

Quem é esse Palhaço que chega ao espaço do cuidado? unindo pontos para uma compreensão antropológica de sua performance e ritual¹.

**Aldenildo Araújo de Moraes Fernandes Costeira
(UFPB, Paraíba, Brasil)**

Palavras Chaves: PalhaSUS. Palhaçaria do Cuidado. Antropologia da Arte.

Introdução

O presente trabalho consiste em um exercício de compreensão do Palhaço na contemporaneidade, que se manifesta em diversos espaços da vida cotidiana. Além disso, representa um ensaio para a escrita de um capítulo destinado a esse arquétipo na minha tese, que atualmente está em fase de pesquisa de campo. Esta tese é intitulada "O PALHAÇO CUIDADOR: um estudo etnográfico do cuidado em saúde" e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação de Antropologia da Universidade Federal da Paraíba – PPGA-UFPB.

Para realizar este exercício, começarei fazendo um breve relato da trajetória histórica do palhaço, descrevendo sua presença em diferentes espaços e épocas. Em seguida, farei aproximações com alguns estudos antropológicos sobre rituais de cura conduzidos por dois antropólogos: Ernesto De Martino, que estudou o processo ritualístico do Tarantismo, e Victor Turner, que analisou o artefato/personagem Kavula no ritual Chihamba dos povos Lunda-Ndembus. Continuando, buscarei compreender a dimensão corêutica do Tarantismo, fazendo uma aproximação com os estudos de Rudolf Laban, que ao se interessar pelos estudos do movimento, desenvolveu a Coreologia, construindo assim uma metodologia própria.

Retorno a Victor Turner, desta feita para fazer uma aproximação do Drama Social no processo saúde-doença, tentando compreender as quatro fases desenvolvidas por ele na teoria do Drama Social, e como podemos remetê-las à vivência do adoecimento. Sigo com Tim Ingold, ao estabelecer o olhar do Palhaço Cuidador que se relaciona com o Drama Social do adoecimento, como algo implicando em uma máxima inserção e observância aos acontecimentos e numa perspectiva da antropologia da vida. Por fim, concluo com as Teorias do Iniciador e do Guru de Frederik Barth, apresentando elementos

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024).

essenciais para a formação do Palhaço Cuidador em um processo de ritual de iniciação que propicia o desenvolvimento desse papel social.

O Palhaço e sua trajetória na humanidade

Antes do Palhaço atingir o circo moderno e os espaços contemporâneos, como hospitais e instituições de cuidado, já estava presente em diversos momentos e lugares ao longo da história humana. Além de suas vestimentas, máscaras e comportamentos, sua habilidade em subverter a realidade e provocar risos é o que o define como "o Palhaço".

Para tentar compreender quem é esse arquétipo, farei uma breve descrição percorrendo uma linha do tempo (Figura 1) sistematizada a partir de algumas fontes (Bolognesi, 2003; Castro, 2005; Thebas, 2005).

A origem arquetípica do Palhaço remonta a tempos antigos e distantes. Ao visualizar essa origem, Castro (2005) nos convida a mergulhar em sua descrição imaginativa:

Eu imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma caverna indistinta, enquanto nossos ancestrais terminavam um generoso banquete junto à fogueira. Sentados ao redor do fogo, em uma roda de companheiros, eles trocavam conversas informais. Comentavam sobre a caçada que agora se transformava em jantar, discutiam truques e bravuras de cada um. Nesse momento, alguém decidiu imitar os amigos, exagerando nas atitudes do valentão que se tornava audacioso, temerário e engraçado ao tentar superar os demais. Logo, esse indivíduo começou a encenar as palhaçadas do covarde, demonstrando as precauções para evitar o combate, exagerando gestos, fazendo caretas exorbitantes e revelando de maneira absurda as intenções por trás de cada ação e o ridículo inerente a elas. O riso então se espalhou pela assembleia de trogloditas. E todos descobriram a alegria de rir juntos, rindo de si mesmos ao rirem dos outros (Castro, 2005, p.11).

Através desse cenário imaginativo e da observação prática desse personagem, podemos entender sua origem sem a necessidade de "rigor científico". Sua característica principal e ação central são provocar risos e estranheza por meio de um desempenho ridículo. A representação contemporânea desse arquétipo e o significado que ele carrega para nós estão ligados às diversas maneiras e formas pelas quais ele assumiu esse papel ao longo do tempo. Aqui reside a relevância de estudá-lo tanto em sua história quanto no presente.

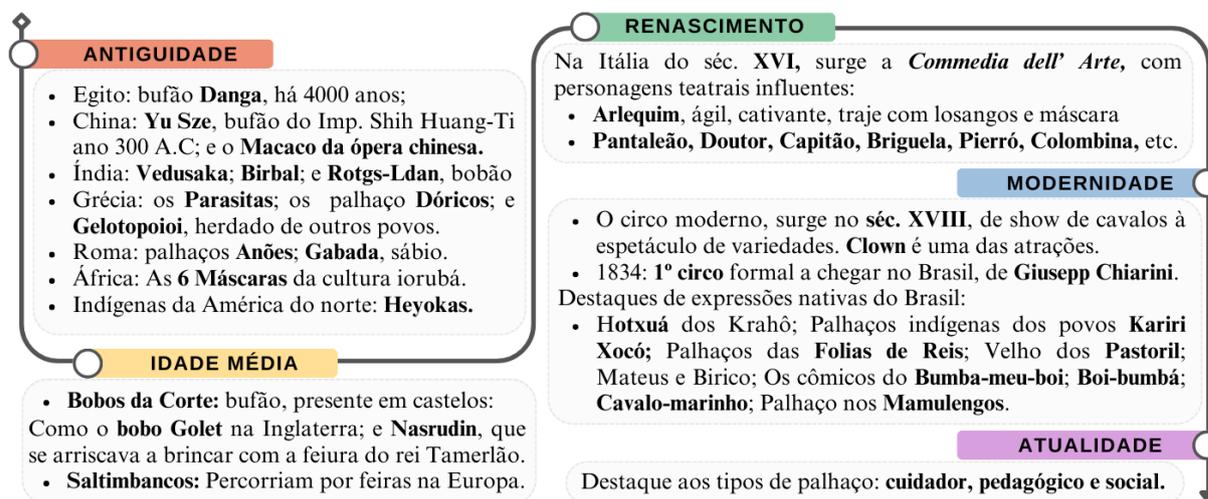
Chegar até o ponto atual a partir de uma origem tão distante, em uma era globalizada, só pode ser justificado pela influência e impacto que ele exerceu ao longo do tempo. O que exatamente ele simboliza? Que tipo de influência ele exerce? O que ele traz consigo? Estas são questões que permanecem relevantes até hoje.

