

**FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICODRAMA - FEBRAP  
INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO HUMANO - IDH  
CENTRO UNIVERSITÁRIO AMPARENSE - UNIFIA  
ESPECIALIZAÇÃO E FORMAÇÃO EM SOCIOPSIODRAMA – NÍVEL I**

**MARÍLIA MENEGHETTI BRUHN**

**CARTOGRAFIA DA ALEGRIA  
APROXIMAÇÕES ENTRE PSICODRAMA E PALHAÇARIA**



**PORTO ALEGRE**

**2019**

**MARÍLIA MENEGHETTI BRUHN**



**CARTOGRAFIA DA ALEGRIA:  
APROXIMAÇÕES ENTRE PSICODRAMA E PALHAÇARIA**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Instituto de Desenvolvimento Humano de Porto Alegre (IDH-RS), como requisito para obtenção do título de Especialista em Sociopsicodrama - Nível I, Foco Psicoterapêutico.

Orientadora: Profa. Dra. Júlia Maria Casulari Motta

**PORTO ALEGRE**

**2019**

**Marília Meneghetti Bruhn**



**CARTOGRAFIA DA ALEGRIA:  
APROXIMAÇÕES ENTRE PSICODRAMA E PALHAÇARIA**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Instituto de Desenvolvimento Humano de Porto Alegre (IDH-RS), como requisito para obtenção do título de Especialista em Sociopsicodrama - Nível I, Foco Psicoterapêutico.  
Orientadora: Profa. Dra. Júlia Maria Casulari Motta

Aprovado em 12 de Abril de 2019.

---

**Júlia Maria Casulari Motta,  
Psicodramatista Didata/Orientadora**

---

**Marta Correa Lopes Echenique,  
Examinadora/Psicodramatista Didata Supervisora**

---

**Maria Elizabeth Gastal Fassa,  
Examinadora/Psicodramatista Didata**

**Porto Alegre  
2019**

## RESUMO

Esta pesquisa compartilha a experiência do Grupo de Estudos e Práticas em Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama (GEP), coordenado por psicólogas com formação em Sociopsicodrama e Palhaçaria (*clown*) e aberto a estudantes e profissionais de diferentes áreas com interesse na temática. O objetivo é compor aproximações entre a filosofia, teoria e prática do Psicodrama com a arte do palhaço. O GEP promoveu encontros mensais durante doze meses nos quais se estudaram e vivenciaram princípios dessas duas abordagens inspiradas nas artes cênicas. A metodologia adotada foi a Cartografia - a qual utilizou-se dos relatos do diário de campo coletivo produzido com os participantes do GEP - para acompanhar o processo experienciado nos encontros. Na primeira parte deste trabalho, foi realizada uma fundamentação teórica com os principais conceitos do Psicodrama e da Palhaçaria abordados nesta pesquisa. Na segunda parte, foram propostas aproximações teórico-vivenciais entre a abordagem psicodramática e o *clown*, valendo-se do processamento de um encontro do GEP e dos relatos de experiência do diário de campo coletivo como disparadores. Por fim, concluiu-se que a Palhaçaria e o Psicodrama são abordagens que oferecem ferramentas para atingir objetivos existenciais em comum.

**Palavras-chave:** palhaçaria; *clown*; palhaço; cartografia; psicodrama.

## **ABSTRACT**

*This research shares the experience of the Group of Studies and Practices in Psychology, Clowning and Psychodrama (GEP), coordinated by psychologists with training in Sociopsicodrama and Clowning and open to students and professionals from different areas with interest in the subject. The goal is to compose approximations between the philosophy, theory, and practice of Psychodrama with the art of the clown. The GEP promoted monthly meetings for twelve months in which they studied and experienced principles of these two approaches inspired by the performing arts. The methodology adopted was Cartography - which was used from the reports of the collective field journal produced with the GEP participants - to follow the process experienced in the meetings. In the first part of this work, a theoretical basis was developed with the main concepts of Psychodrama and Clowning discussed in this research. In the second part, theoretical-experience approaches were proposed between the psychodramatic approach and the clown, using the processing of a GEP meeting and the experiences reports of the collective field diary as triggers. Finally, we conclude that the Clowning and the Psychodrama are approaches that offer tools to reach existential objectives in common.*

**Keywords:** clown; psychodrama; cartography; field journal.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>1.1</b>	<b>Percurso metodológico.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>GRUPO DE ESTUDOS E PRÁTICAS EM PSICOLOGIA, PALHAÇARIA E PSICODRAMA (GEP).....</b>	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>ESTUDOS DO GEP: A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1</b>	<b>Psicodrama.....</b>	<b>21</b>
3.1.1	A história do Psicodrama.....	21
3.1.1.1	<i>Infância e adolescência de Moreno.....</i>	<i>22</i>
3.1.1.2	<i>A espontaneidade e as crianças dos Jardins de Augarten.....</i>	<i>24</i>
3.1.1.3	<i>A antipsiquiatria moreniana.....</i>	<i>26</i>
3.1.1.4	<i>A relação de Moreno com os movimentos políticos de Viena.....</i>	<i>26</i>
3.1.1.5	<i>O existencialismo heróico no trabalho com prostitutas e no Campo de Mittendorf.....</i>	<i>28</i>
3.1.1.6	<i>Daimon - encontro e hassidismo.....</i>	<i>28</i>
3.1.1.7	<i>O Teatro da Espontaneidade.....</i>	<i>30</i>
3.1.1.8	<i>O projeto socionômico ao encontro do “Novo Mundo”.....</i>	<i>32</i>
3.1.1.9	<i>A Socionomia com status de ciência social.....</i>	<i>33</i>
3.1.1.10	<i>O hospital psiquiátrico de Beacon e a difusão do Psicodrama.....</i>	<i>34</i>
3.1.1.11	<i>A história do Psicodrama e a história do meu percurso.....</i>	<i>35</i>
3.1.2	Os principais conceitos do Psicodrama para este TCC.....	35
3.1.2.1	<i>Espontaneidade.....</i>	<i>35</i>
3.1.2.2	<i>Criatividade.....</i>	<i>37</i>
3.1.2.3	<i>Conserva cultural.....</i>	<i>38</i>
3.1.2.4	<i>Momento (Locus Nascendi, Status Nascendi, Foco, Zona e Matriz).....</i>	<i>39</i>
3.1.2.5	<i>Jogo dramático.....</i>	<i>41</i>
3.1.2.6	<i>Teoria dos papéis.....</i>	<i>42</i>
3.1.2.7	<i>Conceito de saúde e doença e objetivos terapêuticos.....</i>	<i>45</i>
<b>3.2</b>	<b>Palhaçaria.....</b>	<b>46</b>
3.2.1	Histórias sobre a arte do Palhaço.....	46
3.2.2	As principais lógicas de Palhaçaria para este TCC.....	49

3.2.2.1	<i>Riso</i> .....	49
3.2.2.2	<i>Alegria</i> .....	50
3.2.2.3	<i>Improvisação</i> .....	53
3.2.2.4	<i>Encontro</i> .....	54
4	<b>PRÁTICAS DO GEP: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS E COSTURAS ENTRE PSICODRAMA E PALHAÇARIA</b> .....	56
4.1	<b>Relato de um encontro do GEP - do aquecimento ao processamento</b> .....	56
4.2	<b>Colcha de retalhos de encontros entre Psicodrama e Palhaçaria</b> ..	66
5	<b>CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS</b> .....	69
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	72

## 1 INTRODUÇÃO

Os encantos pelas potencialidades e diversidades das relações humanas me guiaram (e guiam) por este percurso de vida marcado por encontros. Aos 17 anos, quando fui escolher qual curso de graduação e profissão seguir, escolhi a Psicologia pelas experiências transformadoras que eu tive a partir de vínculos terapêuticos, tanto com psicólogas quanto com amigas e familiares. O amor e o acolhimento fizeram a diferença quando era criança e jovem, me fazendo enfrentar e criar outras possibilidades mesmo em momentos traumáticos.

Iniciei a faculdade de Psicologia e tive alguns estranhamentos conforme os semestres foram passando: quanta doença, trauma e neurose! Era uma formação focada em psicodiagnóstico, comportamentos inadequados e patologias. Aos poucos, fui incorporando novas lentes para enxergar as pessoas e as relações. Ao invés de valorizar o que de mais precioso havia em cada ser humano, passei a visualizar apenas o seu lado mais doentio. Felizmente, não consegui incorporar essa forma de enxergar os seres humanos por muito tempo e os questionamentos e encontros me levaram por outros caminhos. Além da ênfase na patologia, outro aspecto que me fez questionar a minha formação em Psicologia foi a relação assimétrica e hierárquica entre psicólogo-paciente tão estimulada em algumas teorias e práticas psi. Estava aprendendo com alguns professores que, “ser uma boa psicóloga era saber melhor do que o próprio paciente o que ele está sentindo e pensando, usar um jaleco branco e, depois de formada, ser chamada de doutora”. No entanto, nunca consegui me encaixar nesse modelo biomédico e que desconsidera o protagonismo do sujeito na sua própria vida.

Em 2012, troquei de faculdade e passei a estudar no Centro Universitário Metodista - IPA, que tinha ênfase em Psicologia Social e Direitos Humanos. Nesta instituição, conheci o Psicodrama em uma aula experimental. Na época, não sabia que havia participado de um Sociodrama: achava que era uma vivência grupal, algo que ainda não sabia nomear. Sai dessa aula mais leve, alegre; percebi a diferença em trabalhar com o corpo inteiro ao invés de só valorizar as palavras e racionalizações. Um semestre após essa experiência sociodramática, fiz uma disciplina focada apenas em teoria e técnicas do Psicodrama. Finalmente conheci uma abordagem com uma perspectiva ética e filosófica que fazia sentido para mim.

Já havia realizado atendimentos individuais e grupais em alguns estágios, mas não sabia como atuar profissionalmente sem salientar os problemas e patologias dos pacientes. As aulas de Psicodrama na faculdade me fizeram conhecer outras possibilidades e formas de fazer psicologia. A cada aula sobre a abordagem psicodramática, imaginava o quão transformador seria atender outros clientes com as técnicas morenianas<sup>1</sup>.

No ano de 2015 - quando já estava no último semestre do curso de Psicologia - tive a oportunidade de estagiar na Associação de Moradores da Vila Santa Anita (AMOVISA), local conveniado à Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC), no qual funciona um Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV). Nesse estágio, participei de atendimentos em grupos de crianças (de 6 a 13 anos) utilizando diferentes tipos de jogos, como jogos de improviso e jogos dramáticos. Também, no estágio da AMOVISA, eu atendi uma criança por sessão<sup>2</sup> usando técnicas psicodramáticas. Ou seja, vi que era possível atuar como psicóloga que valoriza as potencialidades e protagonismo dos seus clientes, tanto em atendimentos grupais quanto em atendimentos bipessoais<sup>3</sup>.

Além de conhecer mais aprofundadamente sobre o Psicodrama na minha prática de estágio de Psicologia, no ano de 2015 também passei por uma experiência marcante que transformou minha vida: o nascimento do meu filho. No papel de mãe, acompanhar um bebê desde o seu nascimento, sentir toda a espontaneidade e alegria de acompanhar as suas brincadeiras e descobertas contribuiu para eu valorizar ainda mais a perspectiva moreniana de mundo. Moreno acreditava que todos somos gênios em potencial; eu também acredito.

No final de 2015, me formei em Psicologia já sonhando e planejando os próximos passos que iria seguir a fim de tornar-me psicodramatista. Iniciei a especialização em Sociopsicodrama do Instituto de Desenvolvimento Humano (IDH) no começo de 2016. Também continuei atendendo na AMOVISA, mas como

---

<sup>1</sup> Referência a Moreno, criador do Psicodrama.

<sup>2</sup> Prefiro não denominar o atendimento que ocorria entre eu (psicoterapeuta) e uma criança (cliente) de individual porque acredito que na psicoterapia moreniana é a relação que cura e não é possível fazer uma psicoterapia totalmente individual.

<sup>3</sup> Rosa Cukier (1992) propõe denominar de psicodrama bipessoal uma abordagem terapêutica baseada no psicodrama mas que não utiliza egos-auxiliares. O psicodrama bipessoal funciona com apenas um cliente por vez, criando uma relação bipessoal - um cliente e um terapeuta. A denominação "bipessoal" expressa o reconhecimento que na psicoterapia ambos se transformam enquanto estão juntos.

psicóloga voluntária, experiência fundamental para o desenvolvimento do meu papel de Diretora de grupos no Psicodrama.

Em Novembro de 2016, juntamente com uma colega do IDH, a Kim Boscolo, criamos o Grupo 3 de Nós, o qual promove sociodramas com o objetivo de trabalhar questões sociais relevantes como empoderamento feminino, sustentabilidade, humanização na saúde e criatividade. O nome “3 de Nós” surgiu da idéia de que não são apenas duas pessoas - eu e a Kim; formamos grupos de, no mínimo, três pessoas para conseguir realizar as nossas atividades coletivas. Assim, o Grupo 3 de Nós ficou marcado por um número que se repete com frequência na teoria psicodramática moreniana: a sessão de Psicodrama se divide em três fases, há três ramos da Socionomia<sup>4</sup> e tem três momentos os jogos de papéis (ROJAS-BERMUDEZ, 2016). Definitivamente, Moreno gostava do número três para organizar a teoria, filosofia e prática do Psicodrama. No entanto, não é apenas essa semelhança numeral que o Grupo 3 de Nós tem com Moreno, também acreditamos no potencial de se trabalhar com grupos para se transformar o mundo.

O Grupo 3 de Nós possibilita-me trabalhar em parceria com outras psicólogas, artistas, instituições e profissionais que compartilham dos mesmos valores e filosofia que o Psicodrama. Algumas parcerias produziram encontros tão gratificantes que geraram projetos contínuos. Outro passo importante na minha formação profissional que abriu ainda mais portas para projetos no Grupo 3 de Nós foi o meu ingresso no mestrado em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em Agosto de 2017, iniciei o meu mestrado que possibilitou ter mais experiências que envolvessem Psicodrama e docência. Entre tantos encontros transformadores, conhecer a palhaçaria ou *clown*<sup>5</sup> através da psicóloga Rita Barboza e do Núcleo de Estudos e Intervenções em Palhaçaria (NEIP) se destaca neste *patchwork* da minha formação como ser humano e profissional. A cada dia, alimento mais o meu papel como palhaça - multiplicando a alegria e a espontaneidade em todos os outros papéis que existem em mim - inclusive o papel de psicodramatista.

---

<sup>4</sup> O Psicodrama é uma parte de uma construção muito mais ampla, criada por Jacob Levy Moreno, a Socionomia. A Socionomia pode ser conceituada como a ciência das leis sociais e das relações.

<sup>5</sup> Optamos por utilizar o termo palhaçaria porque queremos dar visibilidade ao trabalho com palhaças e palhaços desenvolvidos no Brasil ao invés de ressaltar e reproduzir uma visão eurocentrada contida na expressão *clown*.

Quando me refiro a palhaçaria, não estou falando de estereótipos de palhaço os quais frequentemente aparecem na televisão ou espetáculos ensaiados de circo. A palhaçaria da qual falo é uma arte do encontro, co-construída no improviso, assim como o Psicodrama. É uma palhaçaria marcada pelo signo do humor, do riso com o outro, ao invés do riso sobre o outro. Barboza (2016) - ao falar do palhaço - afirma que o riso é singular, conectado ao aqui-agora; o humor está associado a uma transgressão do *status quo*, ou seja, do que está conservado culturalmente. A palhaçaria é um devir, um constante processo de vir a ser em movimento, e por isso, a palhaça ou o palhaço não tem como ser totalmente definido na conserva cultural das palavras. Aliás, podemos dizer que exatamente por não caber em representações pré-definidas, a potência do palhaço está justamente nesse ser mutante e espontâneo.

Contudo, apesar da dificuldade de se responder com precisão o que é ser uma palhaça ou um palhaço, tentarei compartilhar a minha experiência de palhaçaria com quem for ler este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), para que seja possível acompanhar esse percurso ao qual proponho nesta pesquisa: tecer aproximações entre o Psicodrama e a Palhaçaria na prática da Psicologia. Assim, o meu problema de pesquisa é: como o Psicodrama e a Palhaçaria podem produzir aproximações que potencializam as práticas da Psicologia?

## 1.1 Percurso Metodológico

Como referência metodológica para esta pesquisa, inspiro-me na prática da cartografia proposta por Deleuze e Guattari (1995). Os principais aspectos da cartografia permitem composições com a filosofia e a teoria psicodramática: busca-se tratar as pessoas pesquisadas como seres relacionais ao invés de objetos inertes de pesquisa, procura-se integrar pensamento, emoção e corpo durante o relato do cartógrafo e valoriza-se o acompanhamento de um processo em movimento durante o ato de pesquisar. Além disso, assim como o Psicodrama, a Palhaçaria também tem afinidades com a cartografia, como pode-se observar nas dissertações e teses de outras autoras que utilizam conceitos deleuzianos<sup>6</sup> para pesquisar a temática *clown*: Barboza (2016), Dorneles (2003), Kasper (2004) e Sacchet (2009). Devido às

---

<sup>6</sup> Referente a Gilles Deleuze, um dos criadores da cartografia como prática e método de pesquisa.

possibilidades de agenciamentos entre o Psicodrama, a Palhaçaria e a Psicologia com a cartografia, escolhi seguir este percurso metodológico cartográfico. Mas, afinal, como fazer uma cartografia?

Deleuze e Guattari (1995) retiram o termo cartografia das ciências geográficas para empregá-lo para campos da filosofia, política e subjetividade. Os autores tem como proposta pensar uma pesquisa para além dos discursos científicos hegemônicos, valorizando o que se passa nos intervalos e interstícios. A cartografia é o exercício de pesquisar no encontro. Assim, tanto a pesquisadora quanto quem é pesquisado também afetam e são afetados por esses encontros. Costa (2014, p. 70) ressalta que o cartógrafo pode ser entendido como um criador de realidade, um compositor, “aquele que com/põe na medida em que cartografa”.

Diferentemente da cartografia geográfica, a cartografia dos afetos e territórios existenciais se propõe a mapear algo que não está pronto, estático, mas o movimento de afetações e encontros que vai ocorrendo no processo de pesquisar. “A cartografia é, desde o começo, puro movimento e variação contínua.” (COSTA, 2014, p.69). Logo, podemos dizer que a cartografia como método não busca um resultado ou uma conclusão, mas acompanhar um processo.

Aliás, a cartografia poderia ser melhor descrita não como um método, mas como uma reversão do método. Como assim? Explico: a etimologia da palavra método (metá-hódos) – refere-se a um caminho (hódos) determinado pelas metas (metá) as quais são estabelecidas para que o próprio caminhar seja feito. “A cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o metá-hódos em hódos-meta.” (KASTRUP; PASSOS; ESCÓSSIA; 2009, p. 11). O percurso metodológico vai se construindo durante a prática da pesquisa. Quando penso em cartografia, lembro de uma frase ao qual a Marta Echenique - professora do IDH - falava quando eu tinha dúvidas sobre o meu processo de se tornar psicodramatista: “é caminhando que se faz o caminho”. Essa frase da Marta é inspiração para o caminho que faço como cartógrafa e psicodramatista e também para o percurso que pretendo fazer nesse TCC. “O pesquisador-cartógrafo não sabe, de antemão, o que irá lhe atravessar, quais serão os encontros que irá ter e no que estes mesmos encontros poderão acarretar.” (COSTA, 2014, p. 70). Cartografar é estar disponível para os encontros - profundas relações eu-tu - que poderão ocorrer ao acaso, sendo imprevisível o que vai acontecer no caminho de uma pesquisa. Assim, cartografar é

acompanhar processos que estão em movimento, permeados por encontros, em um território.

Neste TCC, o território, o campo de pesquisa é o Grupo de Estudos e Práticas em Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama (GEP), que ocorre mensalmente em Porto Alegre e reúne pessoas interessadas em compor aproximações entre essas três áreas de conhecimento. O GEP é organizado pelo Grupo 3 de Nós e pelo NEIP, sendo dirigido por uma equipe, da qual faço parte, composta por três psicólogas.

