido pela Trupe e sua transdisciplinaridade com exercício da palhaçoterapia, revelando “novas maneiras de se entender a medicina, de se entender a arte” (Vasconcelos, Fernandes & Costa, 2012).

Assim, a presença de profissionais da palhaçaria em âmbitos considerados de risco vital, como hospitais, junto a pessoas em situação de rua, Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) e campos de refugiados ou em

---

<sup>12</sup> É um coletivo que atua desde 2009, visando explorar correlações entre arte e saúde. Para saber mais, acesse: <http://blogdatrupe.wordpress.com/breve-historico/>

calamidade, faz-nos refletir como a arte é capaz de exercer uma transformação social enquanto instrumento de promoção da saúde, solidariedade, mostrando-se, por vezes, como um mecanismo de cura.

Os Palhaços humanitários, uma denominação para esse tipo de trabalho específico, “além de buscar o entretenimento e o riso, visa atingir um alto grau de eficácia, atuando na potencialização de fatores como fortalecimento, cura, coesão social e ativismo político” (Castro, 2019, p. 88), traçando assim uma relação de tais espaços com o picadeiro a partir de um paralelo destes lugares cênicos e a função do palhaço tradicional de circo: relaxar as tensões e emocionar o público.

Retornando à estrutura do espetáculo circense, quando Astley desejou alcançar um grande público e trouxe para seus espetáculos *clowns*, acrobatas, ventríloquos, funâmbulos e outros artistas, ele compreendeu que o público tinha uma necessidade de nuances emotivas. Ele organizou de modo que, entre um número perigoso ou de suspense e outro, tivesse a entrada do *clown* e, desse modo, a plateia respirava aliviada, tendo momentos intercalados de tensão e relaxamento. Nesta estrutura clássica do circo, união de espetáculo/diversão/emoção, a qual se mantém até os dias de hoje em muitos circos, “O *Clown* e o *Augusto* são, antes de tudo, uma necessidade dentro do funcionamento do Circo: os seus números permitem ao espectador respirar o espetáculo normalmente”<sup>13</sup>. É nesta função que o(a) palhaço(a) atua, também, em espaços/palcos onde a vida se mostra em perigo. Este campo do limiar da vida, da saúde física e mental é um espaço caro para a arte da palhaçaria.

### **Considerações - Arte e Saúde Mental**

A palhaçaria abriu espaço para a ludicidade em lugares onde o sério, o luto, a dor, o medo, a tristeza, o sofrimento físico, o sofrimento psicológico são as ações/atitudes/reações normalizadas. Quando um(a) palhaço(a) adentra um espaço desta natureza com sua presença, trazendo poesia e ludicidade, ele(a) acaba relativizando aquele espaço, aquela estrutura rígida

---

<sup>13</sup> Tradução Joice Aglae: “*Il Clown e l’Augusto sono prima di tutto una necessità all’interno del Circo: i loro numeri permettono allo spettatore di respirare lo spettacolo normalmente.*” (VIGANÒ, *op. cit.*, p. 23).



e sua hierarquia, a efemeridade da vida e a própria identidade, tanto do artista, quanto do paciente, quanto do corpo hospitalar e de todos naquele espaço.

Neste sentido o(a) palhaço(a) promove um bem-estar mental, um primeiro passo para ser instaurado um processo de cura, não somente do corpo, mas da mente, espírito/alma. Certamente que, nestes espaços onde a vida está em risco, as regras e protocolos são necessários e os mecanismos de defesas de cada ser se afluam, mas a entrada do(a) palhaço(a) não renuncia estas regras, necessárias para questões sanitárias, mas relativiza muitas outras regras, como a relação com a própria doença e com os médicos, nem que seja temporariamente. O(A) palhaço(a) abre uma brecha naquele tempo ordinário de tensão, da mesma forma que abre no espetáculo circense, criando um espaço de relaxamento psíquico e, então, físico, uma vez que uma ação psíquica pode corresponder a uma atitude física, como podemos entender por meio da psicossomática e pelos estudos de casos de histeria paralisantes (Freud, 2006a, 2006b). O(A) palhaço(a) adentrando espaços onde a vida está em risco e lançando-se ao jogo com aquele público, cria um espaço simbólico, um espaço de possibilidade de algo agradável, mesmo naquele lugar rígido e duro, podendo ser um meio de catarse e superação de sentimentos negativos.

Olhando esta arte da palhaçaria nestes espaços onde a vida está em risco, também consideramos o risco pelo qual o(a) artista está passando. Claro que não é o mesmo grau de risco dos(as) pacientes, e sim mais próximo do grau de risco dos(as) enfermeiros(as), médicos(as) e outros(as) trabalhadores(as) deste meio. Temos que considerar, também, os aspectos psicológicos que estes ambientes influenciam na pessoa/artista; é preciso perceber que o bem-estar psicológico também entra em risco. Quando um(a) artista se predispõe a fazer um trabalho nestes espaços de risco iminente à vida, é necessário um acompanhamento psicológico. Claro que a própria Máscara de palhaço(a) produz uma catarse no(a) artista, pois ela também permite a ele(a) relativizar aquele espaço de risco, mas é de outra ordem. Somente com seu bem-estar psicológico instaurado, e com manutenção deste, é que o(a) artista poderá realizar, no seu público, o seu papel

catalizador e catártico - aquele que é de sua tradição desde os primórdios do circo.

## Referências

Achcar, A. & Maia, D. (2017). Palavra de palhaço. Rio de Janeiro: Jaguatirica.

Bolognesi, M. F. (2003). Palhaços. São Paulo: Editora UNESP.

Brito, C. M. D., Silveira, R. D., Mendonça, D. B., & Joaquim, R. H. V. T. (2016). O humor e o riso na promoção de saúde: uma experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família. *Ciência & Saúde Coletiva*, 21(2), 553-562. <https://doi.org/10.1590/1413-81232015212.00982015>

Brondani, J. A. (2012). A máscara: do bufão ao clown. Campinas: Editora Alínea.

Burnier, L. O. (2009). A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp.

Castro, A. V. (2005). O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos.

Castro, L. (2019). Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Editora Módulo,

Freud, S. (2006a). Estudos sobre a histeria (1893-1895). Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - Vol. II. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda.

Freud, S. (2006b). Um caso de Histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905) - Obras Psicológicas de S. Freud. VII. Ed. Standard brasileira [...] Tradução Sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda.

Matraca, M. V. C., Wimmer, G., & Araújo-jorge, T. C. (2011). Dialogia do riso: um novo conceito que introduz alegria para a promoção da saúde apoiando-se no diálogo, no riso, na alegria e na arte da palhaçaria. *Ciência & Saúde Coletiva*, 16 (10), 4127-4138. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232011001100018>

Matraca, M. V., & Araújo-Jorge, T. C. (2011). Inovação nas práticas de promoção da saúde por meio da arte da palhaçaria: a dialogia do riso registrada em vídeo-documentários nas experiências de campo. *RUA*, 2 (17), pp. 160- 179. <https://doi.org/10.20396/rua.v17i2.8638815>

Moreno, A. (2018). Palhaços sem Fronteiras. In. SILVA, M. S. (Ed.), Revista Palhaçaria Feminina, 4, 10-11. Chapecó.

Soares, A. M. (2008). *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. Anais - V Congresso da ABRACE. 9 (1), 1-4. <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1389>

Vasconcelos, K. M., Fernandes, P. S. P., & Costa, L. M. (2012). Trupe da Procura: uma injeção de alegria! Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XIX Prêmio Expocom 2012 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação, 1-8. <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2012/expocom/EX29-0274-1.pdf>

Wuo, A. E. (2011). O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. Uberlândia: EDUFU.

## CAPÍTULO 10

# A INTEGRAÇÃO EU-CORPO NA DANÇA DO VENTRE: RELATO DE UMA FORMAÇÃO

Ana Paula Chagas Monteiro Leite

### **Adoecimento e Saúde Como Totalidade**

Compreendo adoecimento e saúde como totalidade. O que ocorre em uma parte do organismo, influencia o todo, superando a dicotomia mente/corpo. Vejo o indivíduo como integral, único, total. Para Perls et al. (1997) essa totalidade se relaciona com o meio em uma relação de influências mútuas e contínuas, é ser-no-mundo.

O indivíduo está no mundo, sendo afetado positiva e negativamente. É deste meio que se nutre, retira suporte para manutenção de seu organismo, preenchido pelos afetos e emoções que constituem sua saúde mental. “Platão diz ou faz com o que o seu Sócrates diga: se quiser de fato tratar a carência, o sofrimento, a doença do paciente, talvez o médico tenha de conhecer também não apenas a natureza da alma, mas a natureza do todo” (Gadamer, 2006, p.96). O adoecimento é relacional e se dá pelo contato do ser-total com o meio (Perls et al., 1997).

Pela abordagem gestáltica, entendo a relação como sendo o contato, a força motriz. Contato é vida, é a experiência de estar com o outro e consigo em uma relação organismo-meio. A medida de saúde se dá pela forma como ocorre o contato; o grau de fluidez será uma forma de avaliar o nível de saúde e/ou rigidez e o bloqueio desse contato (Ginger & Ginger, 1995).

Para Polster e Polster (2001) cada indivíduo precisa ter seu próprio espaço psicológico no qual é seu senhor e comandante e, para qual algumas pessoas são convidadas a participar, sem invasão. O contato se dá na fronteira e só entre seres separados, diferentes e independentes, que podem se arriscar a uma união.

Em Gestalt-terapia (GT), o funcionamento normal do processo de contato ocorre quando uma experiência se dá na fronteira e tem associação direta com memórias registradas na consciência. Esse funcionamento configura uma dinâmica de figura (a experiência imediata vivida no aqui-agora) que emerge de lembranças (fundo) e de fenômenos já experimentados na vida no encontro dialógico no meio; fato que pode resultar em assimilação e crescimento. Os excitamentos na fronteira emprestam energia para a formação de uma figura-objeto e o organismo (sistema *self*) age na aproximação, avaliação, manipulação e alteração da realidade para que a situação inacabada esteja completa e a experiência vivida seja assimilada como novidade (Perls et al., 1997).

A *awareness*<sup>14</sup> se caracteriza pelo contato. Estar *aware* de si envolve a compreensão dos sentimentos, sensações e autoconsciência; ajuda a recuperar a unidade da função total e integrada do indivíduo:

O terapeuta Gestalt, frequente e recorrentemente, pergunta do que você está *aware*, o que você está fazendo, o que você está sentindo, ou o que você deseja. Para responder a essas perguntas, a pessoa pode precisar abandonar o fluxo contínuo da comunicação, voltar sua atenção para si mesma, identificar o que estava realmente acontecendo consigo e, finalmente, ser capaz de relatar para outra pessoa os processos que, em geral, permanecem ocultos ou aos quais não é dada atenção. (Polster & Polster, 2001, p. 213).

Nota-se que *awareness* é fundamental para o desenvolvimento do indivíduo que precisa, inicialmente, estar conectado com sensações e sentimentos, para poder alterá-los, ou, para mudar qualquer comportamento que sinta como inadequado em si. Polster e Polster (2001) apontam que isso pode ser potencializado na psicoterapia quando o profissional, por orientação, sugestão de exercícios ou atenção dirigida ao indivíduo, auxilia-o a estar atento a detalhes relevantes sobre si, geralmente ignorados,

---

<sup>14</sup> De acordo com Perls et al. (1997) *awareness* é caracterizada pelo contato, sem este não pode acontecer. Na *awareness* ocorre sentir (sensação/percepção), excitamento e formação de *gestalten*, sendo o seu funcionamento adequado o reino da psicologia normal, e qualquer perturbação neste sistema configura psicopatologia.

alienados de si. À medida que isso acontece, sente-se mais livre e disponível para agir espontânea e genuinamente.

### **Ajustamentos Criativos e Arte em Gestalt-Terapia**

O entendimento de Rhyne (2000) destaca que artistas costumam ser atentos ao que se passa internamente, *aware* de sensações e ações, inclusive dependendo dessa sintonia sensível para a boa execução de sua arte. Essa postura é matriz da criatividade, aumentando poderes restauradores individuais. A criatividade como condição de saúde reflete como psicólogos podem viabilizar o espaço terapêutico como local de resgate do potencial criativo perdido e quais recursos podem ser utilizados no processo.

A arte faz brotar a verdade. A arte faz assim surgir, na obra, a verdade do ente. Fazer surgir algo é trazê-lo ao ser no salto que instaura, a partir da proveniência essencial – eis o que quer dizer a palavra origem.