Na Antiguidade, os Astecas realizavam imitações de enfermos como coxos, cegos e leprosos, provocando risos. Essas ações, inicialmente parecendo cruéis, eram rituais de proteção contra o medo e o mal. Além disso, imitavam comerciantes desonestos. Na cultura iorubá, as seis máscaras da cerimônia Egun-Egun representavam diferentes facetas do arquétipo bufão. Os hevokas, indígenas norte-americanos, possuíam o heyoka, que montava invertido em confrontos de guerra, correndo na direção oposta. Mi-tshe-ring, um sábio bufão que perturbava monges budistas, e os Rotgs-Ldan na Índia, conhecidos por falar bobagens, são exemplos marcantes desse arquétipo (Castro, 2005).

Manifestações iniciais eram presentes em rituais e evoluíram para características profissionais. Palhaços eram registrados em várias cortes antigas. No Egito, bufões conviviam com faraós, ridicularizando-os sob riscos. Danga, há cerca de 4000 anos, foi famoso em Tebas. Na China destaca-se Yu Sze, bufão do Imperador Shih Huang-Ti, por volta de 300 a.C. O Macaco da ópera chinesa atuava corrigindo injustiças (Castro, 2005).

Na antiguidade, há também registros como Vedusaka na Índia, um decifrador de dialetos das mulheres e classes inferiores, e o bufão Birbal do imperador Akbar, desafiando-o em um "jogo das tapas" (Castro, 2005).

Figura 1 - Linha do tempo com destaques da história do palhaço. Dos Primórdios à atualidade



Fonte: Ilustração de Jade Azevedo Costeira.

No ocidente, na Grécia antiga, os gelotopoioi e os palhaços dóricos imitavam tipos sociais em mimos, mímicas e pantomimas, mas usando humor verbal. Em Roma, nobres tinham trupes de palhaços anões em casa. Durante o período do imperador Augusto, destacou-se o palhaço Gabada, conhecido por sua sabedoria (Castro, 2005).

Na Idade Média, destacam-se os Bobos da Corte e os Saltimbancos nos espaços de feiras. O Bobo da Corte, característico dessa época, estava presente nos castelos dos nobres abastados. Sua vestimenta, uma espécie de inversão da vestimenta real, era uma forma de “rei ao contrário”. Essa profissão era procurada e famílias chegavam a mutilar filhos na esperança de que conseguissem acesso às cortes.

Thebas (2009) ressalta dois exemplos: o bobo Golet, que em 1047 enganou invasores com brincadeiras e permitiu que o rei William da Inglaterra se defendesse; e Nasrudin, que brincou com a aparência feia do rei Tamerlão. Os saltimbancos surgiram após a decadência dos circos romanos, atuando em tablados semelhantes a bancos, em feiras europeias. Migravam de forma itinerante com carroças, visitando lugares e cidades (Castro, 2005; Thebas, 2009; Costeira, 2018).

No século XVI, na Itália, a Commedia dell'Arte surge como um gênero teatral importante e influente. Personagens como Arlequim, com roupa de losangos coloridos e máscara negra, eram ágeis e tolos, mas cativantes. Personagens como Pantaleão, Doutor, Capitão, Briguela, Pierrot e Colombina, além de influenciarem palhaços do circo moderno, também compuseram personagens do carnaval brasileiro.

O circo moderno, originado no século XVIII, surgiu da observação de Philip Astley, ex-sargento da cavalaria inglesa, que notou que cavalos, galopando em círculo, proporcionam equilíbrio devido à força centrífuga. Como entretenimento em escola de montaria, atraiu público e adicionou atrações, gerando o personagem *Clown* (palhaço em inglês), que animava os intervalos entre uma atração e outra. "*Clown*" deriva de "*clod*", ligado ao camponês e à ingenuidade.

Esse palhaço moderno também tem vínculo etimológico com "*Pagliaccio*" da Commedia dell'Arte, derivado de "*paglia*" (palha em italiano), usada para encher roupas coloridas e fazer graça, as palhas eram retiradas de colchões e usavam também os tecidos listrados que os cobriam, tornando-os engraçados. No circo moderno, o palhaço evoluiu de coadjuvante a protagonista, sendo reconhecido por características de atuação, como os Palhaços Brancos, Augusto, Tony, entre outros.

Saliento aqui, o alerta de Castro (2005) sobre a abordagem eurocêntrica da história do palhaço, que prioriza a criação das casas de espetáculos como marco, negligenciando milênios de história das artes circenses. Ela afirma:

Foi um inglês quem criou o espetáculo de variedades no picadeiro, mas para estudar as artes circenses precisamos conhecer e reconhecer a maestria de chineses, indianos, egípcios, russos, ucranianos, ciganos, astecas e tantos outros povos considerados exóticos (Castro, 2005, p. 65).

Finalizo esta breve descrição dos palhaços ao longo do tempo, enfatizando que o palhaço do circo moderno torna-se cosmopolita, chegando às Américas. Com imigrantes circenses vindos da Argentina, esse fenômeno chega ao Brasil no século XVIII (Silva, 2007). Em 1834, o primeiro circo formalmente organizado, de Giuseppe Chiarini, registra sua chegada ao Brasil.

É relevante destacar que esse ser, com tais características, está presente na cultura de nossos povos originários, como nos Hotxuá dos indígenas Krahô, e nos Palhaços indígenas dos povos Kariri Xocó. Além disso, ele é uma figura presente na cultura popular por meio de manifestações como os Palhaços das Folias de Reis, o Velho dos Pastoris, Mateus e Birico, cômicos do Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Cavalo-marinho, Boi de mamão e o Palhaço nos Mamulengos. Esses personagens, em tradições diversas, incorporam a qualidade do palhaço e influenciam os palhaços de circo através dos encontros entre a presença circense e as festas populares em cidades específicas.

Aparentemente o que é comum nas características e ações desses palhaços ao longo da história é a habilidade de subverter a ordem estabelecida. Eles subvertem para questioná-la, mobilizando pessoas e grupos em suas relações sociais. Seja em rituais com propósitos específicos ou ao simplesmente proporcionar um afastamento da realidade em busca do riso, o palhaço exerce sua influência. Pode-se observar que, mediante a atuação do palhaço surgem diversas possibilidades de alteração de estados afetivos e de consciência. O riso, o choro, as memórias, a imaginação, entre outros são elementos que frequentemente são suscitados nesta interação, ao mesmo tempo em que se expressam nela, podendo significar um potencial de cura, de cuidado, ou de uma ressignificação do olhar sobre a experiência vivida.