Para registrar este percurso metodológico, são utilizados diários de campos nos quais - através da escrita - são registrados falas, ações, sentimentos, pensamentos e reflexões ocorridos durante e após os encontros no GEP. Há dois diários de campo que são utilizados como ferramentas metodológicas dessa pesquisa: um diário particular e um diário coletivo. No diário de campo particular, escrevo sobre as minhas implicações, afetações e análises do percurso de pesquisar o GEP. Já o diário de campo coletivo é aberto para todos os participantes do GEP que queiram ler ou narrar as experiências que aconteceram no grupo. No diário coletivo, quem escreve pode ou não se identificar, no entanto, acordamos que as narrativas têm sempre a intenção de compor e conversar com os outros fragmentos escritos por outros autores.

Os relatos compartilhados nos diários de campo e utilizados para compor este TCC não tem como objetivo apresentarem uma verdade única e neutra do que acontece no GEP. O intuito de uma Cartografia é acompanhar um processo considerando os afetos que perpassam a mim, as coordenadoras do GEP e todos os participantes do nosso grupo. Como nos afirma Conceição Evaristo:

Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. (EVARISTO, 2011).

Assim, mais importante do que a literalidade dos relatos da experiência, é o que a história produz e como nos afeta. O escritor nigeriano Chinua Achebe (1964, s/p) afirma que *“People create stories create people; or rather stories create people*

*create stories*”<sup>7</sup>, e é nessa produção de outras histórias que criamos outros modos possíveis de existir enquanto psicodramatistas, palhaças e palhaços.

Quanto ao sigilo e questões éticas, é importante ressaltar que os participantes do GEP são informados da produção de pesquisas durante os encontros dos grupos e da possibilidade deles participarem das escritas e narrativas. Também são utilizados nomes fictícios para preservar a identidade dos participantes nos Diários de Campo. Os consentimentos dos participantes estão registrados em documentos mantidos em posse da pesquisadora responsável.

Para facilitar a compreensão de como se estrutura este TCC, foi realizada uma divisão em 5 capítulos. O primeiro capítulo relata as motivações e aproximações da autora com a temática da pesquisa, descreve os procedimentos metodológicos da cartografia e explica como está estruturado os capítulos do trabalho. No segundo capítulo, é apresentada a história do surgimento do GEP e como funciona os encontros desse grupo. Após contextualizar o campo de pesquisa, no terceiro capítulo é desenvolvida uma fundamentação teórica contendo os principais conceitos de Psicodrama e de Palhaçaria discutidos no GEP. Já no quarto capítulo, são relatadas experiências práticas que ocorreram no grupo, ressaltando as narrativas individuais e coletivas dos Diários de Campo. Juntamente com o relato das experiências práticas, é realizado no quarto capítulo uma aproximação dos conceitos e práticas de Psicodrama e Palhaçaria. Por fim, no quinto capítulo, são feitas as últimas considerações sobre o processo da pesquisa.

## **2 GRUPO DE ESTUDOS E PRÁTICAS EM PSICOLOGIA, PALHAÇARIA E PSICODRAMA (GEP)**

---

<sup>7</sup> “Pessoas criam histórias que criam pessoas; ou melhor, as histórias criam pessoas que criam histórias”. Tradução própria.

Pode parecer muito estranho o que eu vou dizer: o GEP surgiu de um Sociodrama que não deu certo. Ou melhor, a idéia do GEP apareceu com um encontro que deu muito certo mas que rompeu com muitas conservas culturais planejadas. Eu e a Kim - do Grupo 3 de Nós - estávamos esperando um grupo de clientes para dirigir um sociodrama sobre papel profissional. Já havíamos feito outros sociodramas semelhantes com mais de dez participantes e a expectativa era ter um grupo com várias pessoas para fazer um trabalho interessante naquela noite. No entanto, o clima estava péssimo - caía um temporal em Porto Alegre - e os organizadores do Coworking<sup>8</sup> no qual íamos fazer o Sociodrama não tinham divulgado o evento como fizeram nos outros meses. Dez minutos depois do horário de início do sociodrama, não tinha chegado ninguém além de mim e da Kim. Estava começando a ficar conformada com a falta de público e quando pensei “ainda bem que não tem ninguém para testemunhar nosso fracasso”, entrou uma mulher apressada e animada, com os cabelos e a roupa molhados pela chuva intensa. Ela disse que tinha vindo para o nosso sociodrama e fiquei constrangida porque provavelmente ela seria nossa única participante da noite.

Sem sabermos o que fazer com apenas uma pessoa que queria participar de um sociodrama, nos sentamos nas almofadas e começamos a conversar. A mulher disse que se chamava Rita; era psicóloga, atriz e palhaça. Rita Barboza tinha ouvido falar do Grupo 3 de Nós e achou que era uma ótima chance de conhecer o Psicodrama. Por ser atriz e psicóloga, era comum Rita escutar que “o Psicodrama tinha tudo a ver com o que ela gostava de trabalhar: misturava teatro e psicologia”. Enfim, ela sentia que precisava conhecer essa abordagem. Eu e a Kim dissemos que era ótimo ela querer conhecer o Psicodrama, mas que, infelizmente, não tínhamos participantes suficientes para fazer a intervenção sociodramática planejada. Para aproveitarmos o encontro, nos propomos a conversar sobre como trabalhamos com Psicodrama enquanto Rita compartilhava sobre o seu trabalho como palhaça e psicóloga. Ao som dos relâmpagos do temporal e comendo *croissants*, iniciamos esta conversa inesperada sobre Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama.

---

<sup>8</sup> Coworking é um espaço de trabalho compartilhado no qual alugávamos uma sala espaçosa para realizar Psicodramas e Sociodramas. Os eventos que eram realizados no Coworking eram, principalmente, divulgados pelos donos desse espaço.

Antes de conhecer a Rita Barboza, confesso que palhaços não me interessavam: imaginava aquele personagem do circo que repete sempre as mesmas piadas, trabalhando sem espontaneidade. Não conseguia entender como um palhaço ou uma palhaça poderiam potencializar intervenções de Psicologia. Contudo, Rita apresentou uma outra possibilidade de palhaçaria, no qual o improviso, o humor, o desenvolvimento de papéis e o encontro eram terapêuticos. Nossa conversa foi tão inspiradora que combinamos de nos encontrar em outros momentos para pensar em composições possíveis entre as nossas áreas de atuação como psicólogas.

Alguns meses após esse primeiro encontro, Rita participou de um Sociodrama que o Grupo 3 de Nós fez sobre a temática “o sentido da vida” e nós participamos também de oficinas de Palhaçaria. Eu, Kim e Rita começamos a pensar em aproximações entre Psicologia, Psicodrama e Palhaçaria e como seria interessante experimentar e estudar mais sobre essa tríade. Para sistematizar esses encontros e estudos, criamos o Grupo de Estudos e Práticas em Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama (GEP). A ideia do GEP era fazer um encontro mensal no qual liamos previamente um texto sobre Psicodrama e/ou Palhaçaria e propúnhamos jogos, dramatizações ou práticas relacionadas. Inicialmente, pensamos em fazer o grupo para nós três estudarmos e, se alguns amigos ou conhecidos se interessassem, também podiam participar. O primeiro encontro ocorreu em Novembro de 2017, no apartamento da Kim e, surpreendentemente, apareceram 14 pessoas. A partir dessa primeira edição, percebemos que havia muitos profissionais interessados nessa temática. Este interesse ficou ainda mais evidente nos encontros do GEP de Janeiro e Fevereiro, nos quais, apesar das férias, continuávamos tendo grupos numerosos interessados em estudar sobre Palhaçaria e Psicodrama. O espaço do apartamento da Kim já não estava comportando a quantidade de participantes do GEP com conforto para realizarmos nossos jogos, por isso começamos a procurar um espaço mais amplo e com maior acessibilidade. Para acessar o apartamento da Kim, era preciso subir três lances de escada e o espaço do consultório/escritório era insuficiente para que todos os participantes sentassem em uma roda. Além disso, por ser um espaço doméstico, pessoas que não nos conheciam tão bem se sentiam pouco à vontade para participar de um grupo de estudos como o GEP.

Em Março de 2018, o GEP deu um importante passo para qualificar ainda mais esse espaço de estudos: nos mudamos para o Instituto de Psicologia da UFRGS. Como eu estou fazendo mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI/UFRGS), posso reservar salas para atividades de Extensão. Assim, os encontros mensais de estudo do GEP passaram a fazer parte dos eventos da UFRGS, contribuindo para dar mais visibilidade e credibilidade para nossas reuniões. O espaço amplo, que comporta até 60 pessoas sentadas, também permitiu experimentarmos outros jogos e dramatizações que necessitavam uma estrutura física extensa.

Desde o primeiro encontro do GEP, fizemos algumas combinações que vão sendo reforçadas em cada encontro:

- a) O GEP é aberto ao público e qualquer pessoa adulta pode participar independente da profissão e formação acadêmica desde que tenha interesse pelos temas Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama;
- b) Apesar do GEP ser organizado pelo Grupo 3 de Nós (eu e a Kim) e pelo NEIP (Rita), acreditamos no potencial de construções coletivas e relações horizontais. Por isso, qualquer participante pode propor materiais de referências ou dirigir jogos ou dramatizações que enriqueçam nosso aprendizado - antes ou durante um encontro do GEP - desde que seja aprovado pelo grupo;
- c) O GEP se sustenta através de contribuição financeira espontânea e consciente; o valor arrecadado é utilizado na divulgação (impressão de cartazes e mídia digital), investimento em materiais e objetos intermediários, honorários para as psicólogas organizadoras e *coffee break* (lanche e bebidas). Ninguém é obrigado a pagar nenhum valor mínimo para participar dos encontros, mas recomenda-se que sejam feitas contribuições frequentes sempre que possível para que o grupo permaneça com as suas atividades;
- d) No início de cada encontro, solicitamos autorização para divulgar as fotos que forem tiradas durante os estudos e práticas do grupo; Também informamos que o GEP é um espaço de ensino e pesquisa e pedimos autorização para utilizarmos as nossas vivências como material para a produção de material acadêmico que poderá ser apresentado em Congressos;

e) Em geral, é enviado um material de referência (texto ou filme) uma semana antes do encontro para que os participantes possam estudar o material a fim de discuti-lo e propor práticas que se relacionem com o tema abordado. A maioria dos encontros do GEP começam com algum aquecimento, propõe-se um jogo ou dramatização específico sobre o tema e, depois, é realizado um compartilhamento de como foi a experiência para cada participante, relacionando o material teórico de referência com as práticas propostas.

Após esses acordos iniciais enumerados acima, o grupo se inicia seguindo, na maioria das vezes, as etapas descritas no item (e), mas com flexibilidade para se proporem improvisos de acordo com os momentos do grupo. As combinações do GEP foram sendo criadas a partir das experiências dos primeiros encontros e vão se atualizando sempre que os participantes ou as organizadoras acharem necessário.

Durante a organização do GEP, fui tendo algumas surpresas e desfazendo algumas conservas culturais que eu tinha sobre o público esperado e as referências bibliográficas disponíveis. Por exemplo, achava que haveria poucas pessoas interessadas em Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama e que os interessados eram atores, atrizes, palhaços e palhaças profissionais. No entanto, a maioria dos participantes do GEP são psicólogos e psicólogas que trabalham em áreas diversas da Psicologia, que não apresentam formação em artes cênicas, mas que gostariam de experimentar outras formas de propor intervenções. Quanto ao material publicado sobre o assunto, antes de fazer uma busca mais detalhada, eu acreditava que haveria alguns artigos ou livros que fizessem aproximações entre Palhaçaria e Psicodrama. No Repositório Digital LUME da UFRGS, por exemplo, há 6 trabalhos cadastrados sobre o assunto “psicodrama”. Sobre o assunto “palhaço”, “palhaçaria” ou “clown”, há também 6 trabalhos cadastrados no LUME. Contudo, não há nenhuma publicação nesse diretório sobre os assuntos “psicodrama” e “palhaço”. Foi surpreendente não achar publicações que associam os temas Psicodrama e Palhaçaria considerando que ambos são ferramentas de intervenção que utilizam conhecimentos em Psicologia e teatro. No entanto, apesar de não haver nenhum Artigo, Dissertação, Tese ou Trabalho de Conclusão de Curso no LUME, não desisti de procurar outras referências em plataformas de periódicos internacionais com os temas do GEP. Contudo, nos bancos de dados Periódicos CAPES, com centenas de

artigos sobre Psicodrama ou Palhaçaria, também não foi encontrado nenhum artigo que incluísse os dois temas: “palhaço” e “psicodrama”.

A busca por textos (acadêmicos ou informais) que envolvessem algum compartilhamento de experiência que fizesse aproximações entre Psicodrama e Palhaçaria não resultou em nenhum material publicado encontrado. Isso fez com que, desde os primeiros encontros do GEP, nós - organizadoras e participantes - precisemos criar, sem nenhuma conserva cultural prévia escrita, uma integração teórico e prática que desse conta das intervenções propostas por nosso grupo. Inicialmente, selecionamos alguns textos introduzindo a teoria e filosofia moreniana, assim como alguns artigos, dissertações e teses que falassem da Palhaçaria (*clown*) como arte de vida. Intercalamos encontros em que a ênfase era ou sobre palhaças e palhaços ou sobre sociopsicodrama. Não adiantava tentarmos aproximar as duas práticas se não soubéssemos minimamente o que propunha cada abordagem e suas diferenças filosóficas. A cada encontro, fomos nos apropriando mais da Palhaçaria e do Psicodrama e as interlocuções entre as duas abordagens foram ocorrendo de forma espontânea. Com o intuito de registrar esse aprendizados e para que pudessem ser lembrados e compartilhados com outras pessoas, criamos um Diário Coletivo digital, no qual, voluntariamente, os participantes pudessem acessar e escrever como foi o último encontro. Assim, ao poucos fomos criando material escrito por nós mesmos sobre esta experiência do encontro entre Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama. As narrativas contidas no Diário Coletivo são escritas sem uma formatação pré-definida; cada um pode narrar da forma que achar melhor, em prosa e poesia, sem precisar se identificar. Desde a criação do Diário Coletivo, iniciamos o GEP lendo em voz alta o que foi escrito sobre o último encontro. A leitura do Diário Coletivo nos ajuda a aquecer para mais um encontro, fazendo-nos criar ainda mais a partir daquela conserva cultural. Segue abaixo uma tabela com os nossos encontros, os temas trabalhados e a referências utilizadas:

**Quadro 1: Encontros do GEP**

Data	Tema	Referência
Novembro/2017	A Arte do Palhaço	Tese: "Pelo vigor do Palhaço" (DORNELES, 2009)
Dezembro/2017	(Não houve GEP devido a	(Não houve GEP devido a

	falecimento de um familiar na mesma data)	falecimento de um familiar na mesma data)
Janeiro/2018	Fenomenologia e base filosófica do Psicodrama	TCC: "Fale com Ela: uma interpretação fenomenológica de Almodóvar" (BOSCOLO, 2015)
Fevereiro/2018	Riso-clínica: palhaços e saúde mental	Dissertação: "Intervenções Riso-Clínicas: entre palhaços e trabalhadores na educação permanente em saúde mental" (BARBOZA, 2016).
Março/2018	Mulheres, Psicodrama e Palhaçaria	Artigo: "Mulher, Singular e Plural" (DUCLÓS, 1985) Documentário: "Minha Avó era um Palhaço" (2016)
Abril/2018	O Papel do Palhaço	Tese: "Experimentações clownescas: os palhaços e as criações de possibilidades de vida" (KASPER, 2004)
Maió/2018	Psicoterapia Psicodramática	Livro: "Psicoterapia Psicodramática" (BUSTOS, 1979)
Junho/2018	Intervenções em Relações Raciais	Artigo: "Psicodrama e relações raciais" (MALAQUIAS et al., 2016)
Julho/2018	Poética, Filosofia e Imaginação Criadora	Artigo: "Um Encontro Oportuno: Moreno e Bachelard - em direção ao Cosmodrama" (CARDIM, 2018)
Agosto/2018	Improvisação, Jogos Dramáticos e Jogos de Palhaçaria	Artigo: "A Improvisação em <i>Jogando no Quintal</i> e a experiência do <i>milmaravilhoso</i> " (HÉRCULES, 2014)
Setembro/2018	Jornal Vivo e Role-playing	Artigo: "Jornal Vivo como aquecimento no <i>role playing</i> do papel de educador" (FRANÇA, 2015)
Outubro/2018	Intervenções com crianças: trabalhando emoções	Filme: <i>Divertida Mente</i> (2015)
Novembro/2018	(Não houve GEP devido ao cancelamento de atividades no Instituto de Psicologia da UFRGS por nota de luto em decorrência de falecimento de professor)	(Não houve GEP devido ao cancelamento de atividades no Instituto de Psicologia da UFRGS por nota de luto em decorrência de falecimento de professor)
Dezembro/2018	Fortalecimento do Papel	(Sem referência para leitura)

	Profissional com Palhaçaria e Psicodrama	prévia.)
--	--	----------

**Fontes:** Elaborado com base em Barboza (2016), Boscolo (2015), Bustos (1979), Cardim (2018), Divertida Mente (2015), Dorneles (2009), Duclós (1985), Hércules (2014), Kásper (2004), Malaquias et al. (2016) e Minha Avó era um Palhaço (2016).

### 3 ESTUDOS DO GEP: A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Começarei a falar dos estudos do GEP por onde eu comecei também: com alguns conceitos do que é Sociopsicodrama, mas com quase nenhum conhecimento do que é Palhaçaria. Assim, vou situar os primeiros contatos que tive com a teoria e filosofia psicodramática antes do GEP, mas que foram fundamentais, posteriormente, para desenvolver as referências teóricas durante o nosso grupo de Psicodrama e Palhaçaria. Após a fundamentação teórica da Socionomia<sup>9</sup>, descrevo as teorias ético-político-estéticas que perpassam a Palhaçaria. Por fim, realizo aproximações teóricas entre ambas as abordagens.

Está ideia de iniciar a fundamentação teórica pela ordem do que eu fui vivenciando e estudando durante a minha trajetória se inspira em como Moreno foi criando a Socionomia. A história do Psicodrama está intimamente entrelaçada com a própria biografia do seu criador, Jacob Levy Moreno. Assim, como um processo metodológico cartográfico, os afetos e os acontecimentos da minha biografia não têm como ser completamente separados do meu estudo da abordagem psicodramática e, posteriormente com o GEP, do meu aprendizado da Palhaçaria.

#### 3.1 Psicodrama

##### 3.1.1 A História do Psicodrama

O primeiro livro que eu li escrito por Moreno (2014) foi a sua Autobiografia. Nessa obra, Jacob Levy conta o seu percurso desde a infância até quase a sua morte e como a Socionomia foi se desenvolvendo juntamente com a sua história. Uma das maiores curiosidades que eu tinha quando comecei a ler sobre a vida de Moreno era entender como apesar dele ser psiquiatra, judeu e ter vivido na mesma cidade que Freud, em épocas não muito distantes, a sua abordagem psicodramática ser tão diferente da abordagem psicanalítica. A biografia de Moreno não me deu

---

<sup>9</sup> Socionomia é a ciência das leis do desenvolvimento social e das relações sociais criada por Moreno. (NAFFAH NETO, 1979). O Psicodrama é parte de uma construção muito mais ampla: a Socionomia. Contudo, é comum usar o termo “Psicodrama” para se referir à Socionomia. Ou seja, a denominação de uma parte da teoria, foi estendida para a denominação de toda a teoria. Neste trabalho, utilizamos a expressão Psicodrama, com a primeira letra maiúscula, como sinônimo de Socionomia.

respostas definitivas para essa curiosidade, mas me ajudou a compreender um pouco mais da visão de mundo moreniana.

### *3.1.1.1 Infância e adolescência de Moreno*

Na infância de Moreno, a sua mãe, Pauline, influenciou bastante no seu interesse pelo poder criador de Deus e a sua visão de ser humano. O misticismo religioso de Pauline associado com a sua habilidade de falar vários idiomas e de conhecer outras culturas - como o alemão, espanhol, francês e romeno - provavelmente influenciaram Moreno na construção da visão de homem que posteriormente adotou no Psicodrama. Ao contrário do pai - que viajava com frequência por ser caixeiro viajante - a mãe de Moreno esteve muito presente nos relatos de momentos significativos da infância relatados na Autobiografia moreniana. “A figura central da família era sempre a minha mãe, cuja devoção exemplar aos filhos não foi, entretanto capaz de substituir a ausência da forte liderança que em geral se espera de um pai.” (MORENO, 2014, p.30).

