



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Marta Cláudia Ferreira Monteiro da Silva

**EMOÇÕES, CUIDADOS E ARTES DO
OFÍCIO**

O TRABALHO DE CLOWN EM CONTEXTOS DE
INTERVENÇÃO SOCIAL

Dissertação no âmbito do Mestrado em Intervenção Social, Inovação e
Empreendedorismo orientada pelo Professor Doutor Carlos André de Brito
Correia e apresentada à Faculdade de Economia e à Faculdade de
Psicologia e de Ciências da Educação.

Janeiro de 2019

FEUC – Faculdade de Economia
FPCE – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

EMOÇÕES, CUIDADOS E ARTES DO OFÍCIO

O trabalho de clown em contextos de intervenção social

Marta Cláudia Ferreira Monteiro da Silva

Dissertação no âmbito do Mestrado em Intervenção Social, Inovação e Empreendedorismo
orientada pelo Professor Doutor Carlos André de Brito Correia, apresentada à Faculdade
de Economia e à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

Janeiro de 2019



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Agradecimentos

Não posso deixar de grafar neste espaço a minha gratidão por todo o apoio recebido durante a realização desta dissertação.

Este trabalho que aqui vos apresento agrega os esforços e as contribuições de um conjunto de pessoas, as quais não posso deixar de destacar. Tenho, portanto, a tarefa de agradecer a todos quantos cooperaram para a concretização deste empreendimento e, em especial,

Ao Professor Doutor Carlos André de Brito Correia que orientou magistralmente esta dissertação. Expresso aqui a minha gratidão pela extrema disponibilidade, empatia, incentivo e rigor científico demonstrados.

A cada uma das pessoas entrevistadas, personalidades ímpares e riquíssimas, com as quais muito aprendi no curto período de tempo que, gentilmente, me concederam. Agradeço a partilha, as palavras e a generosidade que depositaram nas entrevistas.

Ao José, pela dedicação, paciência, apoio e carinho, e porque tudo isso traduziu-se na força que me fez prosseguir.

Aos pais e, em particular, ao irmão pelo amor e incentivo e por serem símbolos da lembrança de evolução.

Aos amigos, por representarem a amizade refrescante e sempre incentivarem à renovação.

A complexa técnica da arte do clown é um instrumento pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua compreensão da vida, dos homens e de suas relações.

Ricardo Puccetti

Resumo

A presente dissertação consiste num estudo de cariz sociológico sobre as práticas e representações dos profissionais que realizam trabalho de *clown* em contextos de intervenção social. As atividades e conceções destes profissionais relativamente às atividades que realizam e ao modo como elas se inserem em termos sociais, organizacionais e contextuais permite explorar problemáticas das ciências sociais que têm vindo a ganhar relevo e a marcar os debates atuais ao nível da teoria social – a dimensão emocional da vida humana e dos relacionamentos sociais; as práticas de cuidado nas interações humanas e a mobilização de recursos de cariz artístico e lúdico com finalidades de satisfação de múltiplas necessidades de determinados segmentos da população.

Apesar de não ser totalmente nova a existência do trabalho de *clown* em contextos de intervenção social, tanto em Portugal, como no resto do mundo, os estudos e pesquisas sobre este tema não são abundantes, sobretudo em relação ao diálogo que é possível estabelecer entre expressões e metodologias artísticas, as práticas do cuidado, a diversidade de experiências no âmbito do trabalho emocional ou do sentir e suas possíveis ramificações em diversos campos das ciências humanas. A partir dessa perspetiva, procede-se, nesta dissertação, a uma reflexão crítica e um enquadramento teórico alicerçados nas abordagens de vários autores que procuram não só debater a dimensão sociológica das emoções, mas também as relações existentes entre a área dos cuidados e a da arte (entendida nos seus diferentes géneros bem como na sua mobilização em contextos de terapia), além do tratamento da natureza e especificidades do trabalho de *clown*.

A pesquisa de que a presente dissertação dá conta teve como base um trabalho empírico assente numa abordagem qualitativa, tendo sido efetuadas entrevistas a mais de uma dezena de profissionais que realizam trabalho de *clown* em contextos de intervenção social. Deste modo, foi possível recolher e analisar informações sobre indivíduos que trabalham para entidades distintas e que apresentam perfis diversificados (em termos de sexo, idade, nacionalidade, trajetória escolar, formativa e profissional, etc.).

Este estudo mostra de que maneira o trabalho de *clown* em contextos de intervenção social ganha forma no cruzamento de diversas esferas, competências e lógicas sociais (arte, terapia, prestação de cuidados, dinâmicas emocionais) o que possibilita que forneça pistas úteis para pesquisas futuras em muitas outras atividades profissionais distintas, mas que partilhem algumas das características centrais das práticas das pessoas aqui entrevistadas.

Palavras-chave: trabalho de *clown*; emoções; *care*; arte; intervenção social.

Abstract

This thesis is a sociological study about the practices and representations of the professionals who perform clown work in contexts of social intervention. The activities and conceptions of these professionals in relation both to the activities they carry out and to the way they are involved in social, organizational and contextual domains allow us to explore issues in the social sciences that have gained prominence and also mark the current debates at the level of social theory - emotional dimension of human life and social relationships; the care practices in human interactions and the mobilization of artistic and recreational resources with the purpose of satisfying the multiple needs of certain segments of the population.

Although the existence of clown work in contexts of social intervention, both in Portugal and in the rest of the world, is not entirely new, studies and research on this subject are not abundant, especially in relation to the dialogue that can be established between artistic expressions and methodologies, practices of care, the diversity of experiences in the field of feeling-work and their possible ramifications in various fields of the human sciences. Following this perspective, this thesis proceeds to a critical reflection and a theoretical framework based on the approaches of several authors who seek not only to discuss the sociological dimension of the emotions, but also the relations existing between the area of care and that of the art (understood in its different genres as well as its mobilization in contexts of therapy), besides the treatment of the nature and specificities of the work of clown.

This research presents an empirical work based on a qualitative approach that included interviews concerning more than a dozen professionals who perform clown work in social intervention contexts. In this way, it was possible to collect and analyze information about individuals who work for different entities and who have different profiles (in terms of gender, age, nationality, school, training and professional trajectory, etc.).

This study shows how the work of clown in contexts of social intervention takes shape in the crossing of several spheres, competences and social logics (art, therapy, care, emotional

dynamics), which enables it to provide useful clues for future research in many other professional activities that share some of the central characteristics of the practices of the people interviewed here.

Keywords: clown work; emotions; care; art; social intervention.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1. Emoções, relacionamentos sociais e cultura	4
Capítulo 1.1. Ciências sociais e a dimensão emocional da experiência humana	4
Capítulo 1.2. Emoções, trabalho e arte	15
Capítulo 2. <i>Performance</i> , terapia e intervenção social	26
Capítulo 2.1. Teatro e sociedade.....	26
Capítulo 2.2. Teatro e terapia	29
Capítulo 2.3. Trabalho de <i>clown</i> e práticas