A origem da obra de arte, a saber, ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que salvaguardam, quer dizer, do ser-aí histórico de um povo, é a arte. Isto é assim, porque a arte é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se torna ente, isto é, histórica (Heidegger, 1977, p. 62).

Neste destaque, correlaciono a importância da arte como forma de expressão interna para o externo, trazendo à realidade verdades íntimas, honestas, “a verdade do ente”, podendo acessar a história de um indivíduo, ou mesmo de um povo ou de uma cultura. Entendo que o ato criativo é uma necessidade tão básica quanto respirar; qualquer indivíduo é impelido a criar. A arte é uma forma de concretizar as necessidades individuais de viver num âmbito mais amplo e profundo.

Considero a GT uma abertura para ser criativo. O processo terapêutico, os experimentos e as possibilidades auxiliam o cliente a se apresentar criativamente, o que, para Zinker (2007) é a expressividade e o suporte da plenitude da vida, fundamental à sobrevivência.

A visão de Alvim (2014) ressalta a importância de a GT ter, pelos seus fundadores, nascido de categorias relacionadas a arte, firmando bases

epistemológicas em valores estéticos e psicológicos. Dentre os fundamentos, enfatiza a consonância indispensável entre palavra, gesticulação corporal e ação: “O artista está inteiramente consciente do que está fazendo. Sua *awareness* está numa espécie de modo intermediário, nem ativo, nem passivo, mas que aceita as condições, se dedica ao trabalho e cresce no sentido da solução” (Perls et al., 1997, p.59, grifo dos autores). A citação não faz referência a artistas profissionais, e sim, metaforicamente, ao sentido dado à experiência artística que viabiliza o criativo e a fluidez do processo, a expressão espontânea do ser, resultado comportamental de inúmeros aspectos complexos como fantasias, imagens, pensamentos.

### **Eu-Corpo como Totalidade**

Em uma sociedade em que o corpo é enaltecido, cultuado, ritualizado, há, paradoxalmente, um distanciamento real deste. Os indivíduos não se conectam verdadeiramente com seu corpo. Para Heidegger (2005) perderam a experiência de se sentir, de estar em conexão consigo mesmos, de se (re)conhecerem.

O entendimento de Kepner (2000) reflete o quanto os seres humanos não se percebem como desassociados, separando experiências como um “eu” corpo e outro mente, notoriamente ocasionado pelo afastamento da própria experiência corporal. Outra dificuldade está em não notarem como adoecimentos e desconfortos dos quais se queixam e podem ser associados a esta não consciência do quanto o corpo é o próprio ser, não algo fora ou uma propriedade, como no uso de expressões “meu carro”, que não condiz com “meu corpo”. Há muito foco em constructos mentais, uso da cognição, como se o intelecto fosse a única ferramenta acessível a experiência interna, não se reconhecendo como seres corporais.

A identificação entre o corpo e os aspectos negados do si mesmo se deve ao fato de que, muito do que precisamos negar e separar de nosso sentido de eu, tem um forte componente físico ou é, em si, um processo predominantemente físico. O terapeuta orientado para o corpo reconhece o quanto de nossa existência está fundamentada no somático e físico, apesar

da percepção comum de que o "eu" real é ele mesmo mental. (Kepner, 2000, p.12, livre tradução).<sup>15</sup>

O autor destaca a importância de o terapeuta compreender e trabalhar com a perspectiva física e mental do indivíduo. Os experimentos<sup>16</sup> clínicos podem proporcionar esse contato ao favorecer a consciência do corpo; formas de uso da criatividade e atuar no presente como tentativas de conectar o que se fala com a ação saindo do corriqueiro “falar sobre”. Alvim (2014) ressalta a experimentação como um método de trabalho no qual a experiência humana, de se tornar quem se é, toma forma, visibilidade.

A experiência é mais comparável à forma de arte. O artista não recria meramente a cena que vê. Ele combina a realidade “lá de fora” com sua experiência interior, e a síntese é uma descoberta até para ele próprio. O mesmo acontece no experimento terapêutico. O indivíduo não está tentando apenas reproduzir algo que já aconteceu ou que poderia acontecer. (Polster & Polster, 2001, p. 239).

Pelos experimentos, o indivíduo pode se relacionar com a realidade exterior naquele momento presente, na psicoterapia, conforme os autores destacam nesta afirmativa de que não ocorre uma simples reprodução ou hipótese imaginativa, e sim uma vivência real. O trabalho no experimento criativo é trazer para *awareness* as partes alienadas do indivíduo, utilizando-se desta sustentação para impelir ações que expressem e realizem o eu-corpo autêntico e integral.

### **Dança do Ventre: Possibilidade Terapêutica e de Compreensão de Si**

A dança é, tradicionalmente, uma forma possível de comunicação, não precisa de técnicas e corpo padronizado para ser vivida e compreendida. Os movimentos falam por si, o indivíduo representado no seu corpo que é único (em vivências emocionais, estéticas, pessoais) (Silva, 2005). Segundo a

---

<sup>15</sup> No original: la identificación entre el cuerpo y los aspectos negados del sí mismo se debe a que mucho de lo que necesitamos negar y separar de nuestro sentido del sí mismo, o tiene un fuerte componente físico o es en sí mismo predominante un proceso físico. El terapeuta de orientación corporal reconoce cuánto de nuestra existencia está fincada en lo somático y lo físico, pese a la percepción común de que el “mí” real es en sí mental. (Kepner, 2000, p.12).

<sup>16</sup> Experimentos são propostas dadas pelo psicoterapeuta ao cliente direcionadas a ações que possam expressar e realizar o senso natural do eu, a espontaneidade (Polster & Polster, 2001).



autora, a década de 40 trouxe tendências retirando da dança qualquer obrigação estilística, enfatizando sua potência nas reflexões: qualquer movimento é material para dança; qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas; qualquer espaço é local para executá-la; sendo então, primordialmente, sobre o corpo humano e seus movimentos.

Entendo que, a partir da dança, encontra-se um caminho possível para viver o corpo na integralidade. Música, movimentos e técnica viabilizam que indivíduos se percebam, posto que todos podem sentir seu organismo de forma integrada e se conectar com sensações evocadas nessa experiência. Rhyne (2000) afirma que a experiência gestáltica da arte é o eu pessoal complexo fazendo arte, uma forma de expressar sentimentos muitas vezes não reconhecidos (alienados da consciência); são expressas emoções que não podem ser comunicadas por palavras. Dançar é esse fazer arte.

Diversas fontes científicas trabalham a importância de outras propostas serem tomadas como terapias fundamentais nos cuidados a saúde e corpo humano (Liberato & Dimenstein, 2009). Rhyne (2000) destaca que técnicas de terapia não-verbal são valiosas, principalmente pelo trabalho com memórias sensoriais. A partir de exercícios de movimento, consciência corporal, psicodrama ou outros métodos, há uma efetiva estimulação de sensações encobertas a respeito de situações vividas ou até reprimidas.

A dança passou a ser objeto de meu interesse e de pesquisa pela experiência pessoal de transformação e auto resgate. A necessidade e urgência de encontrar uma atividade física prazerosa me fez buscar algo motivador. O afeto por danças era de infância (balé clássico, lambada), então busquei qual a opção mais interessante. Escolhi a dança do ventre (DV). Uma dança de outra cultura sem dúvida me tiraria da zona de conforto, estaria diante do novo em técnicas, musicalidade, experiências. Na fronteira, eu viveria novos encontros, mobilizando energia e muito aprendizado.

O imaginário sobre a cultura, o misticismo envolvido na DV evocava uma fantasia sobre seus efeitos na minha forma de viver e me relacionar no mundo; um verdadeiro arriscar o inesperado e desconhecido. A este respeito, destaco de Rhyne (2000, p.92) que:

Acredito que alguns de nós podem usar a fantasia como meio de encontrar a realidade. A experiência de arte pode oferecer-lhe um meio para experimentar isso, e a forma de arte que você cria pode prover-lhe meios de interpretação e um potencial para a transformação.

Minha experiência encontrava-se afinada com afirmações de Kepner (2000) de que a maioria dos terapeutas conduz o processo de forma dissociada, considerando sintomas que precisam de diagnósticos, comunicações a serem traduzidas, comportamentos ajustados. Efetivamente incomodada de conduzir terapêutica em GT que não contemplava as inúmeras possibilidades com o corpo, mergulhada na perspectiva existencial-fenomenológica, desconstruindo tradições, tendo na GT uma linha de atuação e compreensão de ser humano e mundo, decidi que necessitava mudar minha forma de atuação.

Alinhei meu interesse pela DV como enfoque teórico correlacionando-a com psicoterapia. Em levantamento de dados, busquei artigos científicos nas plataformas<sup>17</sup> com o descritor “dança do ventre” para título, resumo e/ou palavras-chave, em publicações no período de 2010-2020, nacionais e/ou internacionais. Identifiquei 12 (doze) artigos e os agrupei em 04 (quatro) áreas de estudos por temas afins relacionados à DV: 1). Abordagem do corpo político; 2). Constituição do sujeito; 3). Efeitos terapêuticos; 4). História/produção. Em pesquisa avançada para psicologia com descritores “dança do ventre x Gestalt-terapia”, “dança do ventre x autoconhecimento” e “dança do ventre x autoestima”, não foram encontradas essas interlocuções ratificando a importância de aprofundar estudos.

### **Reflexões Sobre Experimentação com Dança do Ventre**

Oportunizei-me partilhar conhecimentos e paixão pela DV. Dividi prazerosamente, com diversas pessoas sem vivência nesta dança, o conhecimento adquirido ao longo dos estudos e prática de DV que somam 8 (oito) anos. “Trabalhar com as pessoas enquanto elas personificam a si

---

<sup>17</sup> Biblioteca Virtual em Saúde (BVS), Scielo (Scientific Electronic Library Online), INDEX-PSI (Index Psi Periódicos Técnico-Científicos), Repositório Institucional da Universidade Federal do Pará (UFPA), PePSIC (Periódicos Eletrônicos de Psicologia) e CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

mesmas nos ajuda, como terapeutas, a concretizar certas noções abstratas de si, experiência e ser, e aumenta nossa apreciação pela pessoa como um todo<sup>18</sup>". (Kepner, 2000, p.7, tradução livre). Oliveira et al. (2019) também relata a experiência de professoras de DV que iniciaram a docência pelo prazer de ver a evolução das alunas, assim como tem na experiência a oportunidade de se rever como profissionais, evoluindo. Me formei em DV em 2015, mas sigo estudando-a.

Em 2018, vivi à docência de DV conduzindo uma oficina de promoção de saúde. Como o mais comum em DV, transmiti o conhecimento de forma corp(oral). Intitulada "Dança como recurso de autonomia e autoconhecimento para mulheres", integrava o projeto Quintas Criativas da Saúde<sup>19</sup>, elaborado pelo Núcleo de Estudos Fenomenológicos (NUFEN) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

A oficina objetivava viabilizar reflexão e consciência de mulheres sobre autoimagem, autocuidado, autoestima e autonomia, estimulando-as a viver o movimento e expressão corporal por meio da DV. Experiência enriquecedora, provocando a repetição de planejar e concretizar aulas de DV fundamentalmente respeitando o tempo e características individuais de cada uma das mulheres. Minha experiência encontra-se ratificada em:

A dança explora o corpo, permitindo a integração da saúde física por meio dos movimentos, bem como a socialização que ocorre em sala de aula. Esse fato pode ter influenciado os resultados da escala de estigma corporal, minimizando a vergonha do próprio corpo ao vestir as fantasias de dança do ventre e realizar movimentos femininos durante a atividade. (Carminatti et al., 2019, p. 467, tradução livre)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> No original: Trabajar con personas mientras corporifican su sí mismo nos ayuda, como terapeutas, a concretar ciertas nociones abstractas del sí mismo, la experiencia y el ser, y aumenta nuestra apreciación de la persona como un todo". (Kepner, 2000, p.7).

<sup>19</sup> Projeto iniciado em 2018 fundamentado na Fenomenologia e objetivando integração e criação a partir de atividades para potencializar processo criativo, autoconhecimento e diálogo e prevenção em saúde integral.