Jacob Levy Moreno nasceu em 18 de Maio de 1889 na Romênia. Com um ano de idade, Jacob Levy teve raquitismo: não tinha apetite, perdeu peso e não conseguia andar. Pauline estava deprimida e desesperada, com medo de perder o filho. Em um passeio pelo pátio, a mãe de Moreno foi parada por uma cigana que disse para ela parar de chorar e fazer o seguinte tratamento:

“Vá buscar um pouco de areia fina. Ao meio-dia, quando o sol estiver escaldante, ponha a criança na areia. O sol curará a criança.” Apontando o dedo para a criança, acrescentou a seguinte profecia: “Chegará um dia que essa criança se tornará um grande homem. Chegará gente de todo o mundo para vê-lo. Ele será homem sábio e bondoso!” (MARINEAU, 1992, p. 29).

O encontro de Pauline com a cigana influenciou a forma como J. B. Moreno foi criado. Depois de ser informada sobre a profecia, a mãe de Moreno passou a tratá-lo com um cuidado especial, contribuindo para a construção dos futuros sonhos megalomaniacos do filho. Além disso, Pauline passou a contar para as pessoas sobre a profecia da cigana, facilitando o processo de socialização de Moreno. (MARINEAU, 1992).

Em 1894, Moreno começou a freqüentar uma escola bíblica sefardita, na qual aprendeu sobre o livro de Gênesis, que descrevia as criações de Deus. Ele ficou

fascinado pela idéia de Deus, servindo como estímulo para a sua primeira sessão psicodramática “particular”. Nessa sessão psicodramática, Moreno e outras crianças, aos 4 anos de idade, brincaram de ser Deus e Seus anjos. Moreno assumiu o papel de Deus, subindo em uma montanha de cadeiras que representavam o céu. O “psicodrama de Deus” serviu, posteriormente, de inspiração para a forma do palco psicodramático, que possui muitos níveis em uma dimensão vertical.

No início da adolescência, Moreno começou a se afastar da sua família e a tornar-se taciturno. Ele passava o tempo fazendo questionamentos existenciais como, por exemplo, “quem sou eu?”. “Extensas e fervorosas leituras religiosas, filosóficas e estéticas prepararam o palco interior e psíquico para o período decisivo que ia chegar.” (MORENO, 2014, p. 40). As leituras que Moreno fez na época juntamente com o interesse pelo dogma central da Cabala - de que toda a criação é uma emanção da divindade - contribuíram para a construção, depois de alguns anos, da filosofia psicodramática. (MARTÍN, 1996).

Aos quatorze anos, a família de Moreno passou por um período conturbado. O pai de Jacob Levy, Nissim Moreno, decidiu mudar a família para Berlim em uma última tentativa de conseguir sustentá-la e mantê-la unida. Anteriormente, Nissim costumava se ausentar freqüentemente de casa e iniciou vários empreendimentos sem sucesso. No entanto, apesar da tentativa de reunir a família, os conflitos se agravaram. Por fim, os pais de Moreno se separaram: Nissim vai morar em Istambul e Pauline passa a residir em Viena. J. L. Moreno encontrava-se em um momento de intensa crise existencial; decide morar sozinho em Viena e opta por não visitar a sua mãe e irmãos. De acordo com René Marineau (1992), o jovem Moreno torna-se rebelde, larga a escola e vive uma vida errante e boêmia.

Na adolescência, além de se afastar da sua família e ficar rebelde, Moreno - próximo aos dezoito anos de idade - deixa a barba crescer e procura assumir um papel de benfeitor da humanidade, um novo profeta. “Por meio da barba, eu mostrava a importância da não-interferência na espontaneidade sadia do corpo.” (MORENO, 2014, p. 54). Neste período, o jovem “profeta” trabalhava como professor e procurava ajudar as pessoas sem esperar nada em troca. Ele não aceitava nenhum pagamento das pessoas que o contratavam e dizia apenas: “dê o dinheiro diretamente aos pobres.” (MORENO, 2014, p. 55).

Em 1908, Jacob Levy Moreno ingressa no Curso de Medicina da Universidade de Viena. Ele continua a exercitar sua intensa vida religiosa - denominada “religião do Encontro” - com um grupo de seguidores/amigos: o hassídico Chaim Kellmer, Hans Brauchbar, Hans Feda e Andreas Petö. Esse grupo desenvolveu a Casa do Encontro - um abrigo para refugiados mantido por doações - que possibilitou a criação de “grupos de encontro” nos quais os problemas eram esclarecidos e resolvidos. Os primeiros “grupos de encontro” serviram como modelos para os futuros grupos dirigidos por Moreno. (MORENO, 2014).

### *3.1.1.2 A espontaneidade e as crianças dos Jardins de Augarten*

Apesar do seu grupo “religião do Encontro” ter características de uma nova religião, Moreno decidiu não criar uma religião das massas porque não gostaria de ficar preso a questões institucionais e organizacionais. Ao invés disso, o novo “profeta” começou a procurar crianças em parques de Viena para formar grupos que brincassem de improvisar. Com essas reuniões, Moreno almejava desenvolver a capacidade das crianças de lutar pela espontaneidade e criatividade, que eram aprisionados pelos estereótipos sociais. O interesse precoce de Moreno no conceito de espontaneidade já sinaliza uma das bases filosóficas do Psicodrama: os pensamentos do filósofo Henri Bergson. Segundo Moreno (2014), Bergson teve o mérito de ter sido o primeiro autor a reintroduzir a idéia de espontaneidade em uma época que predominavam as ciências positivas. Mas, é importante salientar que a espontaneidade bergsoniana - abstrata e metafísica - é diferente intelectualmente da espontaneidade “existencial” e pragmática moreniana. (MARTÍN, 1996).

O caminho escolhido por Moreno (1997) para liberar a espontaneidade-criatividade é através do “drama”, que significa “ação” em grego. Conseqüentemente, o Psicodrama se inspirou no teatro - que é a arte das dramatizações - para desenvolver os seus métodos e técnicas. Os conceitos psicodramáticos de “protagonista”, “diretor” e “platéia” se originaram na arte teatral. O título de “protagonista” era dado ao ator principal na tragédia grega e significa “um homem tomado de frenesi, um louco. Um teatro para o psicodrama é, portanto, um teatro do homem enlouquecido, um público de loucos que olha para um deles, que continua sua vida no palco.” (MORENO, 1997, p. 61). Segundo Moreno, o primeiro

protagonista foi Téspis de Ática, na tragédia grega. Téspis viveu no século V a.C. e é conhecido como o primeiro ator Ocidental e o primeiro produtor teatral:

Há lendas correntes ao seu respeito. Psístrato o trouxe, ninguém sabe como o encontrou, para dirigir os cortejos dionísicos. Téspis introduziu nesses cortejos um coro, de modo a fazer com que seguissem um enredo, e as máscaras, para que o público identificasse os sentimentos que os atores *fingiam* sentir. Tudo para amplificar o efeito da dramatização no espírito da platéia, mesmo naqueles que não os escutassem, à distância. (AGUIAR, 2011, p. 107).

Aristóteles (2015), em seu tratado sobre *Poética*, fala sobre o surgimento da tragédia grega. Para esse filósofo, a tragédia foi criada a partir do ditirambo - hino primitivo de louvor aos deuses - entoado por um coro e que, posteriormente, com as intervenções de Téspis, assumiu caráter dramático (BITTENCOURT et al., 2013). Sendo assim, a tragédia tem origem em rituais litúrgicos, o que contribuiu para Moreno relacionar o teatro com Deus. A tragédia também tem uma importante função social em produzir catarse. Para Aristóteles (2015), a catarse é a purificação da alma, que ocorre quando o espectador sente as paixões representadas e permite, ao imitá-las em seu interior, liberar-se do peso das suas emoções.

Jacob Levy acreditava que a partir do caminho do teatro, poderia fazer com que as pessoas se conectassem com o seu Deus interior - vivo e criador - e exercitassem o *Godplaying*. Esta visão psicodramática não tem precedentes na história do teatro. Moreno associa superficialmente o Psicodrama à *Commedia dell'Arte* italiana, na qual o enredo era previamente escrito, mas o diálogo era improvisado pelos atores (MORENO, 1997). No entanto, a *Commedia dell'Arte* acabava por se repetir sempre os mesmos clichês da conserva cultural, aproximando-se mais do teatro grego descrito por Aristóteles (2015) na *Poética*. Segundo Moreno (1997), o verdadeiro precedente do Psicodrama é os ritos dramáticos pré-históricos, nos quais um sacerdote contracenava com as forças naturais ou deuses para conseguir respostas e auxílio para sua tribo.

Apesar de o teatro grego ser a repetição de uma conserva dramática na qual não há espaço para espontaneidade, este teatro histórico ajudou Moreno a construir um conceito fundamental para o Psicodrama. Jacob Levy desenvolve a ideia de catarse a partir do conceito original de "*catharsis*" presente na *Poética* de Aristóteles (2015), que trata sobre as leis da dramaturgia na tragédia grega. Assim, partindo do

precedente grego, Moreno expande o conceito de catarse em quatro direções: a somática, a mental, a individual e a grupal. (MORENO, 1997).

### 3.1.1.3 A antipsiquiatria moreniana

Nas vivências lúdicas com as crianças nos jardins de Augarten - quando contava histórias e encenava finais diferentes - Moreno tinha também a intenção de fazer um trabalho grupal contra a teoria psicanalítica individualista, no qual demonstrasse que o ser humano podia ser mais produtivo e saudável ao representar seus sintomas do que se tentasse reprimi-los e resolvê-los através da Psicanálise (MORENO, 2014). Na Viena do início do século XX, o método psicanalítico de Freud estava em destaque, possuindo muitos seguidores e discípulos. Neste clima psicanalítico - quando a psicologia era reduzida a uma perspectiva unidimensional e individual - as idéias de Moreno floresceram como um permanente contraste à Psicanálise. (MARTÍN, 1996). “A psicoterapia de grupo se originou em oposição e como protesto contra os métodos individuais então dominantes”. (MORENO, 1993, p.25). Apesar de Moreno morar na mesma cidade que Freud, eles encontraram-se apenas uma única vez, em uma conferência, na qual o criador do Psicodrama declara para o fundador da Psicanálise:

Bom, Dr. Freud, eu começo onde o senhor deixa as coisas. O Senhor vê as pessoas no ambiente artificial do seu Gabinete. Eu vejo-as na rua, na casa delas, em seu ambiente natural. O Senhor analisa os sonhos das pessoas. Eu procuro dar-lhes mais coragem para que sonhem de novo. Ensino as pessoas a como brincarem de ser Deus. (Moreno, 1997, p. 54)

Outro método psiquiátrico difundido na época era o trabalho desenvolvido por Kraepelin na classificação de doenças mentais. Durante o curso de Medicina, Moreno chegou a estagiar na Clínica Wagner von Jauregg - que utilizava parâmetros kraepelianos - enfatizando os aspectos patológicos do ser humanos ao invés da saúde. Apesar de Moreno se manter interessado na psiquiatria, ele rejeitou tanto a Psicanálise quanto a Psiquiatria kraepeliana. (MARTÍN, 1996).

### 3.1.1.4 A relação de Moreno com os movimentos políticos de Viena

Além de ter contato com o movimento psicanalítico e o movimento kraepeliano no campo da psicologia, J.L. Moreno também se relacionou com movimentos políticos que efervesciam em Viena entre 1910 e 1923. Adolf Hitler foi tentar estudar arte na Universidade de Viena e costumava pintar cartões postais nos parques. Após uma sessão na qual Moreno contou histórias para as crianças em uma praça, Hitler cumprimentou-o e elogiou o seu trabalho. Na época, Moreno descrevia Hitler como apenas outro nacionalista com seguidores. (Moreno, 2014).

Na emergência de movimentos políticos, a Universidade de Viena permaneceu fechada porque os nacionalistas - munidos de guardas da União Alemã de Estudantes - determinaram que os estudantes judeus não pudessem entrar na instituição. Moreno tentou mediar os conflitos durante um tempo, aproveitando-se da sua identidade desconhecida de “cidadão do mundo”. “Minha religião aparentemente misteriosa, minhas atividades proféticas e meu grupo de discípulos me deram um status incomum. Eu era um estranho nas guerras políticas que haviam devastado a Universidade.” (MORENO, 2014, p. 63).

Na Universidade de Viena também havia grupos de comunistas e socialistas, contudo Jacob Levy sentia-se distante destas ideologias. O movimento com o qual Moreno se identificou foi o existencialismo, que defendia a liberdade do indivíduo de ser. (MORENO, 2014). De acordo com Martín (1996), Moreno foi influenciado por alguns filósofos existencialistas - como Kierkegaard - desenvolvendo junto com outros seguidores “barbudos” um certo “existencialismo heróico vienense”.

Este movimento existencialista vienense era o seinismo, a ciência do ser, que possuía alguns princípios básicos. O primeiro princípio básico era a “inclusão total” de ser que envolvia um esforço constante em manter o seu fluxo natural, espontâneo e ininterrupto de existência. Ou seja, é basicamente a ideia psicodramática de viver no aqui-e-agora. O segundo princípio era a bondade, presente em todas as coisas existentes. (MORENO, 2014). Havia também os conceitos de momento, situação, *status nascendi*, espontaneidade, criatividade e conserva cultural. Para Martín (1996), a essência da obra moreniana está na filosofia ou teoria do momento, que é mais uma sensação vital do que elaboração conceitual:

A definição [de filosofia do momento] seria feita com os verbos *apurar e viver*, em forma imperativa: apura exaustivamente a tua vida criadora, aqui e agora, prescindindo de toda existência exterior que não seja este aqui e agora, neste momento. (Martín, 1996, p. 78)

### *3.1.1.5 O existencialismo heróico no trabalho com prostitutas e no Campo de Mittendorf*

O trabalho no qual J.L. Moreno se dedicou às crianças nos parques de Viena - os jardins de Augarten (1908-2911) - precisou ser abandonado devido a repreensão da polícia e da administração da escola infantil: acusaram Moreno de ser pedófilo e exercer influência negativa sobre as crianças. (MARINEAU, 1992).

De acordo com Silva Filho (2011), Moreno viu uma prostituta ser advertida por um policial por estar atraindo cliente durante o dia. Inspirado por essas observações, Moreno decidiu trabalhar com prostitutas (1913-1914) sem ter como objetivo curar uma doença ou analisar os seus comportamentos. Baseado nas idéias seinistas e com uma postura otimista, Jacob Levy queria que as prostitutas “aceitassem a si mesmas”, ganhassem auto-estima sendo o que elas são: prostitutas. (MARTÍN, 1996).

Em 1914, antes de terminar o curso médico, inicia-se a Primeira Guerra Mundial. Neste período de guerra, Moreno trabalhava pelo governo com refugiados tirolezes no campo de Mittendorf (1917). De acordo com Moreno (2014), ele aproveitou para fazer os seus primeiros experimentos sociométricos no campo de guerra, observando como a comunidade e as instituições se organizavam. Entretanto, para Martín (1996), no campo de Mittendorf, Moreno estava fazendo uma tentativa de vida heróica e os experimentos sociométricos só começaram a ser realizados na década de 1930. Imerso no seinismo, o existencialismo heróico vienense, Moreno se preocupava com os fracos, os marginais, os refugiados de guerra, ou seja, os que mais vivem o horror da existência. Segundo Martín (1996), o existencialismo heróico vienense - o seinismo - é a principal identificação e influência na base filosófica da obra moreniana que possibilitou o Psicodrama.

### *3.1.1.6 Daimon - Encontro e Hassidismo*

Após o final da Primeira Guerra, Jacob Levy se formou como médico e o deão da Faculdade de Medicina disse à Pauline: “Seu filho é um grande gênio. Ele tem um grande futuro.” (MORENO, 2014, p. 85). É a segunda vez que alguém fala para

Pauline o quanto o seu filho tem um futuro especial; a primeira vez foi quando Moreno tinha um ano de idade, no encontro com a cigana<sup>10</sup>. Na Viena pós-guerra, Moreno começou a frequentar o Café Museum para se encontrar com outros intelectuais e artistas. O grupo deu origem à publicação de um jornal mensal de filosofia existencialista, chamado *Daimon*, que teve sua primeira edição em 1918. O nome do jornal era inspirado nas idéias de Sócrates, que definia *Daimon* como um gênio ou inteligência invisível que teria a função de mediar as relações entre o ser humano e o divino. (MORENO, 2014).

A partir do significado de *Daimon* e das próprias idéias do seinismo, nota-se que o início da obra moreniana tem um forte sentido religioso. De acordo com Martín (1996), apesar de Moreno não admitir publicamente, ele participou na sua juventude da seita judia espiritualista do hassidismo - que tem origem na Cabala - e trata sobre a concepção e postura diante Deus. O Deus que Moreno nos apresenta nesta época - sob a influência hassídica - é o Deus criador do Gênesis, sem panteísmo, como se pode notar no trecho abaixo:

[...] tudo foi criado por Deus, e todo criado traz em si uma centelha de Deus, o criador, o onipresente, o hassidismo tem uma postura otimista diante da vida: a partir de todas as coisas, se pode chegar a Deus. (Martín, 1996, p. 30)

Em sua obra *As Palavras do Pai*, Moreno (1992) afirma que Deus é sempre o mesmo, mas que o conceito de Deus se modifica. Jacob Levy também ressalta que todo ser humano possui uma centelha divina, que nos permite criar e ser espontâneos:

Depois de tantas vezes traído, ele não é mais um Deus que vem de um Tu, mas que vem de dentro de nós mesmos, através do Eu, através de Mim (...). No Velho Testamento, Deus é Ele, no Novo Testamento, Deus é Tu, mas, agora, há um novo Deus, uma nova voz da experiência, uma nova via de comunicação com o Deus que vem do próprio Eu, através de Mim, através de você, através de milhões de "Eus". (MORENO, 1992, p. 10).

Martín (1996) especula que um dos motivos de Moreno não falar diretamente sobre este movimento místico-espiritualista é o fato de que Jacob Levy não queria se mostrar dependente da obra de Martin Buber, que é essencialmente hassídica. Na sua Autobiografia, Moreno (2014) afirma que Buber erroneamente recebeu crédito pelo conceito de encontro nos estudos da relações interpessoais, mas que o pioneiro no estudo do encontro foi ele próprio. O livro "Eu e Tu", de Buber, foi publicado em

---

<sup>10</sup> Para mais detalhes, ver o subcapítulo 3.1.1.1 *Infância e Adolescência de Moreno*.

1923, nove anos após o livro “Convite ao Encontro”, de J.L. Moreno. Independente de quem criou primeiro o conceito de Encontro, pode-se afirmar que o encontro pode ocorrer quando se estabelece uma *relação eu-tu* recíproca em que, no aqui e agora, o *eu* volta-se inteiramente para o outro (*tu*), acolhendo-o como outro ser e, concomitantemente, se conscientiza e se apropria do seu *eu*. (BUBER, 2003).

Moreno descreve o encontro em uma forma mais poética no seguinte trecho:

Um encontro entre dois:  
 olho no olho, cara a cara.  
 E quando estiveres próximo,  
 tomarei teus olhos e os colocarei no lugar dos meus,  
 e tu tomarás meus olhos e os colocarás no lugar dos teus,  
 então, eu te olharei com teus olhos  
 e tu me olharás com os meus.  
 Assim nosso silencio se serve até das coisas mais comuns  
 e o nosso encontro é meta livre:  
 o lugar indeterminado, em um momento indefinido,  
 a palavra ilimitada para o homem não cerceado (MORENO, 1997, p. 9)

### 3.1.1.7 O Teatro da Espontaneidade

Ao mesmo tempo em que se ocupava com suas publicações de livros e do jornal *Daimon*, Jacob Levy se envolvia com o estabelecimento do *Stegreiftheather* - o Teatro da Espontaneidade - em Viena. Segundo Moreno (1997), o Psicodrama nasceu no Dia das Mentiras, 1º de Abril de 1921. A primeira sessão oficial psicodramática ocorreu no teatro *Komödienhaus*, e Moreno se apresentou sozinho: sem nenhuma peça pronta, sem preparação prévia e nem atores. Quando as cortinas abriram, só havia uma poltrona de veludo vermelho - como um trono de rei - e uma coroa dourada. “Foi uma tentativa de tratar e curar o público de uma doença, uma síndrome cultural patológico de que os participantes compartilhavam. A Viena do pós-guerra [...] não tinha governo estável, nem imperador, nem rei, nenhum líder.” (MORENO, 1997, p. 49). O criador do Psicodrama almejava introduzir o sociodrama em *status nascendi* e analisar a produção resultante. Posteriormente, o Teatro da Espontaneidade foi considerado parte da sociodinâmica - que tem por objeto de estudo a dinâmica das relações interpessoais (papéis) - e é um dos pilares do projeto sacionômico de Moreno (NAFFAH NETO, 1979). Na primeira sessão, Moreno convidou os espectadores para subir ao palco e assumir o papel de rei; a platéia atuava como júri. Vários políticos, escritores, soldados, médicos e advogados

- que estavam presentes no teatro - tentaram atuar como um rei. No entanto, ninguém foi aprovado para ser um bom líder. (MORENO, 1997).