Possíveis bases ritualísticas para a ação do Palhaço

Atrapalhado, debochado, orgulhoso, esperto, trapalhão, bobão – esses são adjetivos que compõem a essência desse palhaço. No entanto, antes de procurar identificar qual é a ação do palhaço que gera tantas possibilidades, ao suspender a realidade em um entretenimento, ou em um breve encontro com uma pessoa durante um momento de sofrimento hospitalar, é importante tentar compreender alguns fenômenos rituais estudados na antropologia, que se caracterizam por possibilitarem cura através de situações de interação social, envolvendo elementos de expressão pela arte da música, dança ou performance dramática.

Um desses rituais é o Tarantismo, que se estabeleceu no sul da Itália e foi investigado pelo antropólogo italiano Ernesto de Martino. Remontando à Idade Média e perdurando até os anos 1970, esse ritual estava relacionado a "ataques" histérico-convulsivos causados pela picada da aranha Tarântula (Lombardi, 2020).

O Tarantismo consistiu num ritual doméstico terapêutico enraizado na cultura popular da região. A pessoa picada era envolvida em música e cores específicas, manifestando uma dança frenética que, de certa forma, propiciava um processo de cura.

De acordo com Lombardi (2020), a análise de Ernesto De Martino sobre o Tarantismo revela que sua compreensão exige uma imersão na cultura do sul da Itália, uma região marcada por marginalidade, profunda religiosidade popular e rituais arcaicos, influenciado por culturas orientais e bizantinas. As crenças, rituais e tradições religiosas desempenharam um papel crucial nesse fenômeno, sendo a conexão com São Vito, uma referência na proteção das pessoas acometidas pela raiva humana após a mordida de cães infectados. Nessa direção, Ernesto De Martino, em sua obra "Sud e Magia", destaca que nas pequenas cidades e entre os camponeses do Sul da Itália, antigos rituais persistiam com o propósito de expulsar a energia negativa da vida das pessoas. O Tarantismo, estudado por De Martino, emerge como um fenômeno ritual enraizado nesse contexto (Lombardi, 2020).

Esse ritual estava associado a situações nas quais as pessoas eram afetadas por forças ocultas, inserindo-se em contextos como possessões, exorcismos, feitiços e contrafeitiços. Sua origem remonta à experiência das picadas da tarântula, uma aranha (*Lycosa-tarentula*), principalmente no verão, que causava sintomas psicofísicos semelhantes à epilepsia e à histeria convulsiva. A repetição do ritual com música e dança era fundamental para a remissão desses sintomas (Lombardi, 2020).

No âmbito do ritual, a musicalidade desempenhava papel central. Membros da comunidade utilizavam instrumentos como o violino, o acordeão e o tamborim para criar músicas que estimulavam a dança na pessoa afetada. A seleção musical estava conectada às características míticas atribuídas às diferentes categorias de tarântulas, refletindo nos comportamentos e manifestações da pessoa em crise. Além da música, outros elementos eram incorporados, como cores de tecidos, espelhos, ramos de videira e imagens religiosas. O ritmo do ritual era estabelecido de acordo com o tipo de tarântula associado à crise, guiando a dança em duas fases distintas. Na primeira fase, ocorria a personificação da tarântula no chão, enquanto na segunda fase, em pé, a pessoa imitava a aranha, culminando na simbólica "espezinhada" da "aranha" (Lombardi, 2020).

O Tarantismo revela uma prática corêutico-musical na qual os tocadores coordenavam as fases do ritual. Essa tradição estava enraizada na cultura do sul da Itália, carregada de significados míticos e religiosos, e oferecia um meio de lidar com os efeitos adversos da picada da tarântula por meio da música, da dança e da participação ativa da comunidade (Lombardi, 2020). Além de atrair a atenção de Ernesto De Martino, o fenômeno do Tarantismo também foi estudado décadas antes pelo médico Francesco De Raho, conhecido como o "médico dos tarantati". De Raho categorizou o Tarantismo como histórico, identificando traumas e crenças supersticiosas como fatores fundamentais.

Ernesto De Martino e sua equipe multidisciplinar, incluindo antropólogos, psiquiatras e etnomusicólogos, investigaram o Tarantismo observando vinte e um casos. A maioria foi selecionada de trinta e cinco situações observadas na capela de São Paulo, em Galatina, em 1959. Esse ritual comunitário ocorria em contextos em que rituais domésticos não eram suficientes para resolver situações adversas. Os pesquisadores concluíram que o Tarantismo não era uma doença psiquiátrica tradicional, mas um condicionamento cultural. A equipe identificou três indicadores-chave: a imunidade da cidade de Galatina à picada (atribuída à proteção de São Paulo e à água milagrosa da cidade), a recorrência sistemática dos sintomas e a prevalência das mulheres no fenômeno.

O contexto histórico do Tarantismo estava envolto em disputas entre o cristianismo e cultos orgiásticos, e a ciência emergente *versus* magia natural. Em meio a repressões sociais, o simbolismo da aranha curando o que causou, por meio de dança e música, ecoava práticas xamânicas. A terapia era centralizada na música, dança e cores.

Lombardi (2020 *apud* Cerutti, 2011) afirma que o "módulo corêutico musical" reflete fidelidade cultural e controle social, evocando-se em crises. O estudo do Tarantismo, embora específico, oferece *insights* sobre adoecimento, crises e etnopsiquiatria. O ritual, como resposta ao sofrimento, não apenas apontava para questões biológicas, mas também para uma abordagem mais ampla. O Tarantismo, ao envolver a comunidade e pessoas conduzindo o ritual, permitia que aqueles afetados enfrentassem a crise e escrevessem sua história em uma comunidade inclusiva. Essa perspectiva se assemelha à capacidade do Palhaço Cuidador de ressignificar o adoecimento.

A dimensão corêutica, uma prática coletiva que contribui para o cuidado e cura, parece ser também adotada pelo Palhaço. Em situações de adoecimento, as pessoas, muitas vezes se sentem isoladas, culpadas e responsáveis por sua condição. O Palhaço em seu ritual, de forma análoga ao Tarantismo, auxilia na cura, ao não julgar, mas sim

integrar as pessoas em uma comunidade coletiva no momento de sua ação performática. Ele oferece a possibilidade de um novo significado ao sofrimento.