<sup>20</sup> No original: Dancing explores the body, allowing the integration of physical health through movements, as well as socialization that occurs in the classroom. This fact may have influenced the results of the body stigma scale, minimizing the shame about the own body by wearing the belly dance costumes and by performing feminine movements during the activity. (Carminatti et al., 2019, p. 467)

Somando nesta caminhada, palestrei e ministrei curso teóricos em DV em eventos, tanto de psicologia<sup>21</sup> como de DV<sup>22</sup>, em 2018 e 2019, em caráter regional e nacional. Como em um processo terapêutico, ministrar oficinas me trouxe crescimento e aprendizagem como condutora, além de, muitas vezes, vivenciar as emoções. Rhyne (2000) fala em relação ambígua onde há uma reflexão sobre quem estava fazendo o que a quem, pois em um encontro dialógico, todos somos tocados e modificados.

Integrando o projeto Experimentações Corporais<sup>23</sup>, conduzi uma oficina de DV utilizando como princípio a mobilidade corporal em atividades como alongamento, sensibilização à música e ritmos árabes, exploração do espaço e contato visual com outros, movimentos de mãos, braços, pernas, poses, deslocamentos e paradas e reflexões acerca da dança e cultura árabe.

Corroborando às leituras musicais no corpo, vividas pelas participantes das oficinas, Reis e Zanella (2010) afirmam que toda dança é enformação estética do corpo, pois na dança o corpo transfigura-se em formas, que na DV são círculos, oitos e ondas. Desta maneira, à medida que realiza o movimento, é também por ele transformado.

Também em 2019, cursando disciplina “Atos de Criação” no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPa) reconheci meu próprio processo criativo e de construção, aguçando minha sensopercepção, resgatando minha poética, consciência corporal e autoconhecimento. Acredito na:

Arte, irmã da ciência, será sempre uma fonte de liberdade, comunhão, conhecimento e prospecção para, no jogo com o vivo, nos ajudar diariamente na árdua tarefa de recriar o sonho, ou inventar a nossa própria existência coletiva, transcendendo o tempo e a morte (Rangel, 2009, p.120).

---

<sup>21</sup> XV Semana Científica de Psicologia da Unama/Ser Educacional e no GEGT – Grupo de Estudos em Gestalt-terapia, 2018, Belém-PA.

<sup>22</sup> Seminários Acadêmicos no II Fórum Orienta - Dança, Arte e Cultura Árabe promovido pela Revista Shimmie, setembro/2019, São Paulo-SP.

<sup>23</sup> Com o objetivo principal de favorecer o contato com o corpo, quatro profissionais ofertaram oficinas de experimentações artísticas para ampliar autopercepção, de outubro a dezembro/2019.

Para eu construir uma obra como apresentação de dança, envolve muitos caminhos desconhecidos até ser instruída a fazê-lo, em passo-a-passo, para demonstrar a outrem. Trechos são anotados em papéis, movimentos de mãos ao volante, compondo pequenas construções corporais as quais, em momento não sabido, serão utilizadas; parte do processo criativo total, sem dúvida, o que ratifica Zinker (2007, p.20) “O processo criativo é terapêutico porque nos permite expressar e examinar o conteúdo e as dimensões de nossa vida interior”.

As autoras Silva et al. (2019) apresentam como a dança pode ser vivida sem a obrigatoriedade da técnica, atuando como meio para experimentação e potência de gestar um corpo dançante por um regime de sensibilidade inventivo, suspendendo automatismos de um corpo-organismo como político pelo ato de abertura para novas maneiras de experienciar este.

Tal qual a diversidade de estudos executados nesta minha caminhada (cursos, palestras, oficinas) foi apontado nas pesquisas de Roble e Lima (2013) e Oliveira et al. (2019) que, para profissionais da DV, são fundamentais estudos com diversas fontes de aprendizado: história, filosofia, fotografia, vídeos etc. para pesquisas mais sistematizadas, aprimoramento e formação de bailarinas de DV.

Para finalizar, por ocasião da pandemia do COVID-19, em agosto de 2020, conduzi oficina para estudantes com repercussões emocionais do distanciamento social e suspensão de atividades. Por meio de aplicativo de vídeo chamada para grupo, apresentei aula teórico-prática de DV, esclarecendo a cultura árabe, com reconhecimento de mitos e possibilidade de movimentação do corpo tal qual fosse presencial em sala de aula.

## **Reflexões**

As experiências apresentadas ratificaram a certeza da importância de estudar estas vivências, configurando meu objeto de pesquisa no doutorado em Psicologia e, igualmente, melhorando minha atuação profissional clínica. Minha própria vida mudou, “tomou corpo”. Torno-me integrada a cada nova experiência, e o mesmo desejo de propiciar às pessoas que querem fazer da DV uma oportunidade de autoconhecimento.

As propostas descritas utilizaram da premissa de (re)conexão com o corpo, com experiências reais de vivência corporal e, conseqüentemente, consciência de si pelo corpo que, também, é o próprio ser. Acredito no viés terapêutico proporcionado pela DV, sendo utilizado em oficinas que tenham como propósito estimulação corporal, instigar novas experiências, prevenção e/ou recuperação da saúde mental. Considerando os referenciais de embasamento teórico da política governamental brasileira, sugiro a inclusão da DV como mais uma prática integrativa que, a partir de políticas públicas direcionadas à saúde, possa compor quadro coerente e viável de trabalho, atendendo à demanda de interessados em restabelecer saúde mental, autoconhecimento e estímulo a autonomia para além de execução de atividade física como passatempo.

Considero que as experiências citadas corroboraram com a compreensão de que o trabalho corporal favorece a integração eu-corpo, estimulando-o como totalidade, sinônimo de saúde. Meu olhar profissional-humano pode observar, na expressão corporal dos participantes com quem trabalhei com DV, que estes viveram experiências significativas, o que poderia ser ratificado por entrevistas, se houvesse.

Ainda há muito a pesquisar sobre DV, a tese de doutorado funda-se em pilares teórico-metodológicos dos grandes saberes (Psicologia, Filosofia, Arte). Confio que o material estudado até o presente e todo o processo em construção que vem ocorrendo na condução de trabalhos de experimentação corporal, tem indicado que estou trilhando um bom caminho, para que cada vez mais possa abrir horizontes inexplorados e pesquisas que interdisciplinarmente façam proveitoso uso da riqueza cultural e dança oriental em favor do bem-estar humano integral.

## **Referências**

- Alvim, M. B. (2014). *A poética da experiência: Gestalt-terapia, fenomenologia e arte*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Carminatti, M., Boing, L., Leite, B., Sperandio, F. F., Korpalski, T., Fretta, T. B., & Guimarães, A. C. A. (2019). Effects of belly dancing on body image and self-esteem in women with breast cancer – pilot study. *Revista Brasileira*

*Medicina Esporte*. 25(6), 464-467. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-869220192506220067>

Gadamer, H. G. (2006). *O caráter oculto da saúde*. Petrópolis: Editora Vozes.

Ginger, S., & Ginger, A. (1995). *Gestalt: uma terapia do contato*. São Paulo: Summus.

Heidegger, M. (1977). *A origem da obra de arte*. Portugal: Edições 70.

Heidegger, M. (2005). *Ser e tempo*. Petrópolis.: Editora Vozes.

Kepner, J. I. (2000). *Proceso corporal: un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia*. México: Editorial El Manual Moderno.

Liberato, M. T. C., & Dimenstein, M. (2009). Experimentações entre dança e saúde mental. *Fractal: Revista de Psicologia*, 21(1), 163-176. <https://doi.org/10.1590/S1984-02922009000100013>

Oliveira, T. G., Corrêa, J. F., & Lessa, H. T. (2019). Prática docente e dança do ventre: um estudo sobre professoras em atuação na cidade de Rio Grande. *Revista da FUNDARTE*, 37(37), 73-89. <https://doi.org/10.19179/2319-0868.503>

Perls, F., Hefferline, H. & Goodman, P. (1997). *Gestalt-terapia*. São Paulo: Summus.

Polster, E. & Polster, M. (2001). *Gestalt-terapia integrada*. São Paulo: Summus.

Rangel, S. (2009). *Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Bahia: Solisluna editora.

Reis, A. C. & Zanella, A.V. (2010). A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. *Psicologia & Sociedade*. 22(1), 149-156. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100018>

Rhyne, J. (2000). *Arte e gestalt: padrões que convergem*. São Paulo: Summus.

Roble, O. J., & Lima, K. A. (2013). Dança do ventre: evoluções e proposições de uma década. *Pensar a Prática*, 16(4), 1031-1046. <https://doi.org/10.5216/rpp.v16i4.20474>

Silva, Â. V., Silva, F. H., & Yonezawa, F. H. (2019). Transformações políticas na produção de sensibilidade na dança do ventre. *Movimento*, 25. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.88101>

Silva, E. R. (2005). *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUBA.

Zinker, J. (2007). *Processo criativo em gestalt-terapia*. São Paulo: Summus.

# CAPÍTULO 11

## SÓ TENHO O QUE SOU: A (DES)CONSTRUÇÃO SUBJETIVA NO TORNAR-SE PALHAÇA

Caroline Lira Ferreira

Estou por assim dizer  
vendo claramente o vazio.  
E nem entendo aquilo que entendo:  
pois estou infinitamente maior que eu mesma,  
e não me alcanço.  
Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, 1999

A narrativa que tentarei construir nesse capítulo talvez ocorra de maneira confusa, pois não é fácil percorrer alguns caminhos tortuosos de forma organizada. Pelo menos, para mim, é um grande desafio, sem falar da inquietude frente à barreira do recalque, a qual sei que precisarei romper para conseguir resgatar alguns conteúdos. Talvez seja por esse motivo, e pela responsabilidade de assumir essa escrita, que levei tanto tempo para realmente sentar-me na frente do computador e encarar minha tarefa. Aliás, já presumia que, para fazer valer minha proposta, seria necessário retornar aos conflitos que assumi (ou acreditei ter assumido) para mim mesma, que já foram superados, por intermédio de muita terapia, palhaçada e, incontáveis vezes, pelo entrelace destes dois.

Nunca escrevi sobre todo esse emaranhado de sentimentos, “apenas” o senti, vivi, engoli e fui engolida. Talvez essa inexperiência seja mais uma pedra no meio do caminho, o que me faz ter ainda mais curiosidade para ver o desenrolar desse relato todo. Provavelmente esse seria o momento em que eu pediria desculpas por qualquer falha ou embaraço que possa acontecer nesse capítulo, mas essa é uma latência que a palhaçaria me fez perceber e tento desconstruir desde então. Cresci me desculpando por qualquer passo, decisão ou fala, aceitei que era normal pedir desculpas por simplesmente ser quem eu era. Mas aliás, quem sou eu? Não me conheci



por muito tempo. Hoje enxergo o processo de invalidação de minha própria imagem, tantas desculpas por ser eu mesma acabaram me levando a crer que eu, na verdade, não era. O que sabia sobre mim foi indo embora a cada pedido de perdão que fazia.

Me descobrir palhaça foi o início do meu próprio descobrimento. Dentre tantas (des)construções que a palhaçaria me trouxe, essa sem dúvidas foi a mais importante. Também pude descobrir que tudo bem se por acaso um dia eu acordar e não souber quem eu sou, se eu for diferente de ontem, afinal, ser humano é ser mutável e, sinceramente, passei a não só aceitar todo esse processo de mudança, mas também a amá-lo. Foi desse jeito que descobri, desconheci e redescobri várias de mim. Não falo de uma fragmentação psicopatológica do Eu, mas de um reconhecimento e aceitação da condição de estar viva, crescer, mudar de opinião, me adaptar ao que a vida me oferece e tirar proveito de tudo isso com a paixão de ser quem eu sou, mesmo que seja uma versão oposta da minha figura de um ano atrás. E não preciso me desculpar por isso.

Costumo dizer que acredito em muitos dos mistérios desse universo, o que acaba me levando a não acreditar de fato em nada concreto. Coincidência, força divina, destino, energia cósmica, não sei o que de fato me levou a virar palhaça um ano antes do pior ano da minha vida. Seja o que for – ou não seja nada disso – sou grata, porque o nariz vermelho foi uma das minhas ancoragens mais importantes. Dentre todos os suportes emocionais que tive, a experiência com a palhaçaria foi essencial para me manter aqui, viva. Mas antes de falar sobre essa experiência, quero contar um pouco sobre a minha construção inconsciente da figura do palhaço.