Apesar das críticas e do alvoroço, Moreno continuou a reunir um grupo no Café Museum para promover o Teatro da Espontaneidade. Depois de uma longa procura, encontrou-se um lugar definitivo para o *Stegreiftheater*: o teatro de *Maysedergasse*. Neste local, as sessões eram realizadas a partir do material dramático sugerido pela platéia ou pelos atores. O teatro estava sempre lotado, todavia havia alguns desafios para se alcançar a total espontaneidade. (MORENO, 1997)

A platéia, imersa em uma conserva cultural do teatro ensaiado com dramaturgia, não acreditava que as dramatizações pudessem ser improvisadas. Para superar a descrença da platéia, o grupo do Teatro da Espontaneidade passou a utilizar a técnica do “jornal vivo”, que era baseado em notícias atuais, e, portanto, não teria como ser ensaiado. (MORENO, 2014).

Contudo, a pior dificuldade enfrentada por Moreno (2014) no *Stegreiftheater* ocorreu devido a atores do grupo que começaram a utilizar clichês e a se afastar da espontaneidade. A fim de superar este dilema, Moreno optou por priorizar um dos pilares do seu projeto socionômico - a sociatria - que busca a terapêutica das relações através do teatro terapêutico. (NAFFAH NETO, 1979).

As imperfeições estéticas de um ator no palco não podiam ser perdoadas pela platéia, mas as imperfeições e incongruências que um paciente mental mostra no palco de psicodrama são não só facilmente toleradas, mas esperadas e, muitas vezes calorosamente bem-vindas. (Moreno, 2014, p. 94)

O teatro terapêutico também beneficiava os atores, que se tornaram “egos auxiliares”, e devido a sua função terapêutica, não se exigiam um perfeccionismo dramático. (MORENO 2014). No ano de 1921, o teatro terapêutico possibilitou que Moreno tratasse uma paciente que influenciou definitivamente nas suas teorias e técnicas: o caso da atriz Bárbara. (MARTÍN, 1996). Ela trabalhava como uma das atrizes permanentes no *Stegreiftheater*, e freqüentemente improvisava papéis românticos e carinhosos. (MORENO, 1997).

Bárbara casou-se com um jovem ator, George. No entanto, o casamento estava turbulento. Às vezes, ela perdia o controle e agredia verbalmente e fisicamente o marido. Moreno teve uma idéia de como ajudá-los e pediu à Bárbara

que ela interpretasse papéis bem diferentes dos quais estava acostumada. A jovem atriz passou a atuar em papéis de prostitutas, que eram opostos as mulheres românticas de costume. Progressivamente, os conflitos da relação conjugal foram se dissolvendo. Além do benefício terapêutico para os atores, o público também relatava que estava impressionado com as dramatizações. Moreno denominou este efeito da dramatização na platéia como uma “catarse do público”. (MORENO 1997).

### 3.1.1.8 O projeto socionômico ao encontro do “Novo Mundo”

Em 1925, Moreno decide mudar-se para os Estados Unidos a fim de expandir a sua obra e fugir do clima político instável de Viena. Ele opta por ir para Nova York, onde o seu irmão morava. A idéia inicial era tentar ganhar dinheiro através de uma invenção em parceria com Franz Lornitzo: o “Radio Film” - discos de gravação em aço. No entanto, muitos inventores estavam trabalhando na área de gravação de som na metade de 1920 e havia invenções melhores do que as de Moreno e Lornitzo. Devido ao fracasso na venda do “Radio Film”, Jacob Levy passa a ser sustentado pelo seu irmão, William. A adaptação de Moreno nos Estados Unidos foi bastante difícil nos primeiros cinco anos: ele não tinha licença para atuar como médico e sua invenção tinha fracassado. A primeira oportunidade de apresentar o Psicodrama ocorreu no Hospital Mt. Sinai, onde Jacob Levy fez a primeira apresentação técnica de terapia de ação - *hole playing* - para crianças em solo estadunidense. (MARINEAU, 1992; MORENO, 2014).

Depois de garantir sua cidadania americana e licença para atuar como médico, Moreno se dedicou a sua carreira como psiquiatra. Os trabalhos anteriores com as prostitutas em Viena e com os tiroleses no campo de Mittendorf possibilitaram que ele fosse nomeado Diretor de Pesquisa Social do Departamento de Bem-Estar Social do Estado de Nova York. Neste período, as pesquisas de Moreno eram realizadas na prisão de Sing Sing e na *New York State Training School for Girls*, em Hudson, Nova York. Em Sing Sing, o objetivo do trabalho de Moreno era tornar a prisão uma sociedade terapêutica em que os detentos fossem organizados em grupos de acordo com as necessidades e forças de cada um dos integrantes. (MORENO, 2004). Era o início dos procedimentos de pesquisa que desenvolvessem a sociometria - que tem por objeto de estudo as redes relacionais

psicológicas - o último dos três pilares do projeto socionômico de Moreno (NAFFAH NETO, 1979).

O projeto socionômico - a Socionomia - que é a ciência das leis sociais e das relações, procura ter como objeto de estudo principal a articulação entre o individual e o coletivo. A Socionomia é estruturada em três pilares: a sociodinâmica, a sociatria e a sociometria. A sociodinâmica estuda a dinâmica das relações interpessoais e a Teoria de Papéis, utilizando como métodos o *role playing*, o teatro espontâneo e o psicodrama pedagógico. Já a sociatria se ocupa da terapêutica das relações, servindo-se dos métodos de psicodrama terapêutico bi-pessoal, sociodrama e psicodrama em grupo. Por fim, a sociometria ocupa-se da mensuração das redes relacionais através dos métodos do teste sociométrico e do teste de percepção sociométrica. (NAFFAH NETO, 1979).

### 3.1.1.9 A Socionomia com status de ciência social

Quando Moreno foi para os Estados Unidos, ele estava determinado a elevar a Socionomia ao *status* de ciência social. A sociometria desenvolvida em território estadunidense possibilitou uma mensuração das relações interpessoais e a adequação da Socionomia ao rigoroso método científico. Moreno enriquece a sociologia com novos métodos de investigação social através do teste sociométrico e dos seus estudos experimentais em grupos (MARTÍN, 1996).

O desenvolvimento da sociometria - medição dos graus de vinculação entre sujeitos e grupos - por Jacob Levy Moreno propõe uma nova visão de intersubjetividades, em resposta ao movimento *taylorista* da psicometria. No início do século XX, influenciada por uma cultura *taylorista*, a Psicologia nos Estados Unidos estava centrada na psicometria, assumindo-se meramente como uma ciência comportamental “que visava treinar eficiência, tomando o trabalho como produção de lucro e a saúde como resistência ao cansaço.” (MOTTA, 2004, p. xix). Moreno possibilita que a Psicologia passe da psicometria para a sociometria, considerando o trabalho como um processo complexo e social de realização humana. Para J. B. Moreno, a saúde é uma conquista grupal e os sujeitos devem sempre ser entendidos em relação.

Os Estados Unidos era o local ideal para criar a sociometria porque o americano “mais do que qualquer outra variedade da espécie humana, gosta de expressar-se através de estimativas, de *status*, e em cifras, sendo essencialmente um *homo metrum*.” (MORENO, 1992, p. 13). Para a sociometria ser aceita como ciência, Moreno estabeleceu critérios científicos valorizados na época como a criação de um teste sociométrico com mensuração através de cálculos numéricos exatos. Além disso, os EUA eram formados por uma multiplicidade de grupos que precisavam se reunir; a unificação é um dos objetivos finais da sociometria. (MARTÍN, 1996).

Todavia, as contribuições científicas de Moreno não se limitam aos testes sociométricos. No final da sua vida, Jacob Levy procura sistematizar a sua obra utilizando o método Fenomenológico-Existencial. A partir desse método, Moreno defende que se deve experimentar em contato imediato com a realidade, a ciência *in situ*. A atitude científica moreniana busca o encontro, no aqui-e-agora. Outra característica do método de Moreno é procurar a originalidade, o *status nascendi*. (MARTÍN, 1996).

O método científico do Psicodrama está relacionado a como Moreno concebe a sociologia. “Se Carl Marx tivesse que classificar sociologicamente a J.L. Moreno, sem dúvida o teria situado entre os utópicos.” (MARTÍN, 1996, p. 34). A utopia moreniana acredita na bondade e capacidade de criação inata dos seres humanos e aspira uma sociedade harmônica em que essas características humanas inatas sejam propagadas através de pequenas células grupais.

### 3.1.1.10 O hospital psiquiátrico de Beacon e a difusão do Psicodrama

Depois das experiências sociométricas como Diretor de Pesquisa Social e as intervenções na prisão Sing Sing, Moreno decide construir o seu próprio hospital para doentes mentais em um casarão branco em Beacon, Nova York. Isso se torna possível com o auxílio financeiro de famílias ricas que tiveram familiares tratados e curados por Moreno. (MARINEAU, 1992). Em 1937, foi inaugurado o teatro do psicodrama, em Beacon, juntamente com o hospital psiquiátrico. Na casa de Beacon, em 1941, Moreno conheceu Zerka, sua esposa, que ajudou a sistematizar e divulgar o Psicodrama para o mundo. (MORENO, 2014).

No ano de 1941, anexo ao Hospital Psiquiátrico de Beacon, foi inaugurado o Instituto de Psicodrama de Nova York. O Instituto de Psicodrama foi fundamental para que a Socionomia fosse difundida a nível mundial, pois oferecia formação para psicoterapeutas de todos os continentes. Moreno e Zerka também divulgaram o Psicodrama através de viagens internacionais para inúmeros países, até a morte de Jacob Levy Moreno, em 1974, na Casa de Beacon. (MORENO 2014).

#### *3.1.1.11 A história do Psicodrama e a história do meu percurso*

A biografia de Moreno me permitiu conhecer também a história do Psicodrama e um pouco de alguns conceitos principais da abordagem sociopsicodramática. Uma das principais bases filosóficas da Socionomia é a abordagem fenomenológico-existencial, que critica teorias e técnicas construídas *a priori*, ou seja, descoladas da experiência. Assim, Jacob Levy Moreno não construiu os conceitos do Psicodrama através apenas da metafísica. Os conceitos fundamentais do Psicodrama surgiram durante as experimentações que Moreno (2014) fez durante a sua vida, descritas na sua Autobiografia. Afinal, não é possível separar a obra do seu criador, assim como não é possível separar esta monografia do meu percurso de vida.

O próximo passo que eu dei no meu percurso de aprender Psicodrama foi aprofundar esses conceitos que apareceram na história do Moreno. No subcapítulo seguinte, comento quais foram os principais conceitos da Socionomia que estudei antes e durante o GEP e que me fizeram aproximar o Psicodrama da Palhaçaria.

### 3.1.2 Os Principais Conceitos do Psicodrama - inspiração para o GEP

#### *3.1.2.1 Espontaneidade*

Como é descrita na Autobiografia, o conceito de espontaneidade teve importância para Moreno (2014) desde a sua juventude, quando começou a procurar crianças em parques de Viena para formar grupos que brincassem de improvisar. Nessas reuniões, o objetivo era desenvolver a espontaneidade e criatividade, para que as crianças não ficassem aprisionadas a conservas culturais. Durante os meus

estudos sobre Psicodrama, a espontaneidade é o conceito que mais me interessou e que eu mais associei Palhaçaria durante o GEP.

No entanto, preciso fazer uma confissão: a primeira vez que ouvi falar que o Moreno trabalhava com espontaneidade, achei ele louco e sem noção. A ideia que eu tinha de uma pessoa espontânea era bem diferente da que eu tenho hoje. Quando eu era adolescente, uns parentes alemães vieram nos visitar depois da queda do Muro de Berlim. Há décadas não falávamos com eles, mas minha família no Brasil os recebeu com muito afeto. Enquanto preparávamos o churrasco de domingo, algumas crianças pequenas da família tomavam banho de piscina com suas roupas de banho. De repente, sem avisar nada, “espontaneamente”, meu tio alemão de 2 metros de altura caminha em direção a piscina, tira a roupa ficando completamente nu e pula na água junto com as crianças. Lembro da cara de choque de toda a família brasileira. Depois do susto inicial, o adjetivo que mais usaram para descrevê-lo era “espontâneo”. Assim, até começar a estudar Psicodrama, achava que espontaneidade era ser sem noção, fazer o que quiser na hora que quiser e sem se preocupar com a reação dos outros. No entanto, a espontaneidade moreniana é bem diferente do conceito do meu tio alemão pelado na piscina com crianças assustadas.

Mas, afinal, o que é espontaneidade? “Espontaneidade no sentido moreniano é a capacidade de um organismo adaptar-se adequadamente a novas situações.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 1970, p. 44). De acordo com Moreno (1997), a palavra “espontâneo” em latim é *sponte*, que significa “por livre vontade”. Assim, a espontaneidade além de ser uma resposta adequada, também precisa ser livre de influências externas e de qualquer influência interna que o indivíduo não possa controlar. Rojas-Bermúdez (1970) explica que a espontaneidade está em uma zona intermediária entre as influências genéticas e ambientais, podendo receber a influência de ambas sem ser controlada por nenhuma delas.

Para Moreno (1997), o nascimento é o momento em que o ser humano está mais espontâneo - e menos influenciado pela “conserva cultural” - porque o bebê passa por uma situação totalmente nova, sem nenhum modelo anterior, em que precisa conquistar a sobrevivência. Para que a criança viva é necessário respostas rápidas e adequadas, segundo o estímulo do momento. “Cada indivíduo teria, então,

uma matriz espontânea, a partir da qual se desenvolveria a sua personalidade”. (FONSECA FILHO, 1980, p. 12).

O fator *e* (fator espontaneidade) é um agente a favor da criança, que atua muito antes do desenvolvimento da memória e inteligência. Contudo, com o desenvolvimento infantil progressivo, a inteligência e a memória assumem a liderança e o fator *e* é submetido à “conserva cultural”. O treino da espontaneidade, através do “aquecimento”, é a forma desenvolvida por Moreno para resgatar estados de espontaneidade que, por um momento, conseguem se expressar como uma centelha divina. A espontaneidade tem efeitos ressonantes em grupos: um indivíduo em estado de espontaneidade provoca nos demais o mesmo tipo de resposta, proporcionando uma relação télica.<sup>11</sup> (MORENO, 1997).

### 3.1.2.2 *Criatividade*

Assim como a espontaneidade, a criatividade é um dos conceitos nucleares do Psicodrama. Sua importância fica evidente no livro “Quem sobreviverá?” no qual Jacob Levy Moreno (1992) responde ao título afirmando que “sobreviverá quem em última instância puder criar!”. A criatividade está presente em todos os seres vivos e é fundamental para garantir a sobrevivência.

Nos livros de Moreno, freqüentemente o autor refere-se a espontaneidade-criatividade como um conceito gemelar. Todavia, espontaneidade e criatividade não são sinônimas e podem existir separadamente (FONSECA FILHO, 1980). Quando uma pessoa tem um alto grau de espontaneidade, mas não é criativa, ela é uma “idiota espontânea”. Um exemplo para o “idiota espontâneo” é a qualidade dramática de um indivíduo que manifesta bastante fator *e* mas não cria nada de novo: os atos repetitivos são experimentados como uma genuína auto-expressão (MORENO, 1997). Já “o extremo oposto de um homem que é um gênio da dramatização do eu mas totalmente improdutivo, é o homem totalmente produtivo e criador, embora talvez seja inexpressivo e insignificante como indivíduo”. (MORENO, 1997, p. 141).

Portanto, no Psicodrama busca-se estimular situações em que a espontaneidade-criatividade esteja concatenada no aqui-e-agora. A espontaneidade

---

<sup>11</sup> Relação télica ocorre quando as pessoas conseguem viver, no tempo presente, uma relação livre de transferências ou de interferências dos climas afetivos negativos e inibidores.

funciona como um facilitador da criatividade. “A criatividade pertence a categoria da substância, substância primeira. Para ser efetiva necessita de um catalisador. O catalisador da criatividade é a espontaneidade.” (FONSECA FILHO, 1980, p. 14).

Segundo Fonseca Filho (1980), o produto da criatividade - sem o momento espontâneo - acaba por se tornar uma “conserva cultural”. Por exemplo, uma obra de arte em um museu é um quadro produzido pela criatividade, mas que faz parte da “conserva” porque é um produto finalizado do processo criador. Entretanto, o momento da criação no qual estava sendo pintado o quadro - em que há espontaneidade-criatividade - é valioso por ser uma expressão da centelha divina.

Contudo, é importante salientar que “a espontaneidade e a conserva cultural não existem em forma pura: uma é função, é parasita da outra.” (MORENO, 1997, p.156). Assim, “não pode ser realizada a espontaneidade absoluta nem a conserva absoluta, mas comprovou-se que são princípios heurísticos únicos”. (MORENO, 1997, p. 464).

### *3.1.2.3 Conserva cultural*

A conserva cultural ocorre como se o tempo parasse e congelasse um produto resultante de um momento de criação. (MERENGUÉ, 2009). Segundo Fonseca Filho (1980), a conserva cultural seria um impulso do ser humano em relação à imortalidade, assumindo para nossa cultura um caráter quase sagrado. Cukier (2002) afirma que ela tem duas utilidades principais: possibilita ter respostas prestativas em situações ameaçadoras e permite a continuidade de uma herança cultural.

Um bom exemplo de conserva cultural são os livros, que tentam registrar o processo criativo de pensamentos importantes para aquele momento, com o objetivo de serem compartilhados entre várias pessoas por centenas de anos. Os livros da Bíblia e as obras de Shakespeare são exemplos de “uma mistura bem sucedida de material espontâneo e criador, moldado numa forma permanente [literária]” (MORENO, 1997, p. 158). Assim, os livros garantem a possibilidade de regresso a tradições culturais, tendo o efeito tranquilizador da conserva cultural.

Fonseca Filho (1980) escreveu um livro sobre teoria psicodramática que correlaciona os pensamentos de Martin Buber e Jacob Levy Moreno no qual aborda

o armazenamento da cultura de uma sociedade. Em “Psicodrama da Loucura”, o autor descreve a conserva cultural como o esfriamento do calor da criação. “Seria o empalidecer do Eu-Tu, transformando-se em Eu-Isso. Já não teríamos a relação total, apenas a parcial.” (FONSECA FILHO, 1980, p. 58).

Para Moreno (1997), está ocorrendo progressivamente um evidente declínio da função criadora do ser humano, provocado por uma valorização excessiva da conserva cultural pela sociedade. Conseqüentemente, a luta contra a conserva seria um dos traços mais emblemáticos da nossa civilização. Já Fonseca Filho (1980, p.58), nas correlações entre Buber e Moreno, entende as “conservas culturais correspondendo a um excesso de Eu-Isso, levando ao desestímulo de novas liberações de espontaneidades latentes.”

#### 3.1.2.4 *Momento (Locus Nascendi, Status Nascendi, Foco, Zona e Matriz)*

A teoria da espontaneidade-criatividade é inseparável de uma teoria do momento. De acordo com Moreno (1997), Henry Bergson - que é o primeiro autor a citar o conceito de espontaneidade na modernidade - foi também o filósofo responsável por se aproximar mais do conceito de “momento” concebido por Moreno. Bergson afirmou que o tempo - a *durée* - é, em si mesmo, uma incessante mudança, algo totalmente criador. No entanto, diferentemente de Moreno, a *durée* de Bergson é um progresso contínuo do passado que vai consumindo o futuro no qual não há espaço para o instante. Para Moreno, a espontaneidade criadora só pode se desenvolver em um momento concreto da vida de um ser humano também concreto. (MARTÍN, 1996).