Para uma compreensão mais profunda da dimensão corêutica, recorro às contribuições de Rudolf Laban, que abrangem o estudo do movimento e da dança, transcendendo também para outras formas de expressão artística, incluindo atores e, por extensão, palhaços.

Rudolf Laban (1879-1958) foi um renomado dançarino, coreógrafo e teórico do movimento do século XX. Desde cedo, demonstrou interesse no movimento, observando tanto os gestos cotidianos quanto ações mais elaboradas, como os movimentos dos cavaleiros da cavalaria. Sua curiosidade resultou em estudos teóricos e práticos que culminaram na criação de um sistema de notação de movimento conhecido como Cinetografia ou Labanotação (Mota, 2012).

Segundo Mota (2012), Laban acreditava que o movimento é uma linguagem e que compreender sua estrutura e ordem interna é essencial para dominá-lo. Desta forma, desenvolveu a Coreologia, um estudo científico abrangente de todas as formas de expressão do movimento humano, cujos ramos são a Coreografia (escrita do movimento), Coreologia (gramática e sintaxe da linguagem do movimento) e Corêutica (estudo prático das formas de movimento). Também explorou a relação entre o corpo e o espaço, bem como as dinâmicas e ritmos do movimento. Seu sistema se expandiu para incluir áreas como "dança terapia" e "dança educação", considerando o movimento como uma linguagem interna que se reflete externamente e que possui elementos terapêuticos e educativos.

Considerando que esse sistema tem aplicações que vão além da dança teatral, podendo ser utilizado em outras artes do movimento, não necessariamente ligadas à dança, como o Teatro Físico ou a mímica, podemos inferir que também se aplica ao movimento do Palhaço. A incorporação das ideias de Laban amplia as fronteiras do estudo da corêutica, abrindo caminho para compreender como o movimento do Palhaço também pode ser analisado através dessa perspectiva. Isso fortalece a noção de que o Palhaço, assim como no Tarantismo, utiliza a expressão corêutica para auxiliar na cura e na transformação das pessoas afetadas pelo sofrimento.

O método desenvolvido por Rudolf Laban abrange os três elementos fundamentais do espetáculo: ideia, meio (ou *médium*) e tratamento, todos voltados para os processos de criação, apresentação e apreciação. Dentro desse contexto, o *médium* é subdividido em quatro elementos: performer (intérprete), movimento, som e espaço (Mota, 2012).

No caso do Palhaço Cuidador, o performer é o próprio palhaço, com todas as suas simbologias e características, movendo-se em direção aos outros a partir de um movimento interior. A utilização de sons diversos, expressões que variam entre sofrimento e alegria, contribui para a interação nos espaços de cuidado, como enfermarias e unidades de saúde. Estudos coreológicos focam em dois campos: a dança como performance teatral e conceitos relacionados ao corpo, como incorporação e corporeidade. Laban também explora a perspectiva do performer, abordando aspectos como sensações, sentimentos, experiência fenomenal e intenções. A relação entre movimento e espaço é central na corêutica, investigando como o performer interage com o espaço. No caso do ritual do Tarantismo, os músicos, como performers, interagem com a cena para conectar-se às necessidades da pessoa em crise. A música e a dança frenética oferecem uma melhora ou cura para o adoecimento.

A corporeidade, que envolve aspectos biológicos, psíquicos, pessoais e sociais, se aplica ao palhaço que se move em diversos espaços. A incorporação, no caso do palhaço, se refere ao processo de dar forma tangível às ideias através do movimento e manipulação, criando formas reais e virtuais no espaço.

Continuando a exploração de simbologias e rituais que oferecem *insights* sobre o Palhaço, vamos agora discutir o personagem Kavula, um adepto sênior envolvido nos rituais Chihamba, abordados em estudos etnográficos conduzidos por Victor Turner nos povos Lunda-Ndembus durante o início década de 1950 (Cavalcanti, 2020).

Victor Turner, antropólogo escocês, desempenha um papel crucial nesta análise. Inicialmente formado na escola britânica, ele teve uma mãe inserida no teatro, o que moldou seu olhar para correlações entre situações etnográficas e dramas sociais em seus estudos junto aos Lunda-Ndembus. Essa perspectiva se traduz no conceito teórico de Drama Social, essencial de sua obra, aplicável para compreender certas realidades. Na fase final de sua carreira, Turner se reaproximou do teatro ao trabalhar com Richard Schechner nos Estados Unidos, conhecendo o teatro experimental.

Retornando ao Kavula, ele é um personagem/artefato presente no ritual Chihamba, que constitui um ritual de aflições. De acordo com Cavalcante (2020), ele é descrito como um personagem fascinante que representa simbolicamente, para os nativos, o aspecto destrutivo do relâmpago, e por outro lado, a chuva como elemento regenerativo, que favorece, com a fertilidade da água, que os alimentos sejam produzidos, uma simbologia ambivalente de opressão e benevolência, de destruição e morte, mas também de

renovação e cura. Ele representa, em um único ser, além de sua simbologia, uma performance.

Os ritos de aflição são considerados como rituais de cura, cujo objetivo é proporcionar o reequilíbrio da saúde física e mental dos pacientes/adeptos. Conforme afirma Cavalcanti (2023), de maneira semelhante à psicanálise, entre os Ndembus, todos os pacientes são potenciais curadores e os rituais de aflição buscam transformar a perturbação em um poder curativo. O princípio subjacente dos ritos de cura é resgatar o ancestral ofendido de volta à memória.

No ritual Chihamba, Kavula aparece na terceira noite, ou seja, na etapa regenerativa do drama social. Embora considerado um ritual pesado pelos Ndembu, ele se posiciona como um rito de cura e resolução de conflitos. Contudo, é importante destacar que há a crença de que Kavula também pode trazer a morte aos participantes, o que adiciona uma dimensão perigosa a esse ritual. O Kavula não representa um ancestral que tenha ofendido o paciente; no caso, ele é considerado um ser intermediário que corporifica uma entidade independente, desempenhando um papel importante na rememoração do ancestral esquecido. O Kavula é performado por um sênior que se disfarça, atua como palhaço e emite sons guturais, proferindo impropérios e entrevistando os noviços participantes; frequentemente, provoca risos. Na noite seguinte, em sua reaparição, Kavula humilha os neófitos que se submetem a ele em sinal de louvor. Posteriormente, o Kavula surge na forma de um boneco e é "morto" pelos neófitos, que o chacoalham. Sua morte simbólica representa a cura. Esse evento ocorre em um altar, onde Kavula é representado por um artefato, "uma imagem branca em um altar coberto de folhas".