Não lembro de fato qual foi meu primeiro contato com a imagem do palhaço, provavelmente ocorreu na minha primeira infância, já que a primeira coisa que se pensa nas festas infantis é em qual palhaço contratar, assim presumo que devo ter esbarrado com algumas dessas figuras antes até mesmo de entender quem eram meus pais. Minha primeira recordação efetiva é de uma situação que passei aos quatro anos, por causa de algum filme de terror que passava constantemente na TV aberta e minha família fazia questão de assistir toda vez. Numa dessas repetições, vi uma cena que

me deixou amedrontada por dias: o palhaço era um assassino! Como podia um palhaço que animava festas, fazia todo mundo rir e era amado pelas crianças ser um monstro horripilante daqueles? Como se já não bastasse o palhaço assassino, alguns dias depois dei de cara com o famoso palhaço Bozo na televisão. Foi o fim de todas as expectativas de superar o medo. Sei com todas minhas energias que esses foram os momentos decisivos para o meu terror descomunal de palhaços. Todos os anos seguintes se basearam em choro e gritaria frente a qualquer um com um nariz vermelho.

O medo de palhaço já era algo certo na minha vida, nem era algo que me preocupava mais na adolescência. Eu apenas saía correndo quando trombava com algum deles por aí, era um medo infantil, assim como conhecia pessoas com medo de zumbi, espíritos etc. Eu pensava que poderia viver tranquilamente com isso, realmente não esperava que outro trauma seria somado a essa comum aversão. Durante minha adolescência, as festas juninas tomavam conta da cidade no mês de junho, sendo que uma das mais famosas era a que acontecia numa igreja próximo a minha casa. Lembro que havia um espaço enorme onde ficavam os brinquedos, barracas de comida, banda e tudo que se pode esperar de uma boa festa junina. Lembro bem que em um comecinho de noite, em torno dos meus treze anos, meus amigos e eu apostamos que éramos todos corajosos e decidimos entrar na “casa do terror”, uma das maiores atrações da festa, quem entrasse na famosa casa dava de cara com tudo: múmia, zumbi, gorilas e aranhas gigantes, era grito por todos os cantos, um verdadeiro caos e ao final, já do lado de fora, todos caíam na gargalhada um do outro, apontando quem tinha gritado mais. Um detalhe óbvio, mas importante sobre a atração, era que lá dentro era um ambiente escuro, mal dava para enxergar um palmo a nossa frente, apenas quando os projetores lançavam clarões de luz para ajudar no susto.

Foi no meio de todo esse caos e do escuro que sofri meu primeiro abuso, em um certo momento no meio do caminho, lembro bem que logo após passar pela primeira bruxa, alguém se colocou atrás de mim, abaixou minha blusa e agarrou meus seios, passei o percurso inteiro tentando me livrar dessa pessoa, sem entender direito o que estava acontecendo, gritava

pelos meus amigos, mas todo mundo ali dentro também gritava. Sem sucesso, mas por algum resquício de sorte, cheguei à saída, ainda com o parasita colado em mim igual sanguessuga, ao avistar um amigo gritei o nome dele e finalmente não senti mais as mãos que me agarravam. No mesmo momento o projetor acendeu e pude ver que meu parasita era um palhaço.

Saí desnorteada e envergonhada daquele lugar, nunca contei sobre o ocorrido com ninguém, recalquei tanto ao longo dos anos que na verdade só retornei a esse momento durante essa escrita. Pelo visto presumi certo que iria precisar romper algumas barreiras inconscientes. Bom, nem preciso discorrer sobre meu medo por palhaços ter aumentado depois desse acontecido, mas como mesmo assim, anos depois, me tornei palhaça? Ainda não sei bem qual pulsão foi essa, mas foi uma das melhores decisões da minha vida. Todos esses medos retornaram durante a oficina de palhaçaria, e todos do mesmo jeito foram ressignificados a partir do momento em que descobri Gracilda. Sim, esse é o nome do meu eu palhaça, prazer.

Ah! Antes de falar sobre a Gracilda, vou só contar mais umas coisinhas sobre mim, aliás, talvez seja relevante para essa contação toda. Desde os meus dez anos de idade, ouvia que tinha algo de errado comigo, sempre fui meio triste, gostava de ficar sozinha, alguns dias só chorava e chorava, sem motivo. Minha mãe tentou me convencer a começar uma terapia, mas sempre rejeitei porque insistia que não era “doida”. Também sentia fortes dores de cabeça, nenhum médico conseguiu descobrir a causa; um neurologista decidiu me receitar um remédio tarja preta, tinha quatorze anos na época. A dor de cabeça piorou e me senti mais triste, engordei bastante, o que piorou meu problema de autoimagem. Aos dezesseis, desenvolvi o que hoje sei ser transtorno do pânico, pois na época um vídeo íntimo de uma moça vazou e nós éramos extremamente parecidas. Logo, eu não conseguia sair na rua sem receber todos os tipos de xingamentos, todo mundo achava que éramos a mesma pessoa, soube que a moça mudou de cidade e eu continuei aqui sendo xingada, sofrendo ameaças diversas. Parei de sair inclusive do meu quarto, saía apenas para a escola com muito esforço, chorando o tempo inteiro e óbvio que sempre acompanhada de algum

parente. Andar sozinha era impossível, mudei o máximo que pude para tentar voltar a uma vida normal, tirei os óculos, pinte o cabelo, emagreci... Depois disso tudo, ainda levou mais uns dois meses para que eu voltasse a andar sozinha na rua. Assim, fui levando, sempre triste, com medo de tudo e todos, me desculpendo por tudo, com menos vontade de viver. E entre tantos embaraços fui me perdendo, me encobrendo e me tornando uma desconhecida para mim mesma.

Agora sim sinto que posso retomar à minha experiência, lembro bem o momento em que decidimos, meus amigos e eu, fazermos uma oficina de palhaçaria, pois não estávamos de todo satisfeito com o andamento do nosso projeto social. Trabalhávamos voluntariamente com pessoas em situação de rua e chegamos à conclusão de que oferecer comida não era suficiente; o que mais poderíamos ofertar a essas pessoas? A dedução foi unânime: arte. Porém esbarrei no meu primeiro conflito nessa vivência toda, quando a decisão foi que a arte seria em forma de palhaçaria. Fui do contra, relutei, como poderia ser palhaça? Como iria conviver no meio de tantos narizes vermelhos? Como eu, alguém que se sentia tão triste, poderia fazer outra pessoa rir? Não teve jeito, fui vencida (ainda bem!). Conseguimos a professora, o espaço, só faltava minha coragem para encarar o que me aguardava.

Janeiro de 2016, os muros que construí começaram a ser desmantelados, minhas ruínas me mostraram todas minhas defesas, minhas fugas, minha invalidação, meus erros e também me fizeram enxergar o melhor de mim. Moura, Monteiro e Souza (2011), pontuaram que a construção de um *clown* é um processo extremamente doloroso e conflituoso, pois parte de um confronto do sujeito com ele mesmo, trazendo à tona camadas mais obscuras e escondidas de si; e foi exatamente esse sentimento que experienciei em diversos momentos na oficina de palhaçaria. Por vezes me vi pensando como aquilo tudo poderia dar certo, o conflito com meu eu, com o que achava que sabia de mim, era por vezes de uma dor que parecia arrancar algo de dentro, cravar uma ferida, deixar exposta e a gente precisa se entender a partir dessa ferida, dessa exposição toda. Anos depois, me vi nessa mesma posição quando finalmente iniciei minha

psicoterapia. Logo me vi aceitando mais fácil todo o andamento dentro da clínica. Claro que não foi um processo fácil também, mas acredito que tenha sido muito mais confortável de lidar pela experiência anterior com a palhaçaria. Era como se, ao me sentar na poltrona da clínica, eu automaticamente retornasse à cadeira de sentimentos da oficina, a qual abordarei melhor mais adiante.

Não me recordo ao certo o dia que a oficina de formação iniciou, sinceramente, nem lembro quanto tempo de fato durou, mas foi tão intenso que o sentimento que tenho é que a experiência se deu por meses – o que sei que não aconteceu. Não vou esmiuçar os detalhes e todos os exercícios que fizemos, não é esse o objetivo, mas sim falar sobre os momentos em que pude perceber minha subjetividade ser (re)moldada. Se for possível colocar em palavras, também vou tentar expor o significado dessa vivência na minha vida. Como disse anteriormente, era impossível me enxergar como palhaça, apesar de ter iniciado todo o processo com uma barreira que jurava ser intransponível, no segundo dia ela se desfez com a maior facilidade do mundo. Não que eu já aceitasse que ia me tornar palhaça, mas por que não? Me impedi de tantas experiências durante minha vida, por que precisava me negar mais uma? A partir do momento em que pude fazer esse favor a mim mesma, me colocar à disposição daquela vivência, também me permiti conhecer um outro lado meu, que ficou tanto tempo escondido por medo de ser frustrado. Aliás, não podemos nos decepcionar com uma experiência que não temos, mas, ao mesmo tempo, o que deixamos de aprender por evitar viver?

O período da nossa oficina foi dividido entre os exercícios de percepção corpórea, jogos teatrais e momentos voltados para o autoconhecimento, uma divisão apenas técnica já que todos se entrelaçam para o mesmo objetivo, que é a construção do *clown*. Os primeiros exercícios foram físicos, pareciam brincadeira de criança. Ao mesmo tempo que descobríamos o espaço que nos recebia, conhecíamos nossos níveis corporais; foi incrível desenvolver uma consciência sobre nossos corpos de maneira tão divertida. Como exposto por Wu (2009), para que ocorra o desenvolvimento de uma linguagem *clownesca*, o sujeito precisa se

conceber em um mecanismo de expressão do ridículo, patético e ingênuo, permitindo que ele se descubra com o corpo, com a fala e outras formas de manifestação. Assim, além de ter sido uma experiência que me ajudou a lidar de maneira mais positiva com minha própria autoimagem, perceber as possibilidades do meu corpo da maneira que ele é, o processo também auxiliou não somente nos trejeitos e na constituição corpórea da minha palhaça como também foi extremamente significativo para trabalhar os problemas de autoestima em relação ao meu corpo.

Faço aqui um paralelo entre Rocha (2015) e minha experiência. De acordo com a autora, a função do palhaço é atribuir riso às suas desvantagens, estas, normalmente apresentadas fisicamente, com o uso do corpo do sujeito enquanto palhaço na posição de expor o seu ridículo. Essa manutenção do patético foi árdua no desenvolvimento da minha palhaça. As dificuldades de aceitação do meu corpo e meus problemas de autoestima pioravam de forma significativa. O meu movimento, já praticamente natural, era esconder tudo que eu achava ridículo. Como poderia expor meus “defeitos” e fazer com que eles fossem motivo de riso para uma outra pessoa? O uso das roupas de forma desarmônica, com enfoque nas partes do meu corpo que eu preferia esconder, a maquiagem meio exagerada, os trejeitos desengonçados ou, em alguns momentos, tão milimetricamente acertados que chega a ser ridículo, tudo na contramão do meu desejo de esconder o máximo de mim. Por sorte, pude acompanhar o mesmo processo dos meus companheiros de nariz, não era algo desconfortável só para mim e vê-los atribuir riso ao próprio ridículo me ajudou a elaborar meu processo de ressignificação. Rocha (2015) aponta que aceitar o seu ridículo pessoal é o primeiro passo para a construção do palhaço e, para mim, também foi o primeiro passo para a subversão da minha autoimagem.

Os jogos teatrais, que eram momentos leves e divertidos, é uma modalidade de jogo elaborada por Viola Spolin, uma pedagoga do teatro. Segundo Santos et al. (2017), a pedagoga acredita que qualquer indivíduo pode participar e se expressar através do jogo, já que é por meio da ação do jogo que o sujeito se diverte e recebe a estimulação oferecida pelo mesmo; a partir disso, as habilidades necessárias podem ser desenvolvidas, surgindo

dessa experiência integrada o indivíduo total, dentro do ambiente também total. Dentre as habilidades desenvolvidas, estão a potencialidade expressiva e perceptiva, assim como capacidade de jogo e improvisação, princípios essenciais de um palhaço. Como pontuei anteriormente, eram momentos divertidíssimos, pois além de fortalecermos nossos laços como amigos de nariz e de vida, também desenvolvíamos habilidades que foram fundamentais para o nosso trabalho e para nossa própria experiência pessoal, posto que, segundo Wu (2009) a vivência com o *clown* indica que o sujeito precisa jogar o jogo da verdade, e ele deverá ser ele mesmo.