O momento moreniano só tem sentido em um universo aberto no qual haja lugar para a mudança e a novidade, ou seja, que possibilite o desenvolvimento de espontaneidade e criatividade. Um momento pode ser verdadeiramente captado quando o sujeito consegue identificar um grau de mudança e uma experiência de novidade diferente dos instantes que a precederam. Moreno explica didaticamente a experiência do momento no seguinte trecho:

Para que o momento seja experimentado como um momento *sui generis*, são requeridas as seguintes circunstâncias: (a) deve ocorrer uma mudança na situação; (b) a mudança deve ser suficiente para que o indivíduo perceba a experiência de novidade; (c) essa percepção implica atividade por parte

do indivíduo, um ato de aquecimento preparatório de um estado espontâneo. (MORENO, 1997, p.155).

No livro *Psicologia do Encontro*, Martín (1996) afirma que a essência da obra moreniana está na filosofia ou teoria do momento, que é mais uma sensação vital do que elaboração conceitual:

A definição [de filosofia do momento] seria feita com os verbos *apurar e viver*, em forma imperativa: *apura exaustivamente a tua vida criadora, aqui e agora, prescindindo de toda existência exterior que não seja este aqui e agora, neste momento.* (MARTÍN, 1996, p. 78).

Nos escritos de Moreno (1997) sobre a Filosofia do Momento, esclarece-se que, para existir o “momento”, três fatores devem ser destacados: o *locus nascendi*, o *status nascendi* e a matriz.

“O *locus* [lugar, local primário da existência] de uma flor, por exemplo, está no canteiro onde cresce como tal e não nos cabelos de uma mulher. O seu *status nascendi* [dimensão temporal, o momento em que isso ocorre] é o de uma coisa em desenvolvimento, tal como brota da semente. A sua matriz é a própria semente fértil.” (MORENO, 1997, p. 74).

Bustos (2005) apropria-se dos conceitos de *locus nascendi*, *status nascendi* e “matriz” para compreender a queixa do paciente. A queixa ou sintoma é a “matriz”, a dor existencial é o *locus* (situação existencial), e o momento em que a “matriz” aparece é o *status nascendi*. Esse esquema didático ajuda a construir o projeto terapêutico.

Na Teoria do Momento há também os conceitos de “zona” e “foco”. Rojas-Bermúdez (1970) explica que o conceito de “zona” se refere ao conjunto de elementos orgânicos e extra-orgânicos, atuantes e presentes, que intervêm no exercício de uma função indispensável. Um exemplo é a “zona oral” que é composta não apenas pela boca, mas também pela pele e a mucosa dos lábios, as bochechas, a língua, as unidades neuromusculares correspondentes, assim como o mamilo, o seio, o leite, o ar, a transpiração e o odor materno.

É importante salientar que a zona e o papel psicossomático estão interligados. A zona está ativa quando todos os seus elementos coincidem em um “foco”. O conceito de “foco” de estimulação está relacionado aos “iniciadores” que são necessários pra despertar as reações em cadeia preparatório de um ato. Os “iniciadores” constituem o início do aquecimento, podendo ser *físicos, mentais, sociais e psicoquímicos*. Logo, o “foco” se refere ao iniciador específico do aquecimento específico.

### 3.1.2.5 Jogos

Em um sentido amplo, o jogo pode ser definido como um divertimento, uma recreação, uma brincadeira, um passatempo sujeito a certas regras, existindo dentro dos limites do tempo e do espaço. “A essência do jogo reside nesta capacidade de espontaneidade, que faz surgir no jogo o sentido de liberdade e permite ao homem “viajar” ao mundo da imaginação e, através dele, recriar, descobrir novas formas de atuação” (Monteiro, 1994, pp. 18-19). Para haver jogo é fundamental que os participantes queiram jogar e estejam disponíveis para o jogo, para que não se perca toda a sua “seriedade”, o seu valor espontâneo e criativo. Ou seja, para haver jogo, os jogadores precisam de liberdade.

“O jogo é o movimento da liberdade. Ele dá o limite da liberdade e o que a ameaça.” (Bally, 1964, p. 10). Apesar dos jogos - as atividades lúdicas - serem tão fundamentais para a criança quanto comer, beber e dormir, as constantes mudanças na sociedade e na cultura contemporânea tem tolhido os jogos espontâneos. Com o passar do tempo, tem se criado padrões para avaliar o aproveitamento do ser humano no mundo, através de uma falsa idéia de ordem e de superficial liberdade, contidas nas conservas culturais. Por exemplo, o jogo de “faz-de-conta” - que desapareceu em boa parte dos adultos - deu lugar a respostas prontas, estereotipadas, atitudes cristalizadas que não permitem a criação de novas respostas adequadas. Considerando a relação dos jogos com a espontaneidade-criatividade, pode-se dizer que o psicodrama nasceu dos jogos espontâneos e que os jogos são atividades inestimáveis para a prática psicodramática tanto de crianças quanto de adultos. (MONTEIRO, 1994).

O jogo no Psicodrama permite que a pessoa expresse livremente as criações do seu mundo interno, através da representação de um papel, pela produção mental de uma fantasia ou por uma determinada ação corporal. “O jogo no psicodrama surge da necessidade de uma terapia em um baixo nível de tensão, em uma situação preservada, onde o indivíduo não está trabalhando diretamente com o seu conflito” (MONTEIRO, 1994, p.21). A “conduta em campo relaxado” surge quando o ser humano consegue se distanciar brevemente do objetivo a ser atingido, permitindo-se fazer uma meticolosa análise das possíveis respostas alternativas a

situação conflituosa. De acordo com MONTEIRO (1994), no campo relaxado, aumentam as possibilidades de relações que permitem ao indivíduo atingir uma meta. Diferentemente do campo tenso, no qual toda a conduta do ser humano é focada unicamente na meta. Motta (1995) comenta que o jogo não pode ocorrer em um campo totalmente relaxado e que é necessário certo nível de tensão provocado por conflitos pontuais referentes a temática do jogo. O Diretor tem a função de introduzir esses conflitos a fim de provocar uma tensão ótima em um contexto protegido e relaxado.

Para Júlia Motta (1995), o objetivo primordial do jogo é a expressão do prazer e o coordenador de um grupo deve ter como foco destacar o prazer da espontaneidade para que um jogo cumpra as suas funcionalidades. “Um jogo se inicia e se mantém enquanto o prazer em se expressar supera a tensão, maior ou menor, que ele envolve” (MOTTA, 1995, p. 112).

Roger Caillois (1990) classifica os jogos em quatro tipos de acordo com a fonte de prazer que cada jogo provoca: jogos de habilidades, jogos de competição, jogos de acaso (azar) e jogos dramáticos. Os prazeres dos *jogos de habilidades* advêm do desenvolvimento de habilidades e aptidões. Já os jogos de competição se caracterizam por um prazer originado da luta por um prêmio ou por vencer outros oponentes. Os jogos de acaso (azar) tem o prazer provocado a partir da causalidade. Por fim, os jogos dramáticos se destacam pelo prazer através da representação dramática, do “faz-de-conta”. De acordo com Motta (1995), o Psicodrama se beneficia, principalmente, dos jogos dramáticos apesar de poder utilizar outros tipos de jogos, que não exclusivamente os dramáticos. Rosa Cukier (1992) ressalta que para um jogo ser dramático, além de ser um “faz-de-conta”, ele precisa permitir uma aproximação terapêutica do conflito.

É, portanto, finalidade do jogo dramático propiciar um relacionamento do campo terapêutico, para que seja possível uma aproximação sutil do material conflitivo. Ele propõe o abandono da lógica formal e um adentrar na lógica da fantasia, resgatando, frequentemente, conteúdos inconscientes que, de outra forma, dificilmente seriam percebidos. (CUKIER, 1992, p. 74).

### 3.1.2.6 Teoria dos Papéis

A fonte inspiradora da teoria dos papéis de Moreno (1997) foi o teatro. No teatro, o papel pode ser definido como uma pessoa imaginária criada por um ator

dramático. A partir dessa inspiração, inicialmente, um papel é descrito como um personagem ou função assumida na realidade social, como uma professora, uma mãe, um médico ou um leitor. Por fim, os papéis na teoria psicodramática são afirmados como “as formas reais e tangíveis que o eu adota” (MORENO, 1997, p.206).

O termo "papel" é um conjunto das várias possibilidades identificatórias do ser humano. Os papéis psicodramáticos expressariam as distintas dimensões psicológicas do eu (*self*) e a versatilidade potencial de nossas representações mentais. Nesta teoria, tomam-se os papéis como núcleo do desenvolvimento egóico e, à medida que a criança cresce e se diferencia, esta vai podendo ampliar seu leque de papéis. Alguns papéis ficarão inibidos, necessitando, posteriormente, ser resgatados. O fortalecimento e resgate de papéis atrofiados é uma das funções do Psicodrama.

O desenvolvimento de papéis é anterior ao surgimento do eu. No processo de desenvolvimento do sujeito, os papéis surgem no interior da matriz de identidade que, para Moreno (1997), constitui “a base psicológica para todos os desempenhos de papéis” e lança os alicerces do primeiro processo de aprendizagem emocional da criança. Moreno apresenta três classes de papéis – psicossomáticos, psicodramáticos e sociais. Cada classe de papéis forma um eu parcial. No processo de desenvolvimento infantil os papéis psicossomáticos auxiliam a criança a experimentar seu corpo (dimensão fisiológica/corporal). Por outro lado, os papéis psicodramáticos vão proporcionar as condições da criança experimentar e desenvolver sua psique (dimensão psicológica do eu) e os sociais, por sua vez, contribuem para produzir o que se denomina sociedade (dimensão da realidade social). Corpo, psique e sociedade são as partes intermediárias e integrantes do eu total. (RUBINI, 1995).

Os papéis psicossomáticos - que aparecem primeiro, na fase da identidade total indiferenciada - são ligados às necessidades e funções vitais, tais como o de ingeridor, defecador, urinador. O conceito de papel psicossomático, para Moreno, encontra-se vinculado ao de zona, foco, iniciador, aquecimento, conjunto de determinantes e/ou condições que ocorrem, por exemplo, no ato de mamar, na relação mãe-filho (RUBINI, 1995).

Os papéis psicodramáticos surgem na segunda fase da matriz da identidade, denominada identidade total diferenciada. Nesta fase, embora não tenha surgido ainda a diferenciação entre objetos de realidade e imaginários, a criança começa a “imitar” parte daquilo que observa. Moreno denomina tal processo como “adoção infantil de papéis” que consiste em duas funções: dar papéis (dador) e receber papéis (recebedor). (MORENO, 1997).

Já os papéis sociais se desenvolvem com o surgimento da “brecha entre fantasia e realidade”, na terceira fase da matriz de identidade - chamada de “inversão de papéis”. Assim, os papéis de, por exemplo, mãe, filho, professor são denominados sociais, diferenciados dos psicodramáticos que são personificações de coisas imaginadas, tanto reais como irrealis. (RUBINI, 1995). Quanto ao sentimento de realização pessoal e os papéis, pode-se salientar que:

A existência de um grande número de papéis sociais fixos e rotineiros, que não levam ao compromisso pessoal gratificante que facilita a transformação do papel social em papel psicodramático, provoca o empobrecimento progressivo do eu [...] e busca de compensação na fantasia e em identificações projetivas (personagens de teatro, cinema, televisão, etc.). (ROJAS-BERMÚDEZ, 199, p. 51)

É importante destacar que o papel só se constitui na existência de um outro papel complementar (pai/filho; professor/aluno; médico/paciente). “O psicodrama tem seu foco no inter-relacional e não no intrapsíquico: a criança se constitui por meio dos papéis que representa” (FILIPINI, 2014, p. 35). Um papel é uma experiência interpessoal e necessita de dois ou mais indivíduos para ser realizado. (MORENO, 1997).

O desenvolvimento de um novo papel passa por três fases distintas: a) a tomada do papel (*role taking*) ou adoção do papel já pronto e inteiramente estabelecido, podendo o indivíduo apenas imitá-lo a partir dos modelos disponíveis. Não permite variação e nenhum grau de liberdade. Cabe apenas aceitá-lo, desempenhando-o da maneira já convencionada. Para Moreno, constitui-se produto acabado, conserva de papéis; b) o jogo de papéis (*role playing*) representação ou desempenho que permite certo grau de liberdade; consiste em jogar o papel explorando simbolicamente suas possibilidades de representação; e c) a criação de papéis (*role creating*) permite alto grau de liberdade, deixando margem à iniciativa pessoal, como no caso do ator espontâneo.

### 3.1.2.7 Conceito de saúde e objetivos terapêuticos

Diferentemente de outras visões biomédicas e patologizantes, o Psicodrama se foca nas potencialidades dos seres humanos que são consideradas inatas. Moreno afirma que todo ser humano é um gênio em potencial, um agente espontâneo. “A espontaneidade é um estado de prontidão do sujeito para responder mais rapidamente quando lhe for solicitado. É uma condição – um ajustamento – do sujeito, uma preparação dele para uma ação livre” (MORENO, 1992a, p. 152.) A espontaneidade também é descrita como “[...] a resposta adequada a uma nova situação ou uma nova resposta a uma situação antiga” (MORENO, 1974, p.58). Essa espontaneidade - como toda visão de ser humano moreniana - precisa ser considerada pela perspectiva relacional. Ou seja, o sujeito é um ser social que se constrói na relação com o outro. (FILIPINI, 2014).

A partir dos referenciais morenianos descritos acima, o conceito de saúde no Psicodrama não diz respeito a um indivíduo isolado, mas a um sujeito em relação. Assim, a saúde é possível em seres humanos que estiverem mais criativos e espontâneos nas relações que estabelecem, apresentando um equilíbrio no desenvolvimento de todos os papéis que desempenham e conseguindo estabelecer também relações télicas em seu átomo social. (RICOTTA, 1990).

Devido a capacidade espontânea inata do ser humano, considera-se que o adoecimento, bem como a construção da saúde, ocorrem durante o processo de desenvolvimento, sendo alimentadas pelas relações com o seu átomo social. A doença é causada por sistemas sociais constrangedores os quais impõe regras e modos de se comportar rígidos, entrando em conflitos com as necessidades dos sujeitos e restringindo a expressão de sua espontaneidade-criatividade. Tais imposições restritivas estão relacionadas às conservas culturais - aquilo que foi produzido pela cultura humana e se mantém - como os valores, as normas, as teorias, os comportamentos e as tecnologias. (MARINHO, 2000).

No entanto, essa relação com o átomo social que provoca adoecimento não é passiva: o sujeito interfere com a sua carga pessoal nas relações, imprimindo nelas a sua “psicopatologia”. “Um indivíduo com intensa carga transferencial não apenas tende a perceber o mundo de forma distorcida, mas também tende a distorcer as

relações, de forma a repetir o já vivido, embora não intencionalmente.” (RICOTTA, 1990, p. 20).

O estímulo da espontaneidade-criatividade é um dos principais objetivos da terapia psicodramática. Segundo Garrido-Martín (1984), a patologia da espontaneidade pode estar ligada tanto à inadequação como à falta de criatividade das respostas. Para tratar essa patologia, Moreno criou o ‘adestramento’ da espontaneidade, um modo sistemático de favorecer o surgimento do estado de espontaneidade através da integração de ação e pensamento.

Outras abordagens da Psicologia - como a Psicanálise e a Terapia Cognitivo-Comportamental - tratam de estudar a saúde e as doenças sobre o ponto de vista individual, interno. O Psicodrama estuda tanto a saúde quanto as doenças como fenômenos inter-relacionais, intersubjetivos, inclusive o inconsciente como instância co-inconsciente.

## 3.2 Palhaçaria

Diferentemente do Psicodrama, a Palhaçaria ou *Clown* não tem um criador ou uma criadora oficial descrita na literatura. “A partir da recusa da idéia de uma “única e verdadeira” origem, abre-se à possibilidade de conceber vários começos para os clowns-palhaços.” (SACCHET, 2009, p. 1) De acordo com Kásper (2004), o *Clown* se constitui por enunciação coletiva: diversos palhaços e palhaças vão construindo outras possibilidades de uma lógica de existência. Logo, não se pode atrelar à biografia de uma pessoa específica a história da Palhaçaria ou do *Clown*, assim como foi feito com a Autobiografia de Moreno (2014). A partir deste subcapítulo, vou contar brevemente algumas histórias<sup>12</sup> sobre a Palhaçaria e abordar quais lógicas ou conceitos de existência do palhaço me inspiram para compor intervenções com a teoria e filosofia sociopsicodramática.

### 3.2.1 Histórias sobre a arte do Palhaço

---

<sup>12</sup> Por haver uma diversidade de histórias de palhaços e palhaças que inspiram a Palhaçaria, sinto que é impossível eu contar “a” História da Palhaçaria em uma versão única, universal e definitiva. Por isso, acho mais honesto dizer que vou contar algumas histórias da Palhaçaria que me inspiram e inspiram o trabalho no GEP.

O Palhaço como uma figura vinculada às artes circenses remonta à China, onde foram achadas pinturas de quase 5.000 anos em que aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas. Na Índia, no Egito e na Grécia eram comuns espetáculos com malabaristas e paradistas. “Em meio a esses números, entre uma apresentação e outra, estavam lá também os sátiros fazendo o povo rir, constituindo as legiões que dariam continuidade às linhagens dos palhaços.” (SACCHET, 2009, p. 2). Entre 70 a.C. e 40 a.C., havia apresentações do Circo Máximo de Roma onde eram apresentadas excentricidades. No entanto, entre 54 e 68 d.C, as arenas passaram a ser ocupadas por espetáculos sangrentos, como os cristão que eram atirados às feras, e o interesse pela arte circense diminuíram. Muitos artistas malabaristas e com habilidades incomuns passaram a improvisar as suas apresentações em outros espaços como praças, feiras e barracas durante vários séculos. No século XVIII, diversos grupos de saltimbancos percorriam a Europa apresentando espetáculos com cavalos. Para chamar a atenção, esses grupos montavam tablados - tipo bancos - onde apresentavam em cima os espetáculos. Assim, criou-se o termo “*saltare in banco*”, ou seja, saltimbanco. (CASTRO, 2005).

Essas eram as artes circenses, repletas de clowns e artistas afins, fazendo “coisas” entre as apresentações das artes mais “nobres”, entre números mais “sérios”. Sobre essas intervenções, no entanto, há muito pouco material escrito, sendo o clownear uma arte historicamente ensinada através da prática e da oralidade. (SACCHET, 2009, p. 3).

Além dos países já citados, há representantes desta arte nas mais diversas culturas, como figuras clownescas tribais ou excêntricas nas mais diversas culturas e ritos antigos, sobretudo em apresentações populares e festividades religiosas. O riso - que figuras como o palhaço provocam - é utilizado por povos antigos para espantar o medo, principalmente o medo da morte. O Diabo - ícone do mal - assume com freqüência um papel cômico. De acordo com Castro (2005), ridicularizar o mal é uma das melhores formas de superá-lo. “A morte vai continuar matando, mas não vamos deixar que o medo dela nos mate em vida” (CASTRO, 2005, p. 18). Por exemplo, na cultura lorubá, as seis máscaras da cultura *Egun-gun* são um corcunda, um albino, um leproso, um prognata, um anão e um aleijado, figuras que representam bufões: personagens grotescos e cômicos. Em tribos indígenas, há uma espécie de xamã, que tinha como função “transmutar tristezas, dissipar tensões dos participantes e até

curar enfermidades” (SACCHET, 2009, p. 4). Atualmente, ainda temos a figura do Hotxua, espécie de palhaço sagrado da tribo Krahô, de Tocantins, no Brasil.

Além de o palhaço estar presente em inúmeras culturas e ritos sagrados, o cômico é uma das profissões mais antigas do mundo. Os bobos da corte, por exemplo, eram bufões e palhaços a serviço de reis, da nobreza ou de pessoas que os contratavam para festividades e ritos de passagem. A função desses profissionais é, principalmente, fazer rir.