A morte de Kavula pelo adepto/paciente é o que possibilita a cura. Nessa ação, o símbolo imprime uma vinculação do sujeito envolvido no ritual ao grupo e possibilita que ele elabore a ligação com sua própria experiência, favorecendo, assim, sua transformação.

Outra análise feita por Cavalcanti (2020) é que Kavula é ao mesmo tempo uma performance, inserida em um contexto de teatralização. Há disfarce e manipulação de artefato, cenas e condutas são produzidas, que, mesmo sendo prescritas e transmitidas entre seniores e noviços, têm sua eficácia ligada à vivência ritual.

O drama social, o adoecimento e o papel do Palhaço

Para ela, isso cria um tempo intersticial (simbólico e teatralizado) sem destino antecipado, embora almejado, aproximando-se do tempo fluxo. Sob a perspectiva de Turner, isso se assemelha às noções de liminaridade e liminoide. Conforme Victor

Turner, o conceito de "antiestrutura" refere-se a uma fase ou estado de desorganização, inversão ou subversão das normas sociais, que ocorre dentro do contexto de rituais de liminaridade. Durante a fase de antiestrutura, as normas sociais são temporariamente suspensas ou transformadas. Isso leva a uma sensação de igualdade entre os participantes, independentemente de suas posições sociais normais. Hierarquias e categorias sociais são desafiadas, criando um espaço onde as restrições sociais podem ser temporariamente relaxadas ou revertidas.

A antiestrutura frequentemente se manifesta por meio de comportamentos e símbolos que desafiam as convenções sociais. Isso pode incluir inversões de papéis, uso de máscaras, fantasias e figurinos incomuns, comportamentos humorísticos ou excêntricos e uma sensação geral de liberdade das regras sociais habituais.

Victor Turner em sua obra, mergulha na definição dos conceitos de drama social, *communitas* e liminaridade. Se distanciando de uma visão estrutural-funcionalista, cuja preocupação passa pela harmonia e a integração social, ele realça os conflitos e as tensões sociais como elementos presentes nas diversas coletividades humanas.

Turner (s.d. *apud* Oliveira, 2022) assinala que os dramas sociais são unidades de processo anarmônico ou desarmônico que emergem em momentos de conflito. Esse possui quatro fases da ação pública que podem ser observadas:

1- brecha, ou, ruptura de relações formais; 2- crise, ou, não sendo esta ruptura rapidamente isolada dentro de uma área limitada de interação social produzirá uma clivagem, momentos de perigo e suspense a catalisar seu aspecto ameaçador; 3- ação reparadora, ou, daí se requer ação corretiva no sentido de limitar a difusão ou escalada da crise, no intuito de restaurar ou regenerar o ambiente de normalidade, de quase equilíbrio; 4- reintegração ou reconhecimento do cisma, ou, a quarta fase representa a reintegração do grupo perturbado ou reconhecimento do cisma irreparável (Oliveira, 2022, p. 11).

Busco fazer uma aproximação do drama social de Turner para compreensão dos processos de adoecimento nas vidas das pessoas e no seu contexto social. Para tanto, faz-se necessário apresentar o conceito de processo saúde-doença. Esse conceito refere-se ao contínuo estado de mudança na condição de saúde de um indivíduo ou de uma população. Esse processo não é estático, mas dinâmico, influenciado por uma variedade de fatores biológicos, sociais, culturais, econômicos, psicológicos, espirituais e ambientais (Mendes, 2014; Brasil, 2006).

Mas antes de continuar essa aproximação do drama social para compreensão do processo saúde-doença, é importante realçar que existe uma complexidade para determinar o que é estar saudável. A partir de um conceito ampliado de saúde, em que

este não se aplica exclusivamente pela ausência da doença, mas um conjunto de fatores que inclusive pode determinar condições mais favoráveis de estar saudável, é difícil afirmar que o sujeito, a família, ou o coletivo estejam ou sejam saudáveis. O processo saúde-doença não é algo restrito ao indivíduo nem ao biológico, mas ele é histórico, cultural e social.

Outro aspecto importante é que a temporalidade indica esse estado. Pode-se estar saudável hoje e não estar mais amanhã. Pode-se ficar doente por um tempo e depois restabelecer a saúde por uma outra fração de tempo. Pode-se ainda, após um período de saudabilidade, vir a ser acometido por um adoecimento que se tornará crônico.

Parto dessas premissas para, ao dialogar com a teoria do drama social, trazer o exercício comparativo de estabelecer a brecha ou ruptura, enquanto primeira fase. O momento em que a pessoa se depara com o adoecimento, que o retira de uma rotina, de um jeito de lidar com a vida e se relacionar com os processos do cotidiano é o momento que se estabelece a primeira fase do drama social, a brecha, ou ruptura das relações formais. Como analisa Vasconcelos (2006, p. 60), “a crise de vida trazida pela doença significativa fragiliza o paciente e sua família, podendo quebrar as barreiras que protegem sua intimidade profunda, especialmente em relação às pessoas que deles estão cuidando”. Continua Vasconcelos, (2006) indicando que os mais diversos sentimentos são mobilizados nesse momento de crise em que a morte é uma possibilidade, sentimentos tais como: forte raiva, inveja, ressentimento, autopiedade, vulnerabilidade, medo, desespero. As fantasias e desejos confusos vão ampliando esse processo de lidar com essa ruptura.

É nesse momento que podemos dizer que se estabelece a segunda etapa do drama social, a crise; caso essa ruptura não seja rapidamente isolada em um espaço limitado de interação social, produzirá cisão, momentos de perigo e suspense para catalisar seu aspecto ameaçador. Nesse momento, o lidar com essa crise, esse turbilhão de sentimentos, a parada no cotidiano da vida, a relação com as pessoas próximas, os familiares, os profissionais do cuidado, a busca pelos recursos do tratamento e o prognóstico é que vão constituindo elementos para definir como se dará esse desfecho.

A partir dessa agudização da crise, se indicaria como necessária uma ação remediadora, ou uma ação corretiva para limitar a propagação ou escalada da crise, para restaurar e regenerar o ambiente de quase equilíbrio. Assim se estabelece a terceira fase do drama social. Evidentemente, muitos adoecimentos mais significativos que trazem sequelas, limitações e inclusive a morte como desfecho final, configuram-se em crises

mais desafiadoras. Pensando o drama social e suas etapas, o que aqui está posto necessariamente não é um desfecho feliz ou desejado de cura, mas, como se restaura uma nova realidade em que é possível ressignificar o adoecimento, tanto para o protagonista do adoecimento como para todas as pessoas envolvidas nessa relação. Esse ressignificar encontra-se em tomada de consciência de que o adoecimento é um momento que é constituinte da vida e que revela aspectos da vida a serem refletidos.