No entanto, havia outro ponto importante na oficina, o qual gosto de chamar carinhosamente de “momento de dor e sofrimento”, como bem colocado por Moura et al. (2011). Para que ocorra a construção de um *clown* e sua potencialidade de provocar o riso, é necessário que o sujeito por trás do nariz vermelho encare uma busca dolorosa de si próprio, tendo como ponto de partida sua própria subjetividade. Não é fácil encarar as dores, expor e ressignificá-las; é um processo doloroso para muitas pessoas e, em relação a mim, parecia duas vezes mais difícil, já que eu nunca havia lidado com nada muito pessoal, costumava apenas pedir desculpas aos outros, mas nunca desculpava a mim mesma. Então, como podia enfrentar meus conflitos numa posição em que defrontar o meu eu era praticamente impossível, visto que eu era uma desconhecida para mim mesma? Foi um impacto enorme perceber que, antes de qualquer outro passo que precisava dar, eu tinha que me conhecer.

Um dos exercícios mais significativos, do qual consigo lembrar nitidamente como se tivesse acontecido ontem, foi a cadeira dos sentimentos. Havia uma fileira de cinco cadeiras, cada uma referente a uma emoção: raiva, tristeza, alegria, amor e indiferença; antes de sentar-se na cadeira, era necessário escolher um ditado popular para declamar de acordo com o estado emocional da cadeira correspondente. Confesso que nem lembro qual a frase escolhida por mim, pois me perdi no turbilhão de sentimentos. Era preciso sentir genuinamente o que cada assento representava. Meu primeiro pensamento foi de que não ia funcionar, era impossível experimentar tais sentimentos só por estar ali; quando dei por

mim, estava aos prantos na cadeira da tristeza enquanto sentia meu peito rasgar, meu corpo tremer, as mãos suarem e um desalento que escorria através de um ditado popular. Logo depois de experienciar tanta tristeza, eu precisava ir para a cadeira da alegria. O conflito entre as emoções foi grande e atrapalhou bastante, mas foi a cadeira mais difícil também, porque eu não conseguia ficar genuinamente feliz. Nesse momento, abri uma nova porta no caminho tortuoso da minha descoberta: o que me impedia de ser feliz? O que podia fazer em relação a isso? São questionamentos que me fiz pela primeira vez nessa tarde de experiências únicas e difíceis, assim como continuo pensando nelas até hoje, quando necessário. Inclusive, é algo que minha palhaça carrega; é como se a Gracilda fosse um aglomerado de toda essa descoberta e de todas essas “eus” que deixei sumir ao longo do tempo.

Depois desse dia, aconteceram outros momentos igualmente subjetivos. Retornos à infância, me vi caminhando por caminhos tortuosos e desconhecidos, descobri muito de mim que havia ignorado porque alguém me disse que não devia ser assim, porque sentia vergonha, porque não era agradável. Ao final da oficina, construímos nossos chamados “estados de graça”, que era alguma lembrança significativa carregada de sentimentos felizes, para pensarmos antes de colocar os nossos narizes vermelhos e podermos encarar o que viesse a acontecer. Foi difícil pensar em um momento tão potente na minha vida, mas consegui. Hoje em dia, meu estado de graça já passou por algumas mudanças, e tudo bem, faz parte do meu processo de transformação, aliás, seria estranho estar de alguma forma presa à mesma memória de tantos anos atrás.

O último dia de oficina foi doloroso, não queria que terminasse, o que é curioso considerando que eu nem queria começar. Era onde eu me sentia acolhida mas também percebi que aquele casulo precisava ser rompido para que eu pudesse encarar a vida fora dele. Terminei aquela experiência sentindo ter passado por um imenso processo terapêutico, já não me sentia tão triste, entendia que tudo bem ter esse tipo de sentimento e que não precisava me culpar pelo que outras pessoas tinham feito comigo, que eu precisava achar o equilíbrio entre emoções saudáveis, que não precisava mais me desculpar por ser quem eu era e que, agora, eu sabia quem eu era!



O medo de palhaço também foi diluído nesse processo, era como se eu tivesse uma nova oportunidade de viver... Até o ano seguinte.

O ano de 2017, o pior da minha vida, também foi outro momento de ruptura para mim, muitas situações adversas aconteceram, dentre eles o falecimento da minha querida e única avó, meu estado depressivo e a piora do pânico. Passava 24h pensando em morrer, era desesperador. Por sorte, tive minha família, meus amigos e a palhaçaria ao meu lado. Quando imaginava o pior, eles eram meus pilares e graças a eles me mantive viva. Com tudo que experienciei na palhaçaria, consegui, de certa forma, manejar minha pulsão de morte até iniciar o tratamento medicamentoso. Da mesma forma, quando iniciei o processo psicoterapêutico, me senti numa posição mais fácil, lidava com alguns sentimentos que já havia encarado antes e com os novos conseguia estabelecer uma elaboração menos dificultosa.

Moura et al. (2011), estabelecem um paralelo entre o nascimento do *clown* e o processo analítico. De acordo com os autores, o sujeito enquanto palhaço se enxerga perante seus limites e expõe as armas com que se defende de si próprio. É necessário permitir que os afetos germinem em seu corpo, sem reprimi-los, para que assim consiga entrar em contato com sua parte mais ridícula, como pede o nariz vermelho. Destarte, os autores apontam que recursos semelhantes acontecem no processo analítico quando o sujeito estabelece uma ligação tanto consigo mesmo como com o analista pela via da transferência, dado que é por intermédio da elaboração das resistências impelidas pela transferência que o analisando constitui uma condição outra de se enxergar e encarar o mal-estar nele investido. Partindo da minha própria experiência, tanto na palhaçaria como no processo terapêutico, me coloco na posição de – se posso ousar assim chamar – prova viva do paralelo proposto, assim como da palhaçaria como recurso terapêutico em si. Antes achava que ia ser impossível superar os momentos de sofrimento, mas, hoje ainda me encontro aqui, e assim quero permanecer: viva.

## Referências

Moura, L. N. F., Monteiro, H. M., Souza, M. R. (2011). A dor e o riso entre o clown e o processo de análise. O Psicanalista, sua clínica e sua cultura, Trabalhos Completos. <http://www.psicanalise.ufc.br/hot-site/pdf/Trabalhos/46.pdf>

Rocha, C. A. (2015). Por detrás do nariz: uma etnografia de introdução à arte do palhaço. [Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais]. Universidade de Brasília.

Santos, K. J., Moreira, G. G. O., & Martins, J. C. O. (2017). Jogo teatral: o “clownear” como possibilidade de experiência de ócio na velhice. *Revista Brasileira de Estudos do Lazer*, 4(1), 104-120. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/538/365>

Wuo, A. E. (2009). A linguagem secreta do clown. *Revista Integração*, 1(56), 57-62.

# CAPÍTULO 12

## DEPRESSÃO, ANSIEDADE E ESTRESSE NO AMBIENTE UNIVERSITÁRIO: INTERVERÇÃO EM ARTETERAPIA

Mirian Araújo

**Tabela 1 - Descrição das Oficinas**

OFICINAS		
1	<b>Objetivo</b>	Trabalhar vínculo, e apresentação do grupo.
	<b>Material</b>	Papel canson A3, recortes de revistas, lápis grafite, lápis de cor e tintas guache.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se com exercício de respiração e um exercício de “quebra-gelo”, em que cada participante segurou uma ponta de um novelo de lã, jogou o novelo de lã para outro participante, formando uma teia, e se apresentou para os demais; logo em seguida foi explicado como a teia é importante para a criação de vínculos na vida.
	<b>Observações Adicionais</b>	A colagem é um trabalho importante e muito estruturador. Que será descrito posteriormente. A proposta foi que o indivíduo montasse algo que o representasse.
	<b>Discussão</b>	Após a realização de toda a vivência, abriu-se a discussão do grupo (ACAMPORA, 2016).
	<b>Objetivo</b>	Trabalhar exploração através de sua representação facial, desbloqueio para desarmar os participantes.

2	<b>Material</b>	Folha A4, lápis grafite, lápis de cor.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se a sessão com a realização de uma sensibilização através de relaxamento para que os participantes entrem em contato com sua energia criativa.
	<b>Observações Adicionais</b>	Foi solicitado aos participantes que desenhassem uma representação do seu rosto em um lado da folha e, do outro lado, que escrevessem as habilidades em que se destacam e os conteúdos internos que acham que poderão melhorar em si mesmos.
	<b>Discussão</b>	Todos apresentaram seus trabalhos ao grupo e fizeram trocas da experiência vivida (ACAMPORA, 2016).
3	<b>Objetivo</b>	Trabalhar a experiência em grupo partilhando o mesmo material.
	<b>Material</b>	Papel pardo, giz de cera, caneta hidrocor, lápis de cor, tinta, pincel, tesoura e lã.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se com os participantes caminhando na sala, se permitindo sentir a presença dos outros participantes e prestando atenção nos sentimentos e sensações que surgirem.
	<b>Observações Adicionais</b>	Foi colocada uma folha de papel pardo para todos os participantes e foi distribuído um giz de cera para cada participante. Após terem pintado as folhas, os participantes trocaram de lugar, pintando a folha onde estava outro participante, e fizeram essa rotação por mais duas vezes. Logo após o término dessa etapa, o papel foi recortado pela arte terapeuta e distribuído para o grupo, para ser trabalhado individualmente. O desenho grupal pode ser uma experiência agradável ou uma experiência ameaçadora.

	<b>Discussão</b>	As questões do começo da sessão foram importantes para a discussão no final da sessão (LIEBMANN, 1994).
4	<b>Objetivo</b>	Trabalhar ações pessoais no futuro.
	<b>Material</b>	Papel, lápis grafite e lápis de cor.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se a sessão com relaxamento, um caminhar para o futuro, trabalhando a criatividade por meio da escrita e do desenho.
	<b>Observações Adicionais</b>	Cada pessoa dobrou a folha de papel em quatro partes iguais (Quadro 2). Em seguida, solicitou-se que no primeiro quadrado fosse escrito o problema atual de cada um. Depois, no segundo quadrado da esquerda (abaixo), o que está fazendo para resolvê-lo. No terceiro quadrado da direita, eles deveriam escrever como veem a situação daqui a cinco anos. No quarto quadrado, eles deveriam desenhar como se sentem atualmente (ACAMPORA, 2016).
	<b>Discussão</b>	Abriu-se para compartilhar as experiências vividas na oficina (ACAMPORA, 2016).
5	<b>Objetivo</b>	Trabalhar a conscientização das rigidezes perante a vida, trazendo a flexibilidades para a rigidez.
	<b>Material</b>	Canson A3, aquarela líquida, água e pincel.
	<b>Atividade</b>	Começou com uma bolinha de tênis sendo jogada em grupo depois em dupla; os participantes caminharam pela sala e se sentaram em uma cadeira de forma confortável para um breve relaxamento, para então começar o trabalho com tinta aquarela. O trabalho com aquarela líquida proporciona conscientização de determinados comportamentos que não são percebidos durante o dia a dia. Traz flexibilidade para comportamentos rígidos e inflexíveis.

	<b>Observações Adicionais</b>	Fornecido papel Canson A3 completamente molhado e solicitado que os participantes pintassem a folha como desejassem, dando ou não forma, mas principalmente deixando fluir os sentimentos internalizados.
	<b>Discussão</b>	Após o término do trabalho, foi aberto o compartilhamento de toda a vivência (ACAMPORA, 2016).
6	<b>Objetivo</b>	Exploração de cores, cheiros, formas e texturas, dimensões.
	<b>Material</b>	Folhas, flores, galhos, terra, cascalho, pedras etc.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se a sessão com relaxamento, após o qual se realizou trabalho com natureza viva.
	<b>Observações Adicionais</b>	Trabalho que permite entrar em contato com a sensibilidade e fragilidade internas dos participantes, pois o próprio material é muito frágil e delicado ao ser manuseado.
	<b>Discussão</b>	Abriu-se para compartilhar as experiências vividas na oficina (ACAMPORA, 2016).
7	<b>Objetivo</b>	Trabalhar os sentimentos por meio da criatividade.
	<b>Material</b>	Recipiente para preparar a tinta, detergente, anilina de várias cores, folhas A4 e canetas hidrocor.
	<b>Atividade</b>	Molhar a o papel na bandeja com água e anilina e após alguns minutos deixar a criatividade fluir através das imagens completando a pintura do papel.
	<b>Observações Adicionais</b>	Iniciou-se com relaxamento para percepção de sensações e sentimentos internos. O trabalho foi realizado com pintura espontânea, trazendo à tona a percepção, os sentimentos, as emoções e a criatividade. Foi uma forma de expressar a visão através de cor, tom, textura, luz e sombra entre formas básicas de linguagem visual. Colocaram-se água e

		detergente na forma, para fazer bastante espuma, e foram acrescentadas várias cores de anilina. Colocou-se a folha de leve em cima da espuma colorida para tingir o papel. Criaram-se imagens em cima do papel tingido, deixando a imaginação leve e solta para que se chegasse à obra do trabalho.
	<b>Discussão</b>	Tratou do trabalho realizado, de sensações e sentimentos percebidos (ACAMPORA, 2016).
8	<b>Objetivo</b>	Trabalhar segurança e transformação com argila.
	<b>Material</b>	Argila e material para esculpir.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se a sessão com relaxamento da memória muscular; o trabalho foi realizado com argila, com livre expressão.
	<b>Observações Adicionais</b>	Buscou-se aliviar o estresse e a tensão muscular através do relaxamento, trazendo uma conscientização da possibilidade de transformação. A ideia foi sentir a terra em grupo, com uma dança indígena para sentir o chão e, ao mesmo tempo, cantar letras do primeiro nome de cada participante, apoderando-se do seu próprio poder interior. Depois, todos sentaram-se em uma roda com um bolo de argila no centro e, juntos, amassaram a terra de olhos fechados. Sem tentar controlar os pensamentos, deixaram que suas mãos transformassem a terra.
	<b>Discussão</b>	O trabalho foi nomeado e foi aberta a discussão (ACAMPORA, 2016).
	<b>Objetivo</b>	Trabalhar a mandala (self) o círculo sagrado.
	<b>Material</b>	Velas, miçangas, glitter, pedras, tintas e colas.
	<b>Atividade</b>	Iniciou-se a atividades com relaxamento levando os participantes sentir as sensações de seu corpo, do sagrado que habita seu corpo.