No século XVI, surge a *Commedia dell'Arte* italiana, como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular – baseado na habilidade de improviso dos atores - da Comedia erudita - o teatro literário - culto. Na *Commedia dell'Arte*:

Os personagens usam máscaras, falam em dialetos específicos e suas características são tão bem definidas que os atores acabam assumindo o seu personagem durante toda a vida. Não havia necessidade de um texto consolidado. Antes do espetáculo, combinava-se um plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Tudo mais era improvisado ao sabor do momento, de acordo com o público, as necessidades e os talentos dos atores envolvidos. As piadas, os trocadilhos, os jogos e brincadeiras que sustentaram os improvisadores por séculos são os *lazzi*, truques, *gags*, pequenas cenas que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos e que todos os atores já conhecem de antemão. (CASTRO, 2005, p. 44).

Em 1768, na Inglaterra, O Sargento Philip Astley, construiu um anfiteatro a céu aberto no qual mesclava apresentações eqüestres com artistas de feira. O picadeiro de Astley dá origem ao palhaço de Circo: uma mistura de palhaços de feira, personagens da *Commedia dell'Arte* e as cenas tradicionais de *Clown*. A palavra *clown* é derivada das palavras latinas que significam quem cultiva a terra, um camponês rústico, caipira. Considerando a diversidade de histórias, fica evidente que não é possível atribuir a sua origem simplesmente ao teatro ou ao circo.

Historicamente, a figura do clown abrange muito mais do que o óbvio figurino engraçado e a cara pintada; ele representa uma visão do mundo que tanto as sociedades intelectuais e as chamadas culturas primitivas têm valorizado enormemente, um senso de comicidade significativa para crianças e adultos igualmente, e uma forma dinâmica de atuar baseada em técnica surpreendente e improvisação inspirada. (TOWSEN, 1976, s/p)

Para se pensar a história do Palhaço ou do *Clown*, a autora Sacchet (2009) propõe o conceito de rizoma descrito por Deleuze e Guattari (1995). Na Introdução de sua obra “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”, Deleuze e Guattari comparam o rizoma com a árvore genealógica. A raiz da árvore genealógica se bifurca a partir de um caule central; as ramificações obedecem a uma ordem hierárquica. Ou seja, a

partir da raiz, é possível estabelecer ordens de ascendência e descendência, e, por isso, a árvore é chamada de genealógica. No entanto, o rizoma é uma porção de caules, geralmente, subterrâneos (assim como as raízes), mas que crescem horizontalmente sem haver uma hierarquia de origem ou uma obediência a determinada regra pré-estabelecida. “Adotando uma lógica própria e mutável, de vários começos e múltiplas saídas, as relações rizomáticas começam e terminam ao sabor das intensidades dos encontros, criando e desmanchando territórios temporários.” (SACCHET, 2009, p. 8).

A Palhaçaria ou o *Clown* se constituem por rizoma: a sua história e sua organização se dão por múltiplas possibilidades de conexão ao longo do tempo. Não há uma preocupação em categorizar ou classificar. A potência do palhaço está na sua flexibilidade de compor e criar outras lógicas de existência e de humor. Diferentemente do Psicodrama, a Palhaçaria não tem origem; mas muitos começos possíveis. O palhaço não tem um jeito certo ou um jeito errado de *clownear*. De acordo com Sacchet (2009), é importante compreender a arte do palhaço ou da palhaça na sua multiplicidade e na sua capacidade de sobreviver e reinventar-se a cada variação de papel. Os encontros vão nutrindo esses papéis de *clown*-palhaço, que contagiam outros papéis sociais dando sentido a um viver relacional.

### 3.2.2 As Principais Lógicas da Palhaçaria

#### 3.2.2.1 Riso

Como as histórias sobre a Palhaçaria contadas por Alice Viveiros de Castro (2005) apontam, a lógica do riso e do humor é uma das principais guias quando vamos falar sobre a presença clownesca. “A história do humor e do riso remonta à história da humanidade.” (BARBOZA, 2016, p. 24). Na Grécia Antiga, Aristóteles já dizia que o ser humano é o único animal que ri. E, Millôr Fernandes (2008), completa a frase: “e é rindo que ele mostra o animal que é” (p. 109). O riso está presente nas mais diversas culturas humanas, sendo conectado com o aqui-e-agora, ao que acontece no presente, ao que nos lembramos do passado e ao que planejamos para o futuro. O riso tem um papel importante na saúde, nas relações sociais e nos rituais sagrados de inúmeros povos antigos e atuais. De acordo com Castro (2005), o

palhaço está presente em todas as culturas, e a mais primitiva expressão dessa figura cômica ocorre nos rituais sagrados. Espiritualmente, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para afugentar o medo. Entre os maiores medos humanos está a morte, e o riso é considerado uma das melhores formas de lidar com a finitude da vida e figuras malignas. Castro (2005) afirma que o Diabo - ícone do Mal - assume com frequência um papel cômico. Logo, ridicularizar o Mal é um modo de superá-lo.

Há séculos temos relatos do valor terapêutico do riso, como por exemplo, no livro *Histórias do riso e do escárnio*, de Georges Minois (2003).

Já no século II, Galieno observava que as mulheres alegres saravam mais rápido que as tristes. Hoje, os centros de terapia pelo riso multiplicam-se por todos os continentes. O riso libera catecolaminas, neurotransmissores que põe o organismo em estado de alerta e aumentam a produção de endorfinas, as quais diminuem a dor e a ansiedade. O riso levanta o diafragma, acelera a circulação sanguínea, favorece a condução do oxigênio; ele facilita a ereção e reduz a insônia. (MINOIS, 2003, p. 616).

Todavia, é importante salientar que o riso tem essa função terapêutica por ser um riso construído de acordo com uma ética coletiva: “a figura cômica tem a autorização da comunidade para esse tipo de inversão/subversão, que é mesmo desejada pelos participantes, para que possa eclodir o sagrado riso” (BARBOZA, 2016, p. 25). Assim, o riso não é *sobre* o outro ou *do* outro; o riso é *com* o outro.

### 3.2.2.2 Alegria

Uma das lógicas de vida que o Palhaço nos convida a experienciar é a alegria. O conceito de alegria é polissêmico: pode assumir o sentido de ser uma emoção básica ou até uma potência política. Como emoção básica, a alegria é definida como uma reação psicofisiológica a experiências afetivas consideradas prazerosas (MIGUEL, 2013). A alegria - conceituada como emoção básica - tem como papel nos motivar para a ação, incentivando os seres humanos a agirem para que se repitam experiências benéficas e prazerosas.

Para Kátia Maria Kasper (2005), a alegria é mais do que uma emoção, podendo ser entendida como uma força política. Na obra “Diálogos”, Deleuze e Parnet (1998) se inspiram no filósofo Espinosa para pensar a alegria e a tristeza. Para esses autores, a alegria são afetos que podem aumentar a nossa capacidade

de agir e ser. Já a tristeza diminui a nossa capacidade de agir e deterioram as nossas relações. Assim, a proposta da Palhaçaria é ampliar os afetos alegres que promovem encontros, movimentos e mais possibilidades de existências.

Em Espinosa, há uma filosofia da vida que busca denunciar tudo o que nos afasta das intensidades de viver, como valores transcendentais que se orientam contra a vida. “A vida está envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade.” (DELEUZE, 2002, p. 32). Espinosa segue passo a passo denunciando as paixões tristes que existem em sentimentos como a tristeza, o ódio, a aversão, a zombaria, o desespero, a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o pesar, a cólera, a vingança, a crueldade e, até mesmo, na esperança e na segurança. Ele critica “as falsificações da vida, todos os valores em nome dos quais nós depreciamos a vida: nós não vivemos, mantemos apenas uma aparência de vida, pensamos apenas em evitar a morte e toda a nossa vida é um culto à morte.” (DELEUZE, 2002, p.32).

As críticas espinosistas às paixões tristes estão baseadas na teoria das afecções, a qual afirma que todo o corpo tem um certo grau de potência que pode afetar e ser afetado. As afecções são este encontro pontual de um corpo com o outro. Quando um corpo sofre afecções, quando ele é afetado por outro corpo, ocorre uma mudança, uma alteração que pode diminuir ou aumentar a sua potência. A partir destas afecções, acontecem os afetos, uma experiência vivida, uma passagem. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (ESPINOSA, 2009, p. 100). Diferentemente, das afecções que são instantâneas - se passam no presente - os afetos têm um passado e envolvem uma capacidade futura de agir sobre o mundo. Por exemplo, uma afecção pode ser o momento pontual em que um espinho entra no meu dedo. A partir dessa afecção, vai operar uma variação em mim na potência de agir, que é o afeto. “Há, portanto transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma afecção maior ou menor [...] essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas ‘afetos’” (DELEUZE, 2002, p. 55).

Para Espinosa (2009), os afetos se dividem em dois: os alegres e os tristes. Um encontro em que as relações podem se compor e aumentam a potência de agir se caracterizam pela ocorrência de um afeto de alegria. Para isso, é preciso que

encontremos um corpo que combina com o nosso, que possui propriedades que se compõe com a nossas. Por exemplo, um abraço de um amigo quando nos sentimos sozinhos ou um beijo de quem amamos. Espinosa chama essas experiências de bons encontros porque são momentos em que nos aproximamos mais do mundo, de outras pessoas e de nós próprios, amplificando a nossa potência de afetar e ser afetado. Já os afetos tristes, diminuem nossa potência de agir, de existir e de afetar e ser afetado. Um exemplo é quando somos agredidos por uma pessoa desagradável. As afecções a base de tristeza quando nos atingem, vão se encadeando umas nas outras, diminuindo nosso poder de agir progressivamente. (TRINDADE, 2019).

Segundo Espinosa (2009), dos afetos primários - alegria e tristeza - nascem todos os outros afetos, como o amor e o ódio. Os bons e os maus encontros não dependem apenas da nossa capacidade pessoal, mas também de quais encontros são possíveis na sociedade em que vivemos. Nesse sentido, os afetos também têm um aspecto biopolítico.

A filosofia espinosista afirma que podemos ser ativos ou passivos nas causas dos afetos. As paixões ou os afetos passivos ocorrem quando não somos a principal causa dos nossos afetos, sendo afetados por outros corpos. As paixões podem ser alegres ou tristes; são afetos inconstantes, como um espinho que pode, repentinamente, machucar o nosso pé. (TRINDADE, 2019). Já os afetos ativos ou as ações são sempre alegres porque Espinosa (2009) - assim como os humanistas - defende que o corpo esforça-se constantemente para aumentar a sua potência de agir. O corpo age por sua própria natureza, sempre buscando o seu crescimento e mais afetos alegres.

A Ética de Espinosa (2009) busca, então, como evitar a tristeza através da produção de paixões alegres e, posteriormente, ações alegres. Dependendo da cultura e da sociedade em que vivemos, criar afetos alegres se torna um desafio. Entretanto, Espinosa defende que todos podem transformar os afetos passivos em afetos ativos, saindo da servidão para a liberdade de existir. Uma existência passiva, que apenas reage às paixões, pode-se transformar em uma existência marcada pela atividade e pela ação em direção a intensidade e multiplicidade de modos de agir.

Mas, como aumentar nossa potência de existir? Segundo Espinosa (2009), os afetos passivos alegres - paixões alegres - são bons encontros que aumentam

nossa potência corporal, gerando mais entendimento sobre o mundo, ou seja, produção de noções comuns. Essas noções comuns possibilitam uma compreensão mais ampla das nossas relações e possibilitam que consigamos escolher ativamente melhor os nossos encontros, tornando-nos ativos na geração de afetos.

Este poder de afetar e ser afetado de cada corpo não tem como ser conhecido previamente. A partir de experiências e composições é que vamos conhecendo do que um corpo é capaz e quais encontros potencializam o nosso poder de ser afetado e de agir. Nesse sentido, a alegria é vista como uma potência política, não necessariamente por fazer rir, mas por nos colocar em movimento.

Tudo o que é mau mede-se pois pela diminuição da potência de agir (tristeza – ódio); tudo que é bom, pelo aumento desta mesma potência (alegria – amor) [...] Tudo que envolve a tristeza serve à tirania e à opressão. Tudo o que envolve a tristeza merece ser denunciado como mau, pois nos separa da nossa potência de agir: não só o remorso e a culpabilidade, não só o pensamento da morte (IV, 67), mas também a esperança, e mesmo a segurança, que significam impotência. (DELEUZE, 1970, p. 57)

Considerando a teoria das afecções para Espinosa, o corpo *clownesco* - o palhaço - é pura alegria: “porque ele não pode parar o movimento de ser afetado e de agir” (KÁSPER, 2005, p. 32). Entretanto, é importante destacar que esse movimento de afetos não significa que o palhaço deve está se movendo fisicamente o tempo todo. “Às vezes, suas paradas em cena são momentos gloriosos de um *clown*. O movimento que ele não pode parar é o de ser afetado e o de agir.” (KÁSPER, 2005, p. 32).

Como destaca Rosa Luxemburgo “quem não se movimenta, não sente as correntes que o prende” (LUXEMBURGO, 2009, s/p). Uma das principais denúncias que Espinosa e o *clown* faz é sobre a operação do poder - que envolve separar o sujeito daquilo que ele pode, ou seja, separar o ser humano da sua potência. O poder captura a nossa potência a partir de paixões tristes que nos tornam escravos e, às vezes, nos fazem querer ser escravizados. Os afetos de tristeza utilizados pelo poder nos paralisam, seqüestrando a nossa liberdade de agir. A Palhaçaria nesse sentido também é biopolítica, assim como a filosofia espinosista, e tem um compromisso em nos libertar de julgamentos e paixões tristes.

### 3.2.2.3 Improvisação

Diferentemente do teatro dramático, o *Clown* não interpreta um papel a partir de memórias emotivas. O palhaço é a pessoa, não um personagem. Ele não interpreta ou finge, ele é ele próprio agindo e experimentando sobre si. O corpo *clownesco* não assume um personagem pré-estabelecido como na *Commedia dell'Arte*; mas descobre e cria as partes *clownescas* que o habitam. (KÁSPER, 2005).

Rita Barboza (2016) destaca que, no geral, os palhaços ou *clowns* se dividem em duas linhas: uma que valoriza a *gag*<sup>13</sup> e a outra que privilegia o como vai ser feito - ao invés do que vai ser feito - considerando o aqui-e-agora e o encontro. A linha que buscamos nos aproximar no GEP é a que trabalha com os improvisos e os encontros. “Para produzir um clown é preciso criar-se um corpo e uma abertura para o que acontece, para o que vem de fora - para o imprevisto, o acaso, a improvisação, o público.” (KÁSPER, 2005, p. 33).

Segundo Kasper (2005), não basta o palhaço se deixar atravessar pelos imprevistos; ele precisa criar os imprevistos, ou seja, o *clown* precisa arriscar-se, improvisar. Enquanto um ator apresenta uma obra pronta, ensaiada, o palhaço sempre corre riscos porque produz com o público naquele momento, naquela hora. O *clown* é composto de muitos impulsos e vontades, e o improviso ocorre quando o palhaço exterioriza esse impulsos produzidos em conexão com as pessoas no aqui-e-agora.

#### 3.2.2.4 Encontro

A palhaça Kátia Maria Káspér afirma a importância dos *encontros* no processo de ser e tornar-se *clown*. “O palhaço tem um modo de operar, de funcionar que necessariamente inclui o outro. Ele precisa do outro para atuar, da cumplicidade do outro, do olhar do outro, atua em relação ao público.” (KÁSPER, 2004, p. 57). Estar aberto para o encontro com o outro, é um dos maiores riscos de imprevistos que um palhaço assume, mas é também o que dá sentido para a sua arte. De acordo com Ricardo Pucceti em entrevista à Káspér (2004), o público faz entrarmos em contato com o que não sabemos, com o que não temos controle, e, por isso, o trabalho do palhaço não comporta a prepotência e a arrogância. *Palhacear* é lidar

---

<sup>13</sup> Gags são piadas ou cenas prontas que são ensaiadas e repetidas.

permanentemente com um grau de desconforto, de tensão, que move a busca pelo encontro. É uma perspectiva que sempre leva ao aprendizado, e que não conclui nada definitivamente. O encontro exige uma abertura, uma disposição constante em estar e criar com o outro. É uma atitude de escuta com o corpo todo, que envolve um treino físico e não apenas psicológico. Pucetti ressalta a importância de o clown tentar propor outras experiências que fujam do esperado e chacoalham as lógicas cristalizadas tanto para o palhaço quanto para a platéia. (KÁSPER, 2004).

Sublinhe-mos que não se trata apenas de saber como produzir uma abertura, mas também de saber o que fazer com ela, ou nela. Um grande desafio para o palhaço é esse: ao mesmo tempo, abrir-se ao imprevisto, arriscar-se, mas tendo recursos para lidar com o que virá, com o que acontecerá nessa abertura criada, sem se perder, sem se dissolver, sem desmontar o agenciamento que dá sua consistência. (KÁSPER, 2004, p. 61)

A arte do encontro na Palhaçaria também exige certa habilidade do palhaço em lidar com variadas platéias, em diferentes lugares, requisitando um aprendizado sobre os diferentes *contextos* de atuação do palhaço. Ou seja, o encontro exige espontaneidade-criatividade do *clown*. Em sua tese, Káspér (2004) comenta que o encontro está relacionado com trabalho árduo de preparação. Para Moreno (1997), a espontaneidade-criatividade advém de uma conserva cultural existente, assim o trabalho árduo prévio faz parte do exercício da espontaneidade-criatividade moreniana. A espontaneidade-criatividade pode ser praticada, treinada, a fim de tornar o ser humano mais espontâneo e criativo. Pode-se dizer que o mesmo ocorre com o palhaço; a partir da prática de jogos e experimentações, ele se torna mais espontâneo e criativo para os encontros.

## 4 PRÁTICAS DO GEP: RELATOS DE EXPERIÊNCIAS E COSTURAS ENTRE PSICODRAMA E PALHAÇARIA

Como falar sobre uma experiência sem matá-la, sufocá-la em palavras certas e respostas polidas? Nesta parte da Monografia, optei por aproveitar da potencialidade do diário de campo coletivo como forma de apresentar o que acontece no GEP, e o que temos colhido de pistas sobre as aproximações entre Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama através das experiências vividas. A partir dos trechos do diário coletivo - escritos livremente e por muitas mãos - e de anotações do meu diário de campo particular compartilho algumas experiências de psicodrama e palhaçaria e, por fim, faço a costura dos conceitos teóricos apresentados no capítulo **3 ESTUDOS DO GEP: A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**.

Os relatos de experiência se dividem em dois subcapítulos. O subcapítulo **4.1 Relato de um encontro do GEP - do aquecimento ao processamento**, foca-se em contar todo o processo de um encontro do GEP, seguindo a ordem de etapas: aquecimento, dramatização, compartilhamento e processamento teórico. Já o subcapítulo **4.2 Colcha de retalhos de encontros entre Psicodrama e Palhaçaria** traz vários trechos do diário de campo coletivo escritos durante os doze encontros do GEP costuradas com aproximações entre Psicodrama e Palhaçaria.

### 4.1 Relato de um encontro do GEP - do aquecimento ao processamento

*A palhaçaria é a nossa obra, diz a autora.  
E eis que oramos um encontro.  
Entre lidos e não lidos, psicólogas, palhaças, psicodramaticistas<sup>14</sup>, ou não.  
DASEIN - Ser aí. Ser no mundo. Ser em relação.  
Presentificar-se.  
(Trecho do diário de campo coletivo)*

Inspiro-me no trecho acima para contar um pouco de um dos primeiros encontros do GEP: estávamos descobrindo o que é palhaço e criando a *nossa* Palhaçaria. Assim, como, quem nunca havia ouvido falar sobre Psicodrama também estava começando a conhecê-lo. Apesar de ter um texto como referência para ser lido antes de cada encontro do GEP, apareceu gente “de tudo que é jeito”: tinha

---

<sup>14</sup> Costuma-se chamar de Psicodramatista quem tem formação e utiliza a abordagem psicodramática. Em um encontro do GEP, uma pessoa se enganou e perguntou quem era *psicodramaticista*. O riso de si e o riso com o outro tomou conta da sala e até hoje brincamos de *palhacear*: “tu é psicodramatista ou psicodramaticista?”

participantes que tinham lido o texto, que não tinham lido nada; tinha participantes que gostavam de Psicologia e palhaço, mas que nunca tinham ouvido falar de Psicodrama; tinha participantes que curtiavam Psicodrama mas achavam que palhaço era um ator chato e repetitivo de circo. Enfim, estávamos em um grupo bastante heterogêneo, com nove participantes de variadas formações acadêmicas, habilidades e experiências: psicólogas e psicodramatistas (2 participantes), psicóloga e palhaça (1 participantes), estudante de psicologia e palhaça (1 participante), estudante de pedagogia, psicologia e Psicodrama (1 participante), estudante de sociologia (1 participante), estudante formada em Ensino Médio e com experiência em Psicodrama (1 participante), estudante de Artes Visuais (1 participante) e professora acadêmica de Fonoaudiologia e palhaça (1 participante). A maioria do grupo era composta por mulheres; havia apenas um homem.