A doença resgata a consciência da ilusão de possibilidade de uma conquista progressiva e interminável de poder, prestígio e consumo capaz de gerar o sentimento de satisfação. Evidencia o ser humano como corpo com defeitos, limitado no tempo, dependente de uma sociedade cheia de precariedades e submetido a uma cultura historicamente definida. Na doença se percebe não apenas o limite do próprio corpo, mas a extrema dependência que se tem da família, da comunidade e da sociedade (Vasconcelos, 2006, p. 61).

As ameaças postas no processo de adoecimento estão sempre colocadas em ação. A forma como cada sujeito e sua família vão lidar com o adoecimento definirá muito do desfecho. Reconhecer a crise trazida pelo adoecimento e buscar uma saída, um lidar, uma convivência transformada com essa nova fase, favorece uma “reintegração ou reconhecimento do cisma”. Em outra possibilidade, o processo de adoecimento que não é acolhido e não ressignificado como algo do humano, da *communitas*, constitui o cisma irreparável. O que se espera enquanto desfecho é que haja a reintegração, mesmo que não haja cura e que não se retarde a morte, que se crie um ambiente em que todos os envolvidos no adoecimento construam uma fase nova em que se lide com o adoecimento e seus sofrimentos, mas, dentro das possibilidades de resiliência, “levar a uma reorganização da existência em direção a uma vida plena e saudável” (Vasconcelos, 2006, p. 63), nos seus limites e possibilidades.

Por outro lado, o cisma é uma possibilidade em que esse processo de adoecimento traz rupturas nas relações sociais, que “podem levar a uma desorganização ainda maior da vida do paciente pela prisão às redes de mágoas, ressentimentos, perda da energia vital, confusão e destruição dos laços afetivos” (Vasconcelos, 2006, p. 62).

O cisma irreparável pode ser expresso como a não ressignificação do adoecimento, levando à possibilidade de aprofundamento do sofrimento, como no desenvolvimento de um processo de depressão e uma terminalidade penosa da existência. Já no contexto familiar, a negação do processo de adoecimento pode levar à ruptura nas relações, ao abandono e ao desleixo com os cuidados.

O Palhaço Cuidador enquanto performer

O Palhaço Cuidador é performer, um ator social que se insere nos espaços de cuidado. Ele experimenta realizar momentos ritualísticos a partir de sua presença, simbologia, e ação corêutica; dentre suas características, está implicado na máxima inserção e observância aos acontecimentos e numa perspectiva da antropologia da vida. Tudo o que se encontra na atuação deste Palhaço Cuidador e em relação com ele influencia no fazer e no desenvolvimento do ser deste palhaço.

Tim Ingold, ao realizar um questionamento radical da dicotomia entre natureza e cultura, enquanto domínios ontológicos, apresenta um novo paradigma que nomeia de antropologia ecológica. Em seu artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, Ingold (2012) produz uma ontologia, se contrapondo ao modelo hilemórfico, que dê prioridade “aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”.

Inspirado em Ingold, faço um convite para o exercício de aproximação da ação do Palhaço Cuidador em sua ação performance, dentro dessa perspectiva teórica. Imagine uma enfermaria de um hospital com vários leitos, onde neles encontram-se algumas pessoas ocupando-os. Nesse espaço também se encontram outras pessoas, acompanhantes dessas que estão adoentadas, bem como algumas coisas no entorno, por exemplo: suporte de soro, as camas e colchões onde as pessoas passam maior parte do tempo deitadas, principalmente em momentos mais difíceis do adoecimento, biombos para realização de determinados procedimentos, monitores para acompanhamento de sinais vitais de algumas dessas pessoas em situações mais delicadas, as cadeiras dos(as) acompanhantes, além dos profissionais de saúde e seus equipamento, tais como estetoscópios, tensiômetros, lanternas, otoscópio, seringas, agulhas, etc.

Ao imaginar essa cena bem peculiar a muitos de nós, em alguma situação de adoecimento de alguém da família, amigo, ou mesmo de si próprio, podemos compreender que existam, para tudo que acontece nesse espaço, sentimentos, sensações, significados para quem está vivendo essa realidade. É algo que remete a um contexto de cuidado, e que de uma maneira mais corriqueira, remete a um espaço com uma rotina de procedimentos estabelecidos dentro de um contexto técnico de uma ciência bem característica de um modelo mais tradicional biomédico.

Agora imagine que, estando você nesse lugar, adentrem de repente alguns palhaços (os Kavulas desse ritual, mobilizados em suas corêuticas). Esses palhaços vestem roupas

coloridas, trazem como cartão de visita a menor máscara do mundo, o seu nariz de palhaço e começam a interagir com todos ali. Lembremos que só entrará nesse espaço se for autorizado pelas pessoas que estão ocupando os leitos. Um “não” será respeitado, sobre ele essas pessoas têm autonomia e autoridade de negar sua presença.

Na condição de aceitação de sua presença, ele se encontra com as pessoas. Nesse encontro o Palhaço Cuidador começa a interagir, buscando, a partir dos diálogos estabelecidos, seguir uma estratégia de interação. As coisas ali presentes são elementos que o Palhaço Cuidador tem para interagir, inclusive de uma maneira distinta até dos propósitos para os quais aquelas coisas estão ali. Podemos considerar que este ambiente se caracteriza como um Ambiente Sem Objeto (ASO), de acordo com a compreensão de Ingold (2012).

Um monitor pode ser algo para brincar como se fosse uma televisão que está conectada à pessoa. A sonda nasogástrica, passando uma dieta, pode ser vista pelo palhaço como se fosse um achocolatado transportado por uma mangueira. E conforme se dá a receptividade das pessoas, percebemos que aquelas coisas do entorno vão tomando outras dimensões e, de alguma forma, na maioria das vezes descontrai, quebra a frieza e torna aquele espaço de tantos sentimentos difíceis de lidar como ansiedade, medo, culpa, entre outros, em um ambiente mais humanizado. Evidente que muitas vezes esse contato e relacionamento é mais tímido e discreto. Se o paciente se encontra inconsciente, sem condições de estabelecer uma comunicação, interagimos com o acompanhante. Acreditamos também que nossa presença de algum modo é percebida. Às vezes pelo toque que fazemos.