9	<b>Observações Adicionais</b>	O exercício começa com os participantes sentados em círculos, começa com o relaxamento direcionado, levando os participantes sentirem as batidas dos corações e sentir essa batida como uma energia pulsando dentro de cada um, imaginar um círculo sagrado onde a energia está simbolizada. Logo após o relaxamento convidar os participantes a colocarem a vivência do relaxamento no papel.
	<b>Discussão</b>	Depois da realização abrir para discussão da vivência em grupo.
10	<b>Objetivo</b>	Trabalhar o empoderamento da energia vivenciada em cada oficina.
	<b>Material</b>	Todos os trabalhos realizados.
	<b>Atividade</b>	Montagem da apresentação dos trabalhos realizados.
	<b>Observações adicionais</b>	Levar as participantes a refletirem sobre todos os seus trabalhos realizados no que ajudou se foi positivo ou não ter participados das oficinas.
	<b>Discussão</b>	Abrir para discussão do grupo.

As oficinas de Arteterapia transcorreram de forma tranquila. A coleta de dados ocorreu por meio de observação direta, antes e depois das oficinas, com a finalidade de analisar os níveis de desenvolvimento do estudante.

A proposta de Arteterapia com os estudantes se deu por meio de confecção de desenho, pintura, colagem, modelagem e construção com sucata, seguindo temática dirigida e livre. Estimulou-se o estudante a dar um título para a obra produzida e, caso quisesse, poderia falar sobre ela. À medida que os estudantes iam construindo seus trabalhos artísticos, analisava-se o seu desenvolvimento. Observou-se o desempenho dos participantes durante as avaliações iniciais e finais.

As oficinas foram preparadas para trabalhar as manifestações inconscientes dos participantes através da comunicação simbólica e com a função de buscar conteúdos bloqueados. O inconsciente tem a capacidade de manifestar-se através de imagens, a arte funciona como meio facilitador



de quebrar a censura que o indivíduo muitas vezes cria em uma sessão de terapia tradicional.

As oficinas foram selecionadas com a escolha de várias técnicas, com intenção de que os participantes pudessem entrar em contato com sua função psíquica, estruturando sua capacidade de dar forma aos seus incômodos, depressão, ansiedade e estresse.

No trabalho com Arteterapia, aparecem imagens que são denominadas “símbolos”. Estes símbolos são imagens tanto do inconsciente coletivo quanto do inconsciente pessoal e, através dessas imagens, os participantes fazem uma caminhada pela sua obra, levando para uma tomada consciente sobre a sua subjetividade.

A Arteterapia está constantemente trabalhando com as subjetividades dos participantes e cada indivíduo se posiciona nas oficinas de acordo com seus valores e princípios, através da construção de sua obra. Lembrando que as particularidades que nos fazem diferentes das outras pessoas são também o que nos aproxima em certos aspectos e, é através desta subjetividade que a Arteterapia se faz muito presente, pois o participante coloca muito de si em suas obras e é a partir deste momento que toma posse do seu “ser”.

O momento de diálogo é de suma importância; oferece ao participante a oportunidade de falar sobre seu trabalho e sobre si mesmo. A comunicação possui o poder de expressar e de trazer sentimentos, facilita a reflexão e permite mudanças necessárias no comportamento (Bello, 2007).

Todos os trabalhos auxiliam de forma projetiva; através da concentração e imaginação ativa, por meio de vivências próprias. Percorreu-se todo trabalho realizado observando cada traço, cada símbolo e cada cor usada, assim como a linguagem de seu inconsciente mais profundo.

Durante as oficinas, foram vivenciadas experiências individuais e grupais, permitindo a integração e cooperação como grupo. As oficinas utilizaram a arte como um processo, como auxílio nos *insights* na reprodução dos trabalhos.

O importante nas oficinas era fazer com que os participantes priorizassem seu potencial a partir de seu próprio repertório imaginativo e de

autoconceito, indo ao encontro de sua individualização para o seu bem maior e a realização do seu potencial criativo e imaginativo. A elaboração da expressão se dá quando o aperfeiçoamento da forma expressiva é escolhido pelo indivíduo, que permite uma (re)elaboração ou releitura através da arte criada, e em sua representação não verbal.

Os dados revelam que os estudantes universitários, ao participarem das oficinas de Arteterapia, destacaram que foi surpreendente, terapêutico, lúdico e totalmente prazeroso, trazendo efeitos positivos na saúde e bem-estar.

As oficinas possibilitaram, aos universitários, (re)significar seus modos de vida. O fazer artístico permitiu que percebessem a importância da arte, ou seja, de realizar as atividades manuais como uma pausa para aliviar o estresse na jornada diária.

As oficinas foram um espaço de integração que forneceu meios para que os universitários se conhecessem melhor, respeitando seus limites e os limites de seus colegas. Foi um meio no qual cada participante pôde falar e escutar, expressando suas emoções, definindo este momento como “sessão terapêutica,” promovendo assim o bem-estar, aliviando o estresse a cada oficina e emergindo aos participantes um desejo da continuação das oficinas.

A Arteterapia pode ser adaptada a diferentes objetivos e poderá ser sustentada por diferentes abordagens teóricas, cabendo a cada arteterapeuta escolher a linha de abordagem com qual mais se identifica. Neste capítulo, a preferência foi a linha da Psicologia Analítica de Jung.

De acordo com a Associação Brasil Central de Arteterapia - ABCA (2009), a criação estética e a elaboração artística, através de técnicas expressivas como sonora, plástica, literária, dramática e corporal, promovem a saúde e elevam a autoestima. Observamos nos comentários dos universitários sobre o quanto foi prazerosa e saudável a participação nas oficinas. Notam-se evidências da eficácia da Arteterapia pela redução da ansiedade, estresse e depressão, melhorando o estado geral dos participantes.

Segundo Philippini (2004), a Arteterapia resgata o homem em sua integridade através do processo de autoconhecimento e permite sua

transformação. Tudo se torna mais claro quando se faz presente a integração dos materiais expressivos e as atividades vivenciadas pelos universitários nas oficinas, eles passam a reconhecer a importância de realizar atividades manuais. Os participantes referem sentir prazer ao manusear os materiais e utilizá-los nas criações de seus trabalhos, fazendo uma ligação das vivências com a fase infantil. Na infância, a liberdade de expressão se faz presente o tempo todo, não há cobranças para um propósito definido, o fazer é livre e simplesmente acontece pelo prazer da criação e da experimentação de coisas novas. Quando ingressamos na vida adulta, nos tornamos mais críticos e julgadores de responsabilidades, não nos permitindo a liberdade de expressão e, assim, deixando o lúdico no inconsciente.

De acordo com Maciel e Carneiro (2012), a Arteterapia é um instrumento facilitador do equilíbrio e se mostra eficaz no tratamento de vários distúrbios, tanto físicos quanto psíquicos e emocionais. As oficinas ofereceram estreitamento dos vínculos, onde os universitários vislumbraram a possibilidade de interagir com os colegas de modo diferente do habitual. Através da fala e da escuta, foi possível expor emoções e sentimento, enxergar diferentes aspectos uns dos outros e, assim, rever e reavaliar conceitos e opiniões que tinham acerca de si mesmos e de seus demais colegas com maior facilidade. Se sentiram confiantes e tranquilos, sabendo respeitar e se sentindo respeitados. Permitiu-se enxergar a possibilidade de mudar a história de sua vida e aprender a lidar de forma mais consciente com situações conflitantes, sentindo-se fortalecidos e valorizados; assim, se reconheceram em situações nas quais se viam como sendo negativos e, assim, buscaram mudar suas maneiras de agir.

Carvalho (1995), afirma que a arte pode e deve ser usada como componente de cura, a partir da criatividade expressada através de símbolos. Ao realizarem os trabalhos artísticos, puderam perceber, por meio das pinturas e dos traços, todo o simbolismo que estava presente em seu trabalho. Pôde-se, então, criar uma nova visão a respeito de si e da própria vida, o que lhe direciona a um novo caminhar, um novo significado de vida,

um novo rumo, uma nova saída, um novo olhar para si mesmo, um contato com o inconsciente.

Segundo Urrutigary (2006, p.39), ser criativo implica em elaborar, construir novas estratégias frente a situações desconhecidas. Exercitar a criatividade está diretamente ligado ao nível de desenvolvimento e ficou evidente que, ao participarem das oficinas, os universitários tiveram uma pausa para respirar e reconhecer que se envolveram totalmente nas atividades artísticas. Foi visível o impacto positivo na criatividade pessoal e na saúde, trazendo bem-estar, melhorando a comunicação em sua vida pessoal e até mesmo com os colegas do grupo; assim diminuiu-se o estresse e a ansiedade, melhorou-se o humor e até mesmo a confiança para continuar os estudos de forma positiva.

Para Jung (1978) pode-se perceber a energia, especificamente nos traços ou ângulos dos arquétipos que estão no inconsciente coletivo, quando se elabora conscientemente aspectos dos símbolos, sonhos, artes e de outras formas de manifestações criativas.

Nas oficinas, ao trabalharem com arte, os universitários foram capazes de resgatar conteúdos esquecidos, guardados no inconsciente. Entre traços e pinturas, volta-se à fase infantil e lembra-se de coisas esquecidas, algo importante para ressignificação de sua vida. De forma mais consciente, Jung (1964) parte da premissa que os indivíduos são orientados pelo seu inconsciente individual, o que resulta da experiência ancestral da espécie e abriga eventos pessoais e cotidianos, reprimidos ou simplesmente esquecidos.

De acordo com Baptista et al. (1998), tanto o estresse quanto a depressão influenciam na produção e no desempenho acadêmico dos estudantes, pois delimitam a capacidade de raciocínio, memorização, motivação e interesse dos jovens com relação ao processo de ensino-aprendizagem. Com a oficina, os universitários enxergaram um novo caminho ao utilizar a criatividade através da imaginação ativa, isto é, a partir da integração com o inconsciente. Tal trabalho estimula pensamentos, atitudes e emoções por meio da integração e pelo uso da imaginação.

Os participantes foram instigados a se questionar, sendo a imaginação ativa o jeito mais eficiente de promover um encontro com a psique e com tudo que é retratado através dos trabalhos realizados (Jung, 1928/2011). Ao trabalharem com a imaginação ativa, os participantes puderam experimentar a liberdade do fluxo do pensamento do ego por intermédio de relaxamentos, pinturas e esculturas, libertando as barreiras do inconsciente e deixando a fantasia fluir por meio da percepção interior. Sentimentos são aflorados em conexão com a criatividade, a qual é impressa em trabalhos de arte realizados pelos participantes e confrontados após sua realização. Uma forma de imagem é confrontada com o material produzido, trazendo para o consciente o que estava oculto.