Antes de iniciarmos o encontro, as pessoas que vão chegando mais cedo começam a conversar, compartilham lanches, tiram os sapatos e sentam nas almofadas. Está conversa informal, apesar de não ser um aquecimento ou jogo dirigido, tem uma função de “quebrar o gelo” que se assemelha a um aquecimento inespecífico. Quando a maioria das pessoas chegou e se acomodaram e seguindo o horário combinado previamente, aproveitamos a roda de conversa inicial para nos apresentarmos - eu, a Kim e a Rita - psicólogas e coordenadoras do GEP. Falamos brevemente como funciona o GEP, fazemos um contrato<sup>15</sup>, convidamos as pessoas a participarem do diário de campo coletivo e pedimos autorização para utilizar fotos. Neste terceiro encontro de GEP, nós, as coordenadoras já haviam aprendido a importância de fazer este contrato por questões éticas e que estas combinações iniciais podem contribuir para os aquecimentos subsequentes, se forem feitas brevemente, com espontaneidade e disponibilidade para acolher todos. Aproximadamente dez minutos após o contrato e conversas “quebra gelo”, nos levantamos e iniciamos os aquecimentos inespecíficos com exercício de respiração, entrar em contato com o corpo e alongamentos. Inicialmente, Kim começou dando as consignas para o alongamento e, com estímulo das egos-auxiliares profissionais e co-diretoras, os participantes também sugeriram exercícios para alongar. Após o aquecimento com o corpo, Rita assumiu a direção e propôs um jogo da Palhaçaria.

---

<sup>15</sup> Mais detalhes sobre o contrato do GEP e combinações prévias estão na página 19 desta Monografia.

Fizemos um círculo em pé e nos aproximamos de todos ombros se encontrarem. Rita deu a consigna para experimentarmos, lentamente, olhar nos olhos dos outros participantes, nos permitindo entrar em contato com a experiência no aqui-e-agora de: ser olhado e olhar de volta nos olhos da mesma pessoa, olhar para uma pessoa enquanto ela olha para outros participantes e deixar ser observado por um participante enquanto se olha para outra pessoa. As relações que se estabelecem entre os olhares, como nos sentimos em uma situação de circularização de grupo na qual o corpo se expressa sem a voz, foi um aquecimento inespecífico que ajudou-nos a preparar para vivenciarmos e pensarmos, posteriormente, nos conceitos de encontro e momento que permeiam a Palhaçaria e o Psicodrama.

Depois do jogo de Palhaçaria dos olhares, dirigi um jogo para dar agilidade e prontidão para o grupo, intensificando ainda mais a experiência do aqui-e-agora. Fizemos um círculo no qual os participantes tinham mais espaço para se mover do que no jogo dos olhares. No jogo do *ria*, tínhamos que passar uma “bola de energia imaginária” para o participante que estivesse do nosso lado esquerdo fazendo um movimento específico estendendo o braço e dizendo em voz alta: “ria!”. Após receber a “bola de energia” e a pessoa do seu lado direito terminar o movimento *ria*, você tinha que passar através do *ria* a energia para a pessoa do seu lado esquerdo. Apenas uma pessoa de cada vez podia se movimentar e passar a “bola de energia” e o grupo tinha que estar conectado no presente para não “deixar a bola cair”. Após algumas voltas com a bola de energia, muitos “erros” e gargalhadas, o grupo já estava habilidoso em fazer *ria*, assim uma nova regra apareceu no jogo: o movimento *random*. A partir dessa consigna, quando estivesse com a “bola de energia”, o participante podia escolher fazer *ria*, mantendo o movimento da bola na mesma direção, ou fazer *random*, invertendo a direção que a “bola de energia” deveria circular. Por exemplo, se eu recebi a “bola de energia” do participante do meu lado direito e fiz o movimento *random*, a bola volta para o participantes do meu lado direito ao invés de seguir para o participante do lado esquerdo. A nova regra gerou mais “erros”, risadas coletivas e atenção para o aqui-e-agora. Aos poucos, fui acrescentando outras regras e até os participantes propondo outras possibilidades que eram aceitas ou não pelo restante do grupo.

Após o jogo do *ria*, estávamos bastante aquecidos e Rita propôs mais um jogo usado na Palhaçaria com o objetivo de nos aquecer para um jogo dramático

que eu dirigiria por último. Rita pediu para que, um participante por vez, deveria ir para o centro do círculo do grupo e se propor a fazer uma atividade “da forma mais perfeita possível”. Não era preciso nomear a atividade, apenas fazer com o corpo com o máximo de dedicação possível. Para quebrar o gelo, Rita foi para o centro do grupo e fez barulhos muito estranhos com a boca e a língua. O grupo inteiro - inclusive eu - riu muito quando percebemos que a “perfeição” da ação era criada por nós e não precisava seguir nenhuma conserva cultural. Cada participante foi ao centro do círculo fazendo atividades de formas diferentes: mexer nas orelhas sem usar as mãos, limpar os óculos embaçando-o com a boca, meditar com os pés no joelho, tentar colocar a língua na ponta do nariz, sapatear, entre outras.

Por fim, terminamos a prática do GEP com um jogo dramático que eu dirigi. Coloquei duas cadeiras - viradas de frente uma para outra - no centro do círculo dos participantes. Dei as instruções para o jogo e demonstrei com a Rita e a Kim, que eram egos-auxiliares, como ele funcionava. Uma participante sentava em uma das cadeiras - no caso a Kim - imaginava uma pessoa ou grupo real ou fictício que gostaria de conversar na outra cadeira vazia, dizia o seu nome e fazia uma pergunta. Quem do grupo que estava no círculo e se sentisse à vontade, sentava na cadeira vazia, assumia o papel do personagem e respondia como se fosse ele. Na demonstração quem fez esse papel foi a Rita. Kim começou com uma pergunta muito séria: - Hei, você na minha frente, como é ser um palhaço? E Rita respondeu rindo: - Ixi, acho que você não tá enxergando muito bem, só sei como ser uma palhaça.

Depois da demonstração, em um ritmo constante, mas não muito rápido, as participantes e o participante foram se revezando nas perguntas e nas respostas. Teve personagens e grupos diversos; algumas respostas tinham discursos claros, outras apenas onomatopéias e havia respostas utilizando apenas expressão corporal. Algumas perguntas eram desafios para o grupo, ficávamos nos olhando e experienciando aquela sensação de não haver respostas fáceis, mas sem nos distanciarmos do aqui-e-agora. Daí uma de nós dizia: “não tem certo e errado, vou tentar”, enquanto se dirigia a cadeira vazia. E sempre “dava certo”: rimos bastante, nos emocionamos, ficamos com raiva, as emoções afloraram com espontaneidade-criatividade e alegria espinosista. Era um exercício libertador que multiplicava e expandia nossos modos de agir, principalmente porque os outros participantes -

tanto como personagens que respondem quanto como platéia - estavam dispostos a contribuir e compor outros possíveis a partir do *encontro*. Uma das conversas que mais mobilizou o grupo, principalmente as mulheres - servindo de inspiração para a edição de Março do GEP - foi a seguinte:

- *Por que as mulheres não tem graça? - perguntou M.*
- *Porque fazer rir é ter um poder que nós não queremos te dar. - respondeu com arrogância R., fazendo papel de um homem - Assim, fazemos um esforço absurdo para não sermos contagiados por uma mulher. E é tão fácil: vocês acreditam na gente mais rápido do que em si próprias. Daí não tem como achar graça de alguém que não acredita no que está fazendo. (Trecho do diário de campo)*

Por fim, um dos últimos diálogos protagonizados no jogo das duas cadeiras e que contribuiu para a discussão posterior sobre a importância do *encontro* na Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama é relatado no trecho:

*A criatividade foi se ampliando e uma das participantes se permitiu concretizar um sentimento como personagem: a Ansiedade. A. perguntou para a cadeira vazia:*

*- Ansiedade, por que você insiste em me atormentar?. Prontamente, uma outra participante assumiu o papel de Ansiedade e respondeu mais com o corpo do que com as palavras:*

*- Eu? Te atormentar? - enquanto isso se mexia na cadeira como se tivesse pequenos comichões no corpo todo mas sem deixar de olhar nos olhos da participante que perguntou. - Que nada.... É que, é que... - começa a procurar alguma coisa na ponta do dedão do pé - apareceram algumas coi.... Olha, olha ali no dedão do pé - e coça desesperadamente o dedão.- Tu, tu não tá olhando direito... Olha ali... Viu? V-I-U? Como ficar parada assim? Comooo???*

*Enquanto a platéia ria da resposta engraçada, A. foi olhando cada vez mais profundamente para os olhos da Ansiedade. A platéia parou de rir, como se algo imperdível fosse acontecer que não deveria ser interrompido, nem por risadas. O olhar da participante que fez a primeira pergunta se encheu de lágrimas enquanto a Ansiedade não parava de se mexer sem falar nada, mas sem tirar os olhos dos olhos de sua interpeladora. Uma conexão se criou entre elas; ambas terminaram a cena abraçadas. A. sentiu que não tinha mais como separar Ansiedade do seu corpo, apenas acolhê-la. (Trecho do diário de campo)*

Com a finalização do jogo dramático das duas cadeiras, sentamos em almofadas formando outro círculo. Como diretora, convidei as participantes e o participante para compartilharem como se sentiram durante os jogos. Rita e Kim reforçaram o convite, enfatizando que era para falar inicialmente como os jogos te impactaram, sem julgar ou interpretar as outras pessoas do grupo e sem procurar relacionar com conceitos da teoria; depois teríamos um momento para discussão teórica no final. Os participantes começaram, um por um, a falar como estavam se sentindo: energizados, alegres, espontâneos, criativos, pensativos... Também relataram os momentos dos jogos que foram mais marcantes.

A participante D. relatou que estava impressionada e mais confiante com ela mesma. Ela disse que costuma ser uma pessoa tímida e com dificuldade de se expressar em vários contextos do dia-a-dia; quando chegou ao grupo, achou que não iria conseguir participar de nenhum jogo. No entanto, ela conseguiu se sentir protagonista e integrante do grupo em vários momentos e se surpreendeu com a confiança que assumiu um papel no jogo das duas cadeiras.

A participante C. se identificou com a fala de D. e disse que é impressionante como o jogo do *ria* e o jogo de Palhaçaria de “fazer uma atividade com perfeição” fizeram ela esquecer de pensamentos recorrentes que julgam o seu desempenho. C. enfatizou que o acolhimento e aquecimento do grupo foram fundamentais para ela acreditar no que estava fazendo, viver o aqui-e-agora e rir bastante.

A participante F. disse que, para ela, foi uma experiência nova se deixar ser observada por outras pessoas e entrar em contato com as sensações despertadas. Como profissional da Psicologia, F. disse se sentir confortável em olhar nos olhos dos pacientes, no entanto, ser observada por outras pessoas enquanto ela fazia o exercício do olho-no-olho deixou-a com vergonha e desconfortável. F. falou que este foi um importante jogo para ela treinar participar de grupos e intervenções que tenham platéia. Também comentou que, na verdade, a experiência de ser observada ocorre todos os dias em outros contextos, mas que ela fugia de lidar com esta situação se distraindo com pensamentos.

A participante A. compartilhou que o momento mais marcante para ela ocorreu no jogo dramático, quando conversou com a Ansiedade. A. comentou que, às vezes, por serem jogos com palhaço, risada e brincadeiras, achamos que são intervenções superficiais, bobas, que não tem efeito transformador ou terapêutico. No entanto, A. disse que a conversa com a Ansiedade a fez entrar em contato com sentimentos intensos e que estava bastante pensativa sobre aspectos de suas relações que nunca tinha se dado conta. De acordo com A., é difícil colocar em palavras o que ela sentiu quando Ansiedade começou a respondê-la e a olhou nos olhos, mas que a intensidade do que vivenciou era como se a conversa fosse *real*.

A participante L. disse que uma cena que a mobilizou bastante foi a pergunta de uma mulher “por que não somos engraçadas?” para um homem, no jogo das duas cadeiras. L. compartilhou que - como mulher, palhaça e psicóloga - sente-se desvalorizada e fragilizada por outros homens e mulheres que acham que mulher

não pode ser palhaça. L. também indicou o trabalho de algumas palhaças feministas - como a Karla Concá - que lutam para visibilizar o trabalho com humor realizado por mulheres e desconstruem estereótipos femininos. Este diálogo mobilizou uma questão social que perpassa o grupo do GEP - com a maioria das participantes mulheres - durante toda a sua trajetória: como pensar em intervenções com palhaçaria ou que utilizem o humor, se, socialmente, mulheres cômicas não são valorizadas? Para não desviar muito da proposta do compartilhamento e vendo que este assunto mobilizou bastante o grupo, combinamos de fazer uma edição do GEP sobre o trabalho de/com mulheres na Palhaçaria e no Psicodrama no mês de Março.

Por fim, os participantes começaram a compartilhar os momentos que os fizeram rir. “E o interessante é que eu nem estava querendo ser engraçado, mas rimos bastante”, disse um dos participantes. “Acho que a risada acontece desses momentos em que não pensamos que vamos errar”, falou outra pessoa

Nas conversas sobre o riso, a etapa do compartilhamento foi dando espaço ao processamento com a discussão do texto. O texto que discutimos nesta edição foi uma versão adaptada exclusiva para o GEP do Trabalho de Conclusão de Curso da Kim Boscolo (2015), intitulado “Fale com Ela: uma interpretação fenomenológica da obra de Almodóvar”. O texto tem como foco a base filosófica fenomenológica do Psicodrama; os conceitos de *encontro*, *Dasein (ser-com)*, *relação eu-tu* e *relação eu-isso* (BUBER, 2003; HEIDEGGER, 2008). A partir das experiências e do texto, chegamos a reflexão que o que nos fazia rir não era a resposta “certa” ou “errada”. O “olho-no-olho”, o presentificar-se, a disposição para compor junto, o fazer “de corpo e alma”, faziam a espontaneidade-criatividade aparecer. Junto com a espontaneidade-criatividade, o encontro, o riso e a alegria acompanhavam como por contágio. Enxergávamos-nos uns nos outros e os nossos “erros”, “estranhezas” e, até mesmo, “fracassos” se tornavam afecções e afetos que alimentam nossas palhaças e palhaços.

“Nossa, como Psicodrama e Palhaçaria tem tudo a ver” - disse uma das participantes. “Mas afinal, o que é Palhaçaria e o que é Psicodrama na prática que fizemos?” - perguntou outra pessoa do grupo. Eu e a Kim, que co-dirigimos os jogos de Psicodrama, comentamos o que tinha de abordagem psicodramática na prática que realizamos. Já a Rita, que dirigiu alguns jogos de Palhaçaria para auxiliar no aquecimento falou de quais lógicas do palhaço experimentamos naquela noite.

Eu e a Kim explicamos que a nossa prática utiliza as etapas psicodramáticas propostas por Moreno (1997): aquecimento, dramatização e compartilhamento. O aquecimento tem como objetivo nos preparar para a ação. Todos os participantes do grupo precisam se aquecer para a sessão de Psicodrama, inclusive o diretor, por isso o aquecimento ocorre em um processo conjunto, no qual todos fazem movimentos corporais - para aquecer o corpo - e respondem a estímulos variados - para aquecer a mente. (FILIPINI, 2014). Os aquecimentos são divididos em dois tipos: inespecífico e específico. O aquecimento inespecífico corresponde ao primeiro período de uma sessão de Psicodrama. O diretor propõe um conjunto de procedimentos destinados a centralizar a atenção dos participantes, a diminuir a tensão e a facilitar a interação. Por exemplo, a primeira atividade que fizemos foi para entrar em contato com o nosso corpo através da respiração e alongamento. Depois, a Rita propôs um jogo da Palhaçaria que trocamos olhares e que também tem a função de aquecimento inespecífico: entramos em contato com as pessoas. Em seguida, eu dirigi o jogo do *ria*, que estimula a prontidão e agilidade em um trabalho com grupo e também faz parte do aquecimento inespecífico. Antes de fazermos o nosso jogo dramático principal, Rita também dirigiu um jogo usado na Palhaçaria no qual deveríamos fazer uma atividade da forma mais perfeita possível. Esse último jogo da Rita nos aqueceu para começar a dramatizar, jogar com o faz-de-conta.

O aquecimento específico, que vem após o inespecífico, é aquele que permite a passagem do “como é” para o “como se”, para o contexto dramático. De acordo com Rojas-Bermúdez (1970), o aquecimento específico e a dramatização se imbricam durante o período dramatização. Na etapa de dramatização, eu dirigi um jogo dramático que tinha como objetivo exercitar as relações eu-tu, desenvolver a espontaneidade, promover *insights* e treinar outros papéis. O jogo dramático das duas cadeiras tem como protagonista o grupo e por isso, trabalha, principalmente, com questões sociais. No entanto, dramatizações de psicodrama terapêutico, por exemplo, tem apenas um protagonista escolhido pelo grupo.

Por fim, fizemos a última etapa, o compartilhamento - que também pode ser chamado de compartilhar, *sharing*, comentários ou análise. Nessa etapa, todos participantes são convidados a expressar sentimentos, pensamentos e experiências pessoais vividas durante a prática psicodramática.

No GEP, por ser um grupo de estudo, realizamos ainda uma quarta etapa que tem função didática: o processamento teórico. O processamento é está conversa que eu e a Kim estávamos fazendo sobre como a teoria, inclusive o texto que lemos, se relaciona com os jogos e as práticas que fizemos nesse encontro.

Depois de eu e a Kim, falamos sobre o Psicodrama no processamento teórico, a Rita explicou algumas lógicas da palhaçaria que estiveram presentes na prática deste encontro. Rita disse que, neste encontro, optamos por enfatizar mais ações dramáticas vinculadas ao Psicodrama do que a Palhaçaria. Por exemplo, apesar de fazermos jogos utilizados no *clown*, não chegamos a colocar o nariz vermelho e assumir o papel de palhaças e palhaços, como ocorre em intervenções e oficinas de Palhaçaria. No entanto, a Palhaçaria está imbricada nos jogos que fizemos. Assim como no Psicodrama, o palhaço também faz um aquecimento, uma preparação para assumir esse papel cômico. O *clown* precisa estar conectado no aqui-e-agora, com o seu corpo e com as pessoas para produzir encontros alegres. Por isso, há tantos jogos de Palhaçaria, como o *jogo dos olhares* e o *jogo de fazer uma atividade perfeitamente* que servem de aquecimento como no Psicodrama.

Rita também ressaltou que durante a nossa prática trabalhamos com aspectos importantes da Palhaçaria: o erro e o fracasso, o riso, a alegria, o improvisado e o encontro. O *jogo do ria*, por exemplo, nos faz entrar em contato com o erro: freqüentemente deixamos a “bola de energia” cair, fazemos um movimento que não tem sentido no jogo ou nos atrapalharmos. O *jogo de fazer uma atividade perfeitamente* também nos leva a experienciar momentos de fracasso e vulnerabilidade. E é nesses momentos de erro e fracasso que entramos em contato com elementos do nosso *clown*. Segundo Kásper (2004), o palhaço trabalha com aquilo que nos causa medo, porque ele expõe as nossas fragilidades e o nosso ridículo.

Temos medo de perder, de fracassar, de mostrar a nossa fragilidade, de que as coisas escapem do nosso controle, dêem errado. Tememos parecer idiotas na frente dos outros, ser objeto do riso alheio. Tememos parecer pouco inteligentes, pouco hábeis. Todas as coisas que morremos de medo de que os outros pensem a respeito de nós constituem o lugar onde o palhaço constrói. Porque para ser palhaço, é preciso aprender a rir de si mesmo. (KÁSPER, 2004, p. 62).