Os profissionais de saúde, no momento da atuação do Palhaço Cuidador e mediante as brincadeiras, as ressignificações das coisas presentes e a acolhida de como as pessoas lidam com toda aquela tecnologia biomédica empregada, são convidados a compreenderem as expressões das maneiras pelas quais as pessoas enxergam e compreendem sua experiência. Certamente as coisas têm seus significados próprios de como foram pensados e materializados, sendo importantes naquilo a que se propõem a “ser” e “desempenhar”. A pessoa internada, de algum modo, precisa dessas explicações. Mas uma coisa é como uma coisa é, outra coisa é como uma outra coisa é percebida.

A qualidade da presença e do olhar do Palhaço Cuidador remete ao experimentar de uma consciência em que ele vivencia um paradigma proposto por Ingold na sua antropologia da vida, onde considera, em concordância com Irving Hallowsell, Gregory Bateson e Andy Clark, que a mente humana não se restringe aos seus limites físicos. A

mente vaza do crânio e se mistura com o corpo e com o mundo durante a execução de suas operações. Ingold avança no sentido de anunciar que “não é apenas a mente que vaza, mas as coisas de modo geral. E elas o fazem ao longo dos caminhos que seguimos à medida que traçamos os fluxos de materiais do ASO” (Ingold, 2012, p.42).

Ao estar no ASO como um hospital, o Palhaço Cuidador não se relaciona pela sua presença em si, mas pelo vazamento de si, inserido em um processo de malhas com outros organismos e coisas que vazam, num fluxo de criatividade relacional, levando a algo que surgirá a cada momento, “para frente”.

Rito de iniciação do Palhaço Cuidador

E de onde surge este Palhaço Cuidador? Ele não surge do nada, ele é forjado em uma ação concreta experimentada, que vai sendo observada em sua potência e, conforme essa observação e reflexão, vai se aperfeiçoando e desenhando características próprias.

Na tentativa de compreender o Palhaço Cuidador, egresso da Oficina do Riso da UFPB – Projeto PalhaSUS, vamos dialogar com as categorias “iniciador” e “Guru” de Frederik Barth.

Na obra de Barth, os termos “guru” e “iniciador”, no contexto de duas grandes regiões etnográficas, o Sudeste da Ásia e a Melanésia, constituem as “noções de uma sociologia do conhecimento” que ajudam a esclarecer o modo pelo qual as ideias são moldadas pelo meio social em que se desenvolvem. Trata de forma distinta as duas categorias nativas de guru e iniciador, no processo de compartilhar ideias e tradições: o guru através da falação e o iniciador do ocultamento.

Como aponta Barth (2000) os gurus têm como essência expor o seu conhecimento. Para tanto, eles se envolvem em estudos e viagens, que possibilitam acúmulo gradual de conhecimentos, se caracterizando numa formação de cosmopolitismo intelectual. Desta maneira exercem as tarefas de ensinar e instruir o público, objetivando formar um grupo de discípulos sucessores em potencial. Sendo assim, seu fazer se constitui de reprodução cultural ativa e intencional mediante um trabalho sistematizado e contínuo como educador. No processo de incutir nas cabeças de seus pupilos e de seu público, elementos de uma tradição suficientemente fecunda, deve buscar desenvolver as qualidades de explicação, instrução, exemplificação, de maneira que seus discípulos aprendam com ele numa relação pessoal e de longo tempo.

Quanto ao processo de conhecer que o guru promove aos iniciadores, passa pelos ensinamentos, palavras e reflexões do guru, e são radicalmente descontextualizados, não precisando o discípulo ter estado em um lugar específico ou feito uma ação específica, basta entender e lembrar. Dessa forma, o conhecimento é individualizado, tornando-se singular na memória de cada pessoa, enquanto informação verbal que tem potência de internalizar, e por conseguinte, ao levar consigo, recuperar, reproduzir e compartilhar em momentos seguintes com os outros.

Os gurus têm grande motivação na acumulação e na elaboração do conhecimento, para garantir sempre algo a ensinar. Existe também um impulso de buscar outras formas que assegurem sua posição embasada em algo mais duradouro que a superioridade de conhecimento. Buscar o status de autoridade trata-se de uma questão existencial.

O iniciador guarda tesouros secretos até o dia de clímax em que deve criar uma performance, um drama que ocasiona a transformação dos noviços. Os elementos de uma iniciação são compostos por objetos e atos fundamentais do ritual e da religião da comunidade, ou seja, o conhecimento sagrado é essencial da cultura (Barth, 2000).

A partir dos trabalhos de pesquisa realizada no interior da Nova Guiné, Barth diz: “através do segredo, eles conseguem evocar uma sutil experiência de mistério por meio da manipulação de símbolos concretos, construir uma tradição de conhecimento complexa e dinâmica”. O iniciador precisa dominar esse corpo de conhecimentos e saber quais os itens indicados para cada etapa do processo de iniciação que realiza. Buscando que os noviços sejam afetados por sua força, tem como tarefa colocar em ação esse conhecimento, não sendo suficiente explicá-lo a eles. Com esse propósito, apresenta segredos, mediante a manipulação de símbolos concretos, e executa então algumas operações ocultas e rituais secretos. Esses são realizados tanto antes como depois das sessões destinadas aos noviços em busca de chegar aos resultados desejados.

Temos assim, o entendimento de que a transformação dos noviços acontece pela sua participação na iniciação. O conhecimento é proporcionado pelo que veem, mediante sua presença e por constituírem objetos de ações. Nos termos do iniciador, é necessária a cooperação de outras pessoas que possuem o conhecimento apropriado, com o intuito de poder recriá-lo. Outra característica do iniciador é estar preso ao seu contexto. O conhecimento só atinge os grupos imediatamente vizinhos ou caso haja movimentos de populações inteiras.

Feitas as apresentações dessas duas categorias/formas de trabalhar e proporcionar a aprendizagem, trago aspectos da Oficina do Riso, espaço de formação e de

desenvolvimento do Palhaço Cuidador do projeto PalhaSUS. Segundo Nascimento (2018), esse espaço de formação:

Trata-se de uma intervenção na educação profissional que se dá muito além da sua formação acadêmica e que transcende os aspectos técnico-científicos, buscando alcançar o desenvolvimento integral do ser (p. 241).