As oficinas ofereceram oportunidades para que os participantes acessassem seus sentimentos mais profundos, de prazer ou de situações de conflito. Após a realização das imagens, cada participante é convidado a fazer uma avaliação de seu trabalho. O que para nós pode não apresentar qualquer significado, para o autor da obra pode possuir conteúdos que possibilitem a organização de seu caos interior, pois a expressão artística revela a interioridade do indivíduo. Quando o indivíduo produz sua obra de arte, ele está automaticamente entrando em contato com seu mundo interior e, partindo desse momento, começa a fazer uma conexão entre objetivação e subjetivação, o que promove o autoconhecimento e a (re)significação do sujeito acerca de si próprio e de sua relação com o mundo.

A Arteterapia deve ser considerada uma alternativa eficaz como método para melhorar a qualidade de vida dos estudantes, melhorando a criatividade, trazendo bem-estar e alívio para o estresse, bem como para ansiedade e depressão. Assim, melhora-se o humor e os relacionamentos pessoais.

O estudo foi realizado com estudantes universitários e merece ser ampliado com mais pesquisas em Arteterapia nas universidades.

A pesquisa permitiu dar voz aos alunos universitários, e estes, ao participarem das oficinas, puderam vivenciar uma terapêutica gratificante, com efeitos positivos sobre o estresse, ansiedade e depressão, além de contribuir sobre o bem-estar geral. A partir de uma reflexão sobre o dia a dia

e tensões, proporcionou-se uma resignificação da própria caminhada e desenvolveram-se novas posturas perante as situações de estresse.

### **Considerações Finais**

A Arteterapia vem se apresentando como uma ferramenta fundamental no alívio dos distúrbios psicossomáticos, contribuindo para amenizar os efeitos negativos da ansiedade, depressão e estresse. Logo, é um meio que contribui para a promoção da saúde e bem-estar, possibilitando também o desenvolvimento nos âmbitos pessoal e da criatividade, tanto em questões objetivas, na forma de circunstâncias que exijam caminhos alternativos, quanto subjetivas, em questões de crescimento e superação. Sendo assim, a Arteterapia seria, além de uma forma de tratamento, uma ação preventiva, ou seja, disponibiliza ao sujeito o processo criativo que, por ser acionado nas sessões, torna-se um recurso para a rotina, permite mudanças nos campos afetivo, interpessoal e relacional. Além de melhorar o equilíbrio emocional e elevar a autoestima.

A experiência com recursos artísticos possibilita que os sujeitos vivenciem as inseguranças e conflitos de forma branda, ou seja, com menos sofrimento emocional. Permitem também canalizar, de maneira positiva, os conflitos emocionais existentes tanto no âmbito pessoal como interpessoal, muito eficaz quanto a grupos de pessoas com desequilíbrio emocionais em curto espaço de tempo.

A abordagem junguiana, com a Arteterapia e materiais adequados, auxilia no processo criativo e fornece suporte para que a energia psíquica plasme símbolos em diversas criações. Dessa forma, mostra-se os estágios da psique e se permite uma comunicação entre o inconsciente e o consciente, colaborando, assim, na resolução dos distúrbios afetivos e na estruturação da personalidade.

Desta forma, considerando o exposto, novas adaptações para que docentes com conhecimento de Arteterapia possam se utilizar de estratégias que permitam a transformação dos alunos por meio das atividades criativas e artísticas seriam de grande valor no contexto educacional.

## Referências

- Acampora, B., & Acampora, B. (2016). Técnicas arteterapêuticas: modalidades expressivas para diversas áreas. Rio de Janeiro: Editora Wak.
- Baptista, M. N., Yoshimoto, L. W., Monello, M. R., Baptista, R. W. & Berti, A. (1998). Nível e fontes de estresse em alunos de Psicologia. *Psico-USF*, 3(1), 61-76.
- Bello, S. (2007). Pintando sua alma: método de desenvolvimento da personalidade criativa. Rio de Janeiro: Editora Wak.
- Carvalho, M. M. M. J. (1995). O que é arteterapia. In A Arte Cura? Recursos Artísticos em Psicoterapia. Org. M.M.M.J Carvalho. Campinas: Editora Psyll.
- Jung, C. G. (1964). O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (1978). Estudos sobre psicologia analítica. Tradução de Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2011). A natureza da psique. Petrópolis: Editora Vozes Limitada.
- Liebmann, M. (1994). Exercícios de arte para grupos. São Paulo: Editora Summu.
- Maciel, C, Carneiro, C. (2012). Diálogos criativos entre arteterapia e psicologia junguiana. Rio de Janeiro: Editora Wak.
- Philippini, A. A. (2004). Transdisciplinaridade e arteterapia. In: Questões de arteterapia Org. Ornazzano, G. Passo Fundo: Editora UPF.
- Urrutigary, M. C. (2006). Arteterapia – a transformação pessoal pelas imagens. Rio de Janeiro: Editora Wak.

# ORGANIZADORES

## **Janari da Silva Pedroso**

Psicólogo. Mestrado (UFPA/NAEA). Doutor em Ciências: Desenvolvimento Socioambiental (Universidade Federal do Pará-UFPA/NAEA). Pós-Doutorado em Psicologia (Universidade Católica de Brasília). Professor Associado 4 da Faculdade de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Programa de Pós-Graduação em Teoria e Pesquisa do Comportamento. Coordenador do Laboratório de Desenvolvimento e Saúde – LADS/UFPA. Membro do GT da ANPEPP: “Família, Processos de Desenvolvimento e Promoção da Saúde”. Bolsista Produtividade CNPQ-Nível 2.

E-mail: [pedrosoufpa@gmail.com](mailto:pedrosoufpa@gmail.com)

## **Carolina Ventura Silva**

Psicóloga formada pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Saúde Mental no Hospital das Clínicas Gaspar Vianna e Pós-graduada em Neuropsicologia pela Faculdade CENSUPEG. Tem experiência em estimulação neuropsicológica de crianças com paralisia cerebral. Participou do projeto de extensão Ambulatório de Ansiedade e Depressão (AMBAD), no Hospital Bettina Ferro de Souza, onde desenvolvia atendimentos psicoterápicos com supervisão. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do CNPQ (PIBIC - CNPq). Foi membro do Laboratório de Desenvolvimento em Saúde (LADS-UFPA) onde desenvolveu pesquisas nas seguintes áreas: desenvolvimento e temperamento de bebês em contextos institucionais (abrigo, cárcere e creche), avaliação psicológica, psicopatologia e arteterapia.

E-mail: [carolinaventura.psicologia@gmail.com](mailto:carolinaventura.psicologia@gmail.com)

## **Fernando Mateus Viégas Brandão**

Graduado no Curso de Medicina pela Universidade do Estado do Pará - UEPA. Atua como médico hospitalista no Hospital de Retaguarda Dom



Vicente Zico e como preceptor da disciplina de Clínica Médica para as turmas do internado do Centro Universitário Metropolitano da Amazônia – UNIFAMAZ. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do CNPQ (PIBIC - CNPq). Foi membro do Laboratório de Desenvolvimento em Saúde (LADS-UFPA) onde desenvolveu pesquisas nas seguintes áreas: arteterapia e transtornos mentais; estrutura da personalidade, apego e estresse.

E-mail: [viégasmateus@hotmail.com](mailto:viégasmateus@hotmail.com)

## **SOBRE OS AUTORES**

### **Amauri Gouveia Júnior**

Possui graduação em Licenciatura em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993), graduação em Formação de Psicólogo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993), mestrado em Psicologia (Psicologia Experimental) pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Neurociências e Comportamento pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicobiologia, atuando principalmente nos seguintes temas: modelos animais, ansiedade, peixes, bases fisiológicas do comportamento e lutas.

E-mail: [gouveiajr.a@gmail.com](mailto:gouveiajr.a@gmail.com)

### **Ana Carolina Barata Morbach**

É licenciada em Letras pela Universidade da Amazônia e possui bacharelado em Psicologia pela Universidade Federal do Pará. Atua como psicóloga clínica com foco na psicologia analítica e também desenvolve estudos e pesquisas dentro dessa abordagem.

Email: [carolmorbach@gmail.com](mailto:carolmorbach@gmail.com)

### **Ana Paula Chagas Monteiro Leite**

Graduação em Psicologia (2005) e Formação em Psicologia (2007) pela UNAMA - Universidade da Amazônia; Instrumentalização em Atendimento Clínico de Crianças e Adolescentes (2009) e Especialização Clínica na Gestalt-terapia (2009-2011) pelo CCGT (Centro de Capacitação em Gestalt-terapia). Na formação em língua inglesa, nível avançado, com curso de conversação avançada (2003) e docência de inglês (Teacher Training Course) pelo CCBEU (Centro Cultural Brasil-Estados Unidos). No idioma espanhol, formação avançada (2007) pelo Castilla. Ballet clássico até 1996,

Dança do ventre desde 2012, com Formação em Dança do Ventre em 2015 pelo Studio Ludmilla Raissuli e participação atualmente em Grupo de Estudos sobre Dança do Ventre. Atualmente Mestre em Psicologia pelo PPGP (Programa de Pós-Graduação em Psicologia) da UFPA (Universidade Federal do Pará), e pesquisadora do NUFEN (Núcleo de Estudos Fenomenológicos) que desde 2002 é credenciado no CNPQ com estudos e intervenções na perspectiva clínico-qualitativa gestáltica e fenomenologia existencial hermenêutica. Docente em Psicologia na UFPA de março/2017 a dez/2018 e doutoranda já qualificada do Programa de Doutorado em Psicologia da UFPA, linha de pesquisa "Fenomenologia: teoria e clínica.". Objetivo atual: Participação do Programa Federal do Doutorado "sanduiche" em Portugal e Doutoramento em Psicologia pela UFPA.

E-mail: [anapcmonteiro@hotmail.com](mailto:anapcmonteiro@hotmail.com)

### **Anderson Manoel Herculano**

Presidente da Sociedade Brasileira de Neurociências e Comportamento (2017-2020), Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Neurociências e Comportamento (2020-2022). Membro Afiliado da Academia Brasileira de Ciências, foi Diretor Secretário da SBNeC (2014-2017), Professor Associado III atuando nas cadeiras de Biofísica, Bioquímica e Biologia Celular. Possui Graduação em Biologia Bacharelado pela Universidade Federal do Pará, Mestrado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará e Doutorado em Neurociências e Biologia Celular pela Universidade Federal do Pará. Coordena o Laboratório de Neurofarmacologia Experimental do Instituto de Ciências Biológicas e atuou como Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Biologia Celular (2015-2017). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Química Medicinal. Atua na linha de pesquisa para o Desenvolvimento de Drogas Neuropsicoativas com parcerias Nacionais e Internacionais. Neuropsicofarmacologia, neurofarmacologia, neurotoxicologia e neuroquímica associada comportamento tipo-ansiedade representam sua grande área do conhecimento. Também desenvolve trabalhos relacionados à Neuroquímica Glial, transporte e ação da Glutathione (GSH) no sistema

nervoso, transporte de Neurotransmissores (Glutamina e GABA, 5-HT) e ativação do do Sistema Nitrérgico (NO) e Bioquímica da Regeneração Tendínea. Possui mais e 60 artigos publicados e índice H = 26.

E-mail: [herculano@ufpa.br](mailto:herculano@ufpa.br); [aherculanos@gmail.com](mailto:aherculanos@gmail.com)

### **Caroline Lira Ferreira**

Graduanda em Psicologia pela Universidade da Amazônia (UNAMA), 9º período. Trabalhou por cinco anos com pessoas em situação de rua, como coordenadora no projeto Mãos Dadas Belém, onde também abordou arteterapia como palhaça. Integrante e pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Psicanálise e Cinema (GEPPCINE), foi membro do Grupo de Diálogo Universidade-Cárcere-Comunidade (GDUCC), com atuação no Centro de Recuperação Feminino (CRF), pela Fortiori Consultoria em Psicologia e estagiou na escola bilíngue Maple Bear Belém, na função de facilitadora social. Cumpriu estágio na empresa LINK Soluções Comportamentais e atualmente realiza estágio voluntário no Consultório na Rua, núcleo Icoaraci. Atualmente atua como estagiária na Defensoria Pública do Estado do Pará na equipe técnica do Núcleo de Atendimento Especializado da Criança e do Adolescente (NAECA). Formação em andamento em Psicopatologia e Intervenções em Saúde Mental, pelo Instituto Fratelli.