O erro tem uma positividade; ele nos permite experimentar coisas novas - criar - transformar a lógica e as conservas existentes. Com o objetivo de entrar em

contato com nossos erros e com outras possibilidades, trabalhamos com um tipo de palhaço que valoriza o improviso, o inesperado, ao invés de dramatizações ensaiadas. O improviso esteve presente em todos os jogos da nossa prática; tínhamos a liberdade de criar a partir do imprevisível. Os improvisos e os erros nos ensinam a rir de nós mesmos; a rir com os outros. O riso é a melhor forma de lidar com o medo que nos afasta das relações. (CASTRO, 2005). O riso que eclodiu tantas vezes durante os jogos da nossa prática é um riso terapêutico, que nos faz conectar com o outro, permitindo encontros. Encontros alegres em que conseguimos compor com os outros - com o *tus* - ampliando a nossa potência de agir. Quantos encontros alegres tivemos no *jogo dramático das duas cadeiras*, no qual atentamente estivemos disponíveis para compor outros papéis em uma relação que enxerga a alteridade? Enfim, a arte da Palhaçaria ocorre mesmo quando não estamos com um nariz vermelho e nos chamamos de palhaça ou palhaço.

Como ressalta Rita, o mais precioso de exercitar o seu papel de palhaça - ou palhaço - é saber que “tem-se um nariz vermelho no bolso em qualquer situação; um recurso espontâneo e criativo que podemos utilizar em outros contextos da vida inspirados nesse papel de palhaço que todos nós podemos desenvolver”. Em alguns encontros do GEP, experimentamos assumir o papel psicodramático de palhaço: colocamos o nariz vermelho, damos nome ao nosso palhaço e nos conectamos com o real e com a fantasia. Em outros encontros do GEP - como o que relatamos acima - não assumimos diretamente o papel psicodramático de palhaço, mas trabalhamos com lógicas de Palhaçaria que perpassam esse papel, ampliando a alegria e espontaneidade-criatividade do palhaço para outros papéis sociais e psicodramáticos que temos dentro e fora do grupo.

Após o relato de processamento teórico da Rita, finalizamos este encontro do GEP, que além de aproximar pessoas, aproxima duas abordagens: o Psicodrama e a Palhaçaria.

## 4.2 Colcha de retalhos de encontros entre Psicodrama e Palhaçaria

*Toca e chama*<sup>16</sup>... e os encontros vão se fazendo.  
 [...] os pontos de encontro, inclusive ao acaso - encontro no ônibus.

<sup>16</sup> *Toca e chama* é o nome de um jogo de Palhaçaria no qual os participantes ou são chamados pelo nome ou são tocados, exigindo coordenação, agilidade e prontidão.

*Alguém disse que estava a caminho, olhou uma árvore e pensou “que alegria que é viver!”.*

*E duas que chegaram depois meio sem querer, sem programar.*

*A palhaçaria é a nossa obra, diz a autora.*

*E eis que oramos um encontro.*

*Entre lidos e não lidos, psicólogas, palhaças, psicodramaticistas, ou não.*

*DASEIN - Ser aí. Ser no mundo. Ser em relação.*

*Presentificar-se.*

*“Tentamos evitar o conflito, o erro, o tempo todo, quando isso é a vida” - alguém disse. (Trecho do diário de campo coletivo - Abril/2018)*

*Brilharam os meus olhos! Quando cheguei, um tanto atrasado... Estavam acontecendo as “nhanhas”<sup>17</sup>. As nhanhas tornaram a minha vida muuuito melhor!! E também a entrega, a disposição, o respeito, o cuidado que dispõem para com todas(os)... Estou encantado!!! Eu quero isso para o resto da vida!!! A troca. O jogo. A criação. Isso é uma das melhores formas de AMOR que há! Até mais. Abraços! E nhanhas! (Trecho do diário de campo coletivo - Agosto/2018)*

Assim como a Palhaçaria e o Psicodrama, o GEP acontece no presente, no aqui-e-agora das relações. Apesar de termos um planejamento prévio (jogos, direção, texto e temática principal), cada encontro se dá no momento, compondo com a singularidade de cada um dos participantes. Eis a espontaneidade-criatividade moreniana no GEP: a capacidade de um ser humano adaptar-se adequadamente a novas situações ou propor novas respostas a situações antigas (MORENO, 1997). No GEP, busca-se estimular situações em que a espontaneidade-criatividade esteja conectada no aqui-e-agora, expandindo o estado de espontaneidade de um participante para todos os demais do mesmo grupo.

*A energia foi chegando em muitos estados. Mais tímida para uns, que chegaram solitários e sem conhecer ninguém, mais fechada para outros que até vieram em grupo mas querendo ficar só observando. Não dá pra só observar. De fora não se vê!!!. Tudo acontece em relação. Outros repetem a sua presença. Mas de forma completamente diferente. Falamos sobre PsicodramaS. Psicodrama e educação, psicodrama e terapia, psicodrama e democracia!*

*Falamos, mas também massageamos, caminhamos, jogamos. Que louca capacidade esta do GEP de se transformar. Saio do encontro curiosa: o que será que seremos no mês que vem?*

*(Trecho do diário de campo coletivo - Abril/2018)*

Uma das lógicas de vida que o palhaço nos convida a experienciar é a alegria. A proposta da Palhaçaria é ampliar os afetos alegres que promovem encontros, movimentos e mais possibilidades de existências. (KÁSPER, 2004). “A abordagem psicodramática, ao invés de focar-se [...] nas dificuldades de cada

<sup>17</sup> *Nhanhas* é o nome de um jogo de Palhaçaria no qual um participante de cada vez deve acrescentar uma ação com o corpo para responder a pergunta: “o que são nhanhas”?

peessoa, enfatiza a espontaneidade e a capacidade criativa que cada ser humano possui” (BRUHN, 2018, p. 101). Neste sentido, a espontaneidade-criatividade moreniana se aproximam da alegria da palhaçaria espinosista: ambas aumentam a nossa capacidade de agir e ser.

*Ahhhh não vai dar tempo  
se vira então  
mais mar, sol, lua, pássaro  
se vira de novo, pois  
e de novo e de novo e de novo  
agora sim você deu o Novo, esse diferente-só teu, só-nosso  
sabe, existem coisas que só você pode nos dar- ninguém mais!! é claro  
e sabe, existe o tempo que é como vento  
e o tempo que é pra voar com o vento  
Então, recebendo o novo de fulano, ciganos, letrados, folclores  
como cores que correm  
(Trecho do diário de campo coletivo - Julho/2018)*

A relação com o tempo é também presente na intersecção entre Palhaçaria e Psicodrama. O GEP ocorre no tempo dos afetos, no aqui-e-agora, momentos em que nos permitimos jogar. Em ambos, o jogo pode ser definido como um divertimento, um passatempo sujeito a certas regras, existindo dentro dos limites do tempo e do espaço, em que nos tornamos mais espontâneos, relacionais, criativos. “A essência do jogo reside nesta capacidade de espontaneidade, que faz surgir no jogo o sentido de liberdade e permite ao homem “viajar” ao mundo da imaginação e, através dele, recriar, descobrir novas formas de atuação” (MONTEIRO, 1994, p. p. 18-19). O jogo possibilita estarmos integrados com a ação, pensamento e emoções. Para haver jogo é fundamental que os participantes queiram jogar e estejam disponíveis para o jogo, para que não se perca toda a sua “seriedade”, o seu valor espontâneo e criativo. Ou seja, para haver jogo, os jogadores precisam de liberdade. O *clown* é composto de muitos impulsos e muitas vontades e o improvisado ocorre quando o palhaço exterioriza esses impulsos produzidos em conexão com as pessoas no aqui-e-agora.

*um encontro muito loko  
começou com o Seu Ary, poeta louco sábio  
aí vieram outros devaneios e lançamentos de bergamotas.  
veio Flicts que é cor de burro quando fuge  
fomos à lua  
e à realidade nua e crua do preconceito racial  
conceição evaristo, djamila, ziraldo. pretas, pretos.  
e nós brancos, brancos. brancas.  
potências psicodramáticas e circenses, salvai-nos de nossa estupidez!  
meia, meia lua, um, dois, três!  
(Trecho do diário de campo coletivo - Junho/2018)*

Relações e encontros são a alma do GEP. Encontros, assim como aqueles do hassidismo, que inspiraram Moreno e Buber, em que o divino, criativo e criador aflora a partir do entusiasmo do contato pessoal, da alegria, do prazer, da contemplação unida ao movimento, e da conseqüente não alienação dos pensamentos (BOSCOLO, 2015; FONSECA, 1980). O Psicodrama e a Palhaçaria têm uma perspectiva integral de ser humano, na qual não há divisão entre corpo e mente. As proposições espinosistas que orientam a posição ética da Palhaçaria/*clown* se aproximam das idéias morenianas sobre corpo. Para Espinosa e Moreno, os afetos e as emoções não podem ser dissociados da razão; e a mente não pode ser dissociada do corpo. Como nos lembra Dorneles (2003), a corporeidade do palhaço - tudo o que há nele - é expresso (ou aumentado) por suas caretas, corpo, respiração, olhar. Ainda podemos descrever o corpo do *clown* como um “corpo-mutante que transita em diferentes ambientes, transformando e sendo transformado [...] artesão dos ambientes onde atua e das metamorfoses que acontecem em seu próprio corpo” (AMARAL, 2013, p. 80).

## 5 CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS

De tudo, ficaram três coisas: a certeza de que [...] estava sempre começando, a certeza de que é preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro. (SABINO, 1956, p. 154).

As aproximações teóricas, filosóficas e práticas entre Psicodrama e Palhaçaria são tão recentes nas produções acadêmicas quanto na minha experiência como psicodramatista que é um desafio tecer uma conclusão para este trabalho. Considerando o objetivo principal deste TCC, o qual é propor aproximações entre Psicodrama e Palhaçaria que potencializam as intervenções em Psicologia, a presente Cartografia acompanhou um processo de início - começo - de composições entre esses universos a partir da experiência de criação e desenvolvimento do Grupo de Estudos e Práticas em Psicologia, Palhaçaria e Psicodrama (GEP). Assim, seguindo pressupostos fenomenológico-existenciais, procurei relacionar os conceitos da abordagem psicodramática e do *clown* retratados nesta monografia a experiências, afetos e pessoas que participaram deste processo, evitando dissociá-los da construção do aprendizado. As narrativas de como ocorreram os primeiros encontros entre eu e as coordenadoras do GEP, a fundamentação teórica baseada em biografias e histórias do Psicodrama e da Palhaçaria que se associam a minha experiência de vida, assim como o diário de campo coletivo e o diário de campo particular tiveram o intuito de dar movimento e afeto a esse percurso cartográfico. A ideia é que esse TCC não seja uma conserva cultural que se encerre em si mesmo, mas que possa servir de inspiração para novas criações e possíveis, tanto no meu percurso como psicodramatista quanto na trajetória das pessoas que de alguma forma foram afetadas pelo GEP.

A partir da leitura sobre lógicas de vida do *clown* e as intensas experiências dos jogos de Palhaçaria, percebi como o conceito de alegria - foco da Palhaçaria - e conceito de espontaneidade-criatividade - ênfase do Psicodrama - permitem composições potentes. Para Espinosa (2009), a alegria são os afetos que expandem nossa capacidade de agir e ser, assim como, para Moreno (1997), a espontaneidade-criatividade também tem o propósito de ampliar a nossa potência de existir. Ou seja, a Palhaçaria e o Psicodrama são abordagens que oferecem

ferramentas para atingir objetivos existenciais em comum. Enquanto o Psicodrama moreniano se inspira na tragédia grega e tem como bagagem a Teoria dos Papéis, a Teoria do Momento, a Teoria da Espontaneidade e a Matriz de Identidade, a arte do palhaço se orienta por histórias das artes cômicas de diferentes culturas, tendo como qualidade os saberes sobre o riso, a alegria, o encontro, os jogos e a superação do medo do fracasso. Ambas as abordagens - Psicodrama e *clown* - também tem recursos semelhantes como o uso de jogos, dramatizações, aquecimentos para o papel, relação com a platéia e uso de máscaras<sup>18</sup> como objetos intermediários. Neste TCC, foi possível apontar algumas aproximações iniciais entre filosofias, teorias e técnicas utilizadas na Palhaçaria e na Socionomia, principalmente relacionando o conceito de alegria com o conceito de espontaneidade-criatividade. No entanto, mais do que dar respostas e conclusões, este trabalho demonstrou mais questionamentos e possibilidades de investigação. Um assunto a ser explorado em outros estudos, por exemplo, é articulação entre a Teoria dos Papéis, desenvolvida por Moreno (1997), e a construção do papel de palhaço.

Entre os aprendizados desse processo de aproximação entre Palhaçaria e Psicodrama, para mim se destacam as desconstruções de preconceitos, estereótipos e conservas culturais. Antes dos encontros que o GEP me possibilitou, eu achava que o palhaço era um ser sem graça, um clichê que me constrangia em festas infantis ou circos. A arte do *clown* me permitiu redescobrir o poder do riso e da alegria; a me olhar no espelho com meus defeitos e não fugir. Desde antes da graduação em Psicologia, me sentia uma pessoa perfeccionista e chata, que não conseguia lidar com os próprios erros e fracassos com positividade. Essa dificuldade em acolher minhas fragilidades me gerou muito sofrimento, inclusive durante a formação de Psicodrama. No início da especialização, enxergava-me como uma vítima das minhas vulnerabilidades; agora, sou protagonista da minha vida. O Psicodrama me ensinou a acreditar na saúde que há nas relações humanas e a Palhaçaria me mostrou que esse caminho pode ser ainda mais alegre do que eu imaginava quando iniciei minha formação como psicodramatista. Assim, a Palhaçaria me mostrou que o Psicodrama não precisa ser só tragédia, mas também comédia.

---

<sup>18</sup> “O nariz vermelho de palhaço é considerado a menor máscara do mundo, a que menos esconde e a que mais revela.” (BURNIER, 1994, s/p).

Se Moreno (1997) já dizia que uma resposta incita muitas outras perguntas, e não uma conclusão, esta aproximação entre Palhaçaria e Psicodrama segue as indicações do criador da Socionomia. Este TCC, a Cartografia da Alegria, multiplica de forma psicodramática os questionamentos, baseando o aprendizado na problematização, dúvida, reflexão, considerações (in)finitas - e não em um ponto final.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, C. **Arrow of God**. London: Heinemann, 1964.
- AGUIAR, L. A. **Mitos da Civilização**. São Paulo: FTD, 2011.
- AMARAL, L. M. A. **Teatralidade Humana: estudos sobre a relação corpo-ambiente em um processo cartográfico na Educação Ambiental**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental. Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Rio Grande: 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BALLY, G. **El juego como expresión de liberdade**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2ª edição, 1964.
- BARBOZA, R. P. **Intervenções riso-clínicas : entre palhaços e trabalhadores na educação permanente em saúde mental**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2016.
- BITTENCOURT, R. N.; CABRAL, A. M.; BARROS, T. M.; SAMPAIO, J. L. **Filosofia: um panorama histórico-temático**. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2013.
- BOSCOLO, K. **Fale com Ela: uma interpretação fenomenológica da obra de Almodóvar**. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2015.
- BRUHN, M. **Cidadania e Protagonismo Juvenil no Trabalho Educativo**. In: TRINDADE, A. F. G.; PACER, D.; BUSETTI, M. Boas Práticas em Educação Social na Perspectiva da Educação Popular. Porto Alegre: Casa Publicadora Poiesis & Poiéticas, 2018.
- BUBER, M. **Eu e Tu**. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- BURNIER, L. O. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 1994.
- BUSTOS, D. **Psicoterapia Psicodramática**. Brasília: Editora Brasiliense, 1979.
- CAILLOIS, R. **Os Jogos e os Homens: A máscara e a vertigem**. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CARDIM, S.C. **Um encontro oportuno: Moreno e Bachelard - em direção ao Cosmodrama**. DPSedes - Departamento de Psicologia - Instituto Sedes Sapientiae. Disponível em [http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicodrama/Encontro\\_oportuno\\_SylviaCardim.pdf](http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicodrama/Encontro_oportuno_SylviaCardim.pdf). Acesso em 13/06/2018.

CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

COSTA, L. B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014.

CUKIER, R. **Psicodrama bipessoal: Sua técnica, seu terapeuta e seu paciente**. São Paulo: Ágora, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G. **Espinosa, filosofia prática**. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.

DIVERTIDA Mente. Dirigido por Peter Docter. Filme (95 minutos). Estados Unidos: Pixar, 2015.

DORNELES, J. **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, RS, 2003.

DORNELES, J. **Pelo vigor do Palhaço**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, SP, 2009.

DUCLÓS, S. M. Mulher, singular e plural (um reconhecimento através do psicodrama). **Revista de Ciências Humanas**, v. 4, n. 7, p. 7-37, 1985.

ESPINOSA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FERNANDES, M. **O homem do princípio ao fim**. Porto Alegre: LP&M, 2008.

FILIPINI, R. **Psicoterapia psicodramática com crianças: uma proposta sacionômica**. São Paulo: Ágora, 2014.

FONSECA FILHO, J. S. **Psicodrama da Loucura**. São Paulo: Editora Ágora, 1980.

FRANÇA, C. B. O Jornal Vivo como aquecimento para o papel do educador. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 23, n. 1, p. 75-81, 2015.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 15a edição – Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schulback – Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HÉRCULES, T. C. A improvisação em Jogando no Quintal e a experiência do “milmaravilhoso”. **Revista Alegrar**, v.13, s/p, 2014.

KASPER, K. M. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2004.

KASTRUP, Virginia. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

LUXEMBURGO, R. **A crise da social-democracia (o folheto Junius)**. [S. l]: Marxists' Internet Archive, 2 jul. 2009. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/luxemburgo/1915/junius/cap01.htm>>. Acesso em 13 abril 2015.

MALAQUIAS, M.C.; NONOYA, D. S.; CESARINO, A. C. M.; NERY, M. P. Psicodrama e relações raciais. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 4, n. 2, 2016.

MARINEAU, R. F. Jacob Levy Moreno – 1889-1974: Pai do Psicodrama, da Sociometria e da Psicoterapia de Grupo. São Paulo: Ed. Ágora, 1992.

MARTÍN, E. G. **Psicologia do Encontro: J. L. Moreno**. São Paulo: Editora Ágora, 1996.

MERENGUE, D. Corpos tatuados, relações voláteis: sentidos contemporâneos para o conceito de conserva cultural. **Rev. bras. psicodrama**, São Paulo , v. 17, n. 1, p. 105-114, 2009 .

MIGUEL, F. K. Psychology of emotions: an integrative proposal to understand emotional expression. **Psico-USF**, v. 20, n. 1, p. 153-162, 2015.

MINHA Avó era Palhaço. Dirigido por Ana Minehira e Mariana Gabriel. Documentário (52 minutos). São Paulo: 2016.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTEIRO, R. F. **Jogos Dramáticos**. São Paulo: Ágora, 1994.

MORENO, J. L. **As Palavras do Pai**. Campinas: Psy, 1992.

MORENO, J. L. **Autobiografia**. São Paulo: Ágora, 2014.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORENO, J. L. **Psicoterapia de Grupo e Psicodrama**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1993.

MORENO, J.L. **Quem sobreviverá?** Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1992.

MOTTA, J. C. **O jogo no psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1994.

MOTTA, J. C. **Fragmentos da História e da Memória da Psicologia no Mundo do Trabalho no Brasil: Relações entre a Industrialização e a Psicologia**. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Médicas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2004.

NAFFAH NETO, A. **Psicodrama: descolonizando o imaginário**. Brasília: Editora Brasiliense, 1979.

ROJAS-BERMUDEZ, J. G. **Introdução ao Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2016.

RUBINI, C. O conceito de papel no psicodrama. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 3, n. 1, p. 45-62, 1995.

SABINO, F. **O Encontro Marcado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956.

SILVA FILHO, L. A. **Doença Mental: Um Tratamento Possível - Psicoterapia de Grupo e Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2011.

SACCHET, P. O. As Múltiplas Genealogias de Clownear-Palhaçar. *Revista Cena em Movimento*, n. 1, p. 1-11, 2009.

SACCHET, P. O. **Da discussão "clown ou palhaço" às permeabilidades de clownear-palhaçar**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, RS, 2009.

TOWSEN, J. H. **Clowns**. New York: Hawtorne, 1976.

TRINDADE, R. **Espinosa - Origem e Natureza dos Afetos**. Disponível em <<https://razaoinadequada.com/2014/07/15/espinosa-origem-e-natureza-dos-afetos/>> Acesso em 25/01/2019.