Ainda segundo Nascimento (2018, p. 248), a Oficina do Riso “representa um marco destacado do cotidiano, capaz de sacudir a vivência (ou a realidade) de seus participantes, motivar, estimular, plantar novos caminhos e reflexões”. Ela aponta ainda que como tal, a Oficina do Riso indica a necessidade de continuar, ou seja, de alimentar esse papel que surge da oficina, o Palhaço Cuidador, e, diante desse aspecto, a Oficina do Riso é caracterizada como um evento de iniciação.

Dialogando com a descrição feita para o iniciador de Barth, posso afirmar que a experiência da Oficina do Riso tem essa característica metodológica. Busca-se o encontro com o arquétipo da criança interior, através do qual o palhaço deverá emergir. Os facilitadores da Oficina do Riso, nesse papel de iniciadores, proporcionam aos participantes, os iniciados/noviços, ritos e vivências profundas dentro de um conjunto de instrumentos metodológicos, quais sejam:

[...] a meditação oriental, baseada nas técnicas de meditação dinâmica do Osho; os jogos teatrais, na perspectiva do teatro do oprimido; e as Danças Circulares, como recurso educativo e terapêutico e como forma de meditação (Nascimento, 2018, p. 247).

Esse Palhaço Cuidador necessita aprimorar e desenvolver cada vez mais esse papel social. Para tanto, a própria ação nos cenários de prática constitui a continuidade da formação, que tem característica do processo do iniciador, pois os noviços do projeto passam a atuar em convivência com os Palhaços Cuidadores mais experientes e antigos. Se jogam na ação, referenciados na observação do atuar dos mais antigos.

Desde o processo de formação, no ritual de passagem em que o participante da oficina desenvolve o papel do Palhaço Cuidador a partir do contato com sua criança interior, até o momento das primeiras vivências nos cenários de prática, essa experiência é refletida no espaço grupal dos integrantes do projeto. Partilhas dessas vivências e a permissão para exercer o desenvolvimento de uma observação atenta do fazer são pontos importantes desse processo permanente de formação do Palhaço Cuidador. O que constitui ainda, uma possibilidade de transformação nas pessoas que desenvolvem esse novo papel:

Não parece muito natural para as pessoas do mundo moderno, mas ao ampliar gradualmente a observação e consequente integração entre o corpo, os pensamentos e as emoções, pode-se alcançar essa transformação (Nascimento, 2018, p. 248).

Entendo que a formação do Palhaço Cuidador é estruturada principalmente na perspectiva do iniciador. É claro que existem momentos em que palhaços mais experientes com relação ao conhecimento da palhaçaria podem exercer um processo de transmissão de conhecimento aos modos do Guru. Isso acontece em encontros, oficinas de palhaçaria nacional e internacional onde palhaços e *clowns* renomados realizam palestras, aulas sobre a palhaçaria. Mas, o desenvolvimento e a aprendizagem dessa arte e desse papel é algo predominantemente vivencial, em que a relação com a experimentação de rituais mediados por iniciadores tem papel primordial na formação.

Conclusão

No presente trabalho, buscou-se compreender o papel do Palhaço que chega à Palhaçaria do Cuidado. Foi possível refletir sobre suas ações ritualísticas em práticas diversas e na prática de cuidado, por meio desse exercício.

Tenho a ciência de que muitos dos pontos que desenvolvi necessitam de um aprofundamento mais substancial, tanto no entendimento teórico quanto na observação empírica, a fim de determinar em que medida estão genuinamente conectados às influências e origens propostas.

No entanto, acredito que, na fase atual de minha pesquisa, que ainda se encontra em um estágio inicial de exploração da observação etnográfica, este exercício já fornece uma base sólida para, de maneira crítica e reflexiva, em um momento posterior e com maior profundidade, validar ou descartar as hipóteses que aqui elaborei. Estas hipóteses dizem respeito às bases antropológicas do palhaço, à utilização do drama social como uma ferramenta analítica para compreender o processo saúde-doença/adoecimento, à metodologia de formação do Palhaço Cuidador no contexto da figura do iniciador e à prática desse ator social dentro da perspectiva de uma antropologia ecológica.

Neste ponto, é importante considerar que o desenvolvimento de uma pesquisa é um processo contínuo, e este trabalho representa mais um passo na direção da compreensão mais profunda do Palhaço Cuidador e suas implicações na área da saúde e da antropologia.

Referências bibliográficas

- BARTH, F. O Guru e o Iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia. In, BARTH, Frederik. 2000. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro (p. 141-166).
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BRASIL. **Política Nacional de Atenção Básica**. Brasília: Ministério da Saúde, 2006.
- CASTRO, A. V. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CAVALCANTI, M. L. V. DE C. **Drama, ritual e performance: a antropologia de Vitor Turner**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. 148 p.
- _____. A antropologia inquieta de Victor Turner. GIS - Gesto, Imagem e Som. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil. v. 8, n. 1, p. e202437, 2023. Disponível em: <<https://encr.pw/hlzD2>>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- COSTEIRA, A.A.M.F. **Educação popular e formação em saúde na perspectiva do Palhaço Cuidador: estudo com base em um projeto de extensão**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2018. 272 p.: il.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25–44, jan. 2012.
- LOMBARDI, G. Na Itália meridional, a aranha da loucura... entre raízes, arquétipos, culturas e deficiência. **Estudos IAT**, Salvador, v.5, n.,2, p. 215-239, out., 2020. Disponível em: <<http://estudosiat.sec.ba.gov.br>>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- Mendes, E. V. **O cuidado das condições crônicas na atenção primária à saúde: o imperativo da consolidação da estratégia de saúde da família**. Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde. 2014.
- MOTA, J.; LABAN, R. A coreologia e os estudos coreológicos. **Repertório**, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.1. Disponível em: <<https://acesse.dev/8hBGU>>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- NASCIMENTO, J. A. Oficina do riso do PalhaSUS: evento de iniciação do palhaço cuidador. In: COSTEIRA, A. A. M. F.; VASCONCELOS, B. C.; NASCIMENTO, J. A. (Orgs.). **PalhaSUS: luta que se faz com cuidado e amorosidade**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2018.
- OLIVEIRA, A. M. Dramas sociais e comunalidades: encruzilhando Victor Turner, o Mayab e a pandemia covid-19. **Revista Ñanduty**, [S. l.], v. 10, n. 15, p. 4–31, 2022.
- SILVA, E. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. 436 p.
- THEBAS, C. **O livro do palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- VASCONCELOS, E. M. **A espiritualidade no trabalho em saúde**. São Paulo: Hucitec, 2006, 423p.