E-mail: [carolinelira@hotmail.com](mailto:carolinelira@hotmail.com)

### **Claudio Alvares Machado Thebas**

É palhaço, escritor e educador pós-graduado em Pedagogia da Cooperação (Projeto Cooperação). É fundador do Laboratório de Escuta e Convivência (LEC), consultoria especializada em promover engajamento, diálogo e integração de grupos e equipes. É idealizador de diversos projetos de transformação social, como o PlayMonday – Transformadores de Instantes, movimento que já foi realizado em sete países com o propósito de reconectar as pessoas com a sua humanidade. É também cofundador das Forças Amadas, palhaços que atuam no fortalecimento psíquico e emocional de pessoas em situação de fragilidade social, por exemplo, moradores de

regiões atingidas por catástrofes, como a região serrana do Rio de Janeiro em 2011. Sua vasta experiência na condução, orientação e treinamento de grupos o levaram a ser um palestrante muito requisitado em todo o Brasil. Foi palestrante do TEDx Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, e mestre de cerimônias dos TEDx Vila Madá e TEDx FMUSP.

E-mail: [claudiothebas@gmail.com](mailto:claudiothebas@gmail.com)

### **Emerson Feio Pinheiro**

Graduado em Ciências Biológicas (Licenciatura) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Neurociência e Biologia Celular (PPGNBC) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), orientado pelo Professor Dr. Anderson Manoel Herculano é, também, membro associado da Sociedade Brasileira de Neurociência e Comportamento (SBNeC). Foi Iniciação científica PIBIC-Cnpq (2017-2020), desenvolvendo no Laboratório de Neurociência e Comportamento o trabalho de "Parametria do Labirinto em Cruz em modelos alternativos", orientado pelo Prof. Dr. Amauri Gouveia Jr., concomitante ao trabalho de estudo da "Possível participação do receptor canabinóide tipo 1 (CB1R) e estado redox no comportamento do tipo-agressivo em Danio rerio, desenvolvido no Laboratório de Neurofarmacologia Experimental.

E-mail: [emersonfpinheiro@gmail.com](mailto:emersonfpinheiro@gmail.com)

### **Gilberto Guimarães Filho**

Doutorando em Direitos Humanos pela Universidade Federal do Pará, pesquisando sobre biopolítica, desigualdade, extrema pobreza e violência contra pessoas em situação de rua em Belém. Mestre em Direito Público pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) com Estágio de Pesquisa na Faculté des Sciences Humaines et Sociales de la Sorbonne - Université Paris Descartes. Bacharel em Direito pelo Centro Universitário do Estado do Pará (CESUPA).

E-mail: [gilguifilho@gmail.com](mailto:gilguifilho@gmail.com)

### **Inês Isabel Espada Banza**

Possui Licenciatura em Enfermagem pela Escola Superior de Saúde do Instituto Politécnico de Beja (IPBeja) em Portugal e atua na área de Cuidados Continuados Integrados da Associação para o Bem Estar Infantil da Freguesia de Vila Franca de Xira (ABEIVFX) também em Portugal.

E-mail: [iiespadab@gmail.com](mailto:iiespadab@gmail.com)

### **Joice Aglae Brondani**

Prof.<sup>a</sup> do Departamento de Fundamentos do Teatro e PPGAC-UFBA, Graduação em Educação Artística Licenciatura em Teatro – UFSM-RS e Bacharel em Direção Teatral – UFSM-RS; Mestrado em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA em Máscara de Palhaço; Doutorado em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA em Máscaras de Bufão, Commedia dell’arte e Práticas Espetaculares Populares Brasileiras. Pós-doutorado no IArtes-UFU (PRODOC-CAPEs) em Comicidade e Criação; Pós-Doutorado na UNITO-IT (CAPEs) em Máscara da Cortigiana e Arquétipos de Iansã e Pombogira; Pós-Doutorado no PPGAC-UFBA (PNPD-CAPEs) em Máscara da Bufona e Mitologia Feminina. Fundadora da Cia Buffa de Teatro-Salvador-BA e da Bottega Fuffa CircoVacanti-IT; Diretora, Dramaturga e Atriz.

E-mail: [joiceaglae@hotmail.com](mailto:joiceaglae@hotmail.com); [jbrondani@ufba.br](mailto:jbrondani@ufba.br)

### **Karen Renata Herculano Matos Oliveira**

Possui graduação em Bacharelado em Ciências Biológicas - Modalidade Médica (Biomedicina) pela Universidade Federal do Pará (2004), mestrado em Neurociências e Biologia Celular pela Universidade Federal do Pará (2007) e doutorado em Neurociências e Biologia Celular pela Universidade Federal do Pará (2011). Atualmente é Professor Associado I de Fisiologia no Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal do Pará. Coordena o Laboratório de Neurofarmacologia Experimental do Instituto de Ciências Biológicas e atua como Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Neurociências e Biologia Celular. Desenvolve projetos relacionados aos efeitos neurotóxicos do antimalárico cloroquina no sistema nervoso. Lidera

um grupo de Pesquisa em Neuropatologia da Malária Cerebral, com foco nos aspectos neuroquímicos e neuropsicofarmacológicos da doença.

E-mail: [karenrenata@yahoo.com.br](mailto:karenrenata@yahoo.com.br)

### **Luana Carvalho Martins**

Mestranda em Neurociências e Biologia Celular (PPGNBC/UFPa. 2021-2023). Bacharel em Biomedicina (Habilitação em Toxicologia) pela Universidade Federal do Pará (2017-2021). Possui filiação à Sociedade Brasileira de Neurociências e Comportamento (SBNeC). Atuou como vice-presidente do Centro Acadêmico de Biomedicina (2018). É membro fundadora da Liga Acadêmica e Neurociências e Comportamento da UFPa (2018) onde desenvolveu atividades de monitoria e divulgação científica. Atualmente, é bolsista de mestrado (CAPES) no Laboratório de Neurofarmacologia Experimental sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karen Renata Herculano Matos Oliveira. Desenvolve projeto acerca do sistema auditivo com enfoque na neuroquímica de células gliais cocleares.

E-mail: [luanacm1999@gmail.com](mailto:luanacm1999@gmail.com)

### **Márcio Mariath Belloc**

Psicólogo, psicanalista e artista, mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor em antropologia pela Universitat Rovira i Virigili (Espanha), validado nacionalmente como doutor em saúde coletiva pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem sua experiência profissional marcada pela docência, gestão, atenção e participação social nos campos da saúde coletiva, da antropologia, dos direitos humanos e da cidadania. É professor adjunto do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, atuando nos cursos de graduação em Psicologia e em Serviço Social, bem como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia, junto à Linha de Pesquisa “Psicanálise: Teoria e Clínica”. É professor e pesquisador convidado da Mestría em Salud Mental da Universidad Nacional de Córdoba (Argentina); da Maestría e Docotorado em Salud Pública da Universidad Católica Redemptoris Mater (Nicarágua), em cooperação com a Organização

Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde; e do Medical Anthropology Research Center da Universitat Rovira i Virgili (Espanha). Atualmente tem se dedicado à pesquisa-ação participativa junto a comunidades ribeirinhas e coletivos vulnerabilizados na Amazônia. É membro do coletivo “Aparelho: Arte e Cidadania” e do coletivo de arte contemporânea “Rádio Estamira.

Email: [mmbelloc@ufpa.com](mailto:mmbelloc@ufpa.com); [mmbelloc@gmail.com](mailto:mmbelloc@gmail.com)

### **Mateus dos Santos Silva**

Mestrando em Neurociências e Biologia Celular na Universidade Federal do Pará. Formado em Biomedicina pela mesma instituição, com habilitação em Toxicologia. Fundador e presidente da Liga Acadêmica de Neurociências e Comportamento (2017-2019) e organizador do primeiro comitê para realizar a Olimpíada Paraense de Neurociências para alunos do Ensino Médio. Membro filiado à Sociedade Internacional de Neuroquímica e à Sociedade Brasileira de Neurociências e Comportamento (SBNeC). Desenvolve pesquisa sobre neuroquímica glial e modulação do transporte de gliotransmissores sob orientação do professor Dr. Anderson Manoel Herculano. Duas vezes agraciado com o Prêmio Jovem Neurocientista da SBNeC (Edição 2018 e 2020) e Prêmio Destaque da Iniciação Científica e Tecnológica da UFPa (2019). Atualmente é representante discente de Mestrado do Programa de Neurociências da UFPa e Fulbright Fellow associado à Universidade de Yale (EUA).

E-mail: [aug.ucc.agu@gmail.com](mailto:aug.ucc.agu@gmail.com)

### **Mirian Araújo**

Possui graduação em Psicologia pela Universidade de Santo Amaro (1995). Tem experiência na área de Psicologia, com Especialização em psicologia Junguiana FACIS-IBEHE - 2001 – 2003, Especialização em Medicina tradicional Chinesa (acupuntura ) FACIS-IBEHE 2004 – 2006, Especialização em arte terapia sedes Sapientiae 2016. Mestrado na Universidades Ibirapuera - Curso em andamento com conclusão em 2019.

E-mail: [liarau@globo.com](mailto:liarau@globo.com)



### **Patrick Bruno Cardoso Costa**

Graduando em medicina pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq) pelo laboratório de Neurofarmacologia Experimental sob orientação do professor Dr. Anderson Manoel Herculano. Membro fundador da Liga Acadêmica de Neurociências e Comportamento da UFPA e membro filiado à Sociedade Brasileira de Neurociência e Comportamento. Membro da Liga Acadêmica de Neurologia e Neurocirurgia do Pará (LANNEP). Possui grande interesse pela área científica, mais precisamente pelo campo da neurofarmacologia, neurologia e neuroanatomia, buscando contribuir para a expansão dessas áreas na Amazônia. Atualmente desenvolve pesquisas relacionadas a ansiedade e seus aspectos bioquímicos, farmacológicos e neuroanatômicos.

E-mail: [patrick.bruno99@hotmail.com](mailto:patrick.bruno99@hotmail.com)

### **Priscila Romana Moraes de Melo**

Atriz-palhaça, artista-pesquisadora e nutricionista, doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA e mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará-UFPA. Integrante do grupo de teatro Palhaços Trovadores, Circo Ver-a-Lona e do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas. Iniciou na linguagem da palhaçaria em 2004, em Belém do Pará, e desenvolve sua poética de pesquisa intitulada "Palhaçaria Agridoce", brincando com a metáfora da mistura de sabores a partir das relações de envolvimento afetivo com a comida nas em suas construções cênicas e clownescas, nas figuras da Palhaça Estrelita e do Palhaço Uisquisito. Atualmente desenvolve sua pesquisa acerca da comicidade feminina com foco nos processos artístico-pedagógicos da formação de Mulheres Palhaças.

E-mail: [romanammelo@gmail.com](mailto:romanammelo@gmail.com)



## SÉRIE SAÚDE MENTAL COLETIVA

A Série Saúde Mental Coletiva é composta por livros e coletâneas, organizadas a partir do resultado de pesquisas empíricas e teóricas, dialogando *pari passu* com os eixos da saúde coletiva, em especial, com as ciências sociais, o planejamento e a gestão de sistemas e serviços de saúde e a produção da clínica de base territorial. A série busca fazer circular a vasta produção no campo nacional da saúde mental coletiva, em diálogo permanente com os maiores centros de investigação internacional sobre o tema.

A tradição brasileira na atuação em saúde pública, reconhecida internacionalmente, tem o foco direcionado para as produções no campo da saúde mental coletiva, conceito forjado no território nacional, mas internacionalizado a partir do forte diálogo estabelecido com os grupos de pesquisa internacionais, em especial de Espanha e Itália. Cumpre assim a importante missão de apresentar o diálogo entre as práticas de saúde desenvolvidas no território, partindo de uma compreensão da saúde mental coletiva como um processo construtor de sujeitos sociais, disparadores de transformações nos modos de pensar, sentir, fazer política, ciência e gestão, implicados com projetos de vida.

Os originais são submetidos a um Conselho Editorial da Editora da Rede Unida, acompanhados de pareceres escritos por profissionais de notório saber na área, cujo processo de avaliação procura respeitar o sistema duplo cego, preservando a identidade do autor e do avaliador.



e-livro



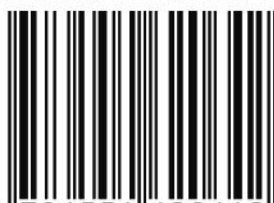
**SUSTENTABILIDADE**  
editora **redeunida**

**FAÇA A SUA DOAÇÃO E COLABORE**  
**[www.redeunida.org.br](http://www.redeunida.org.br)**



ISBN: 978-65-5462-064-2

**CBL**



9 786554 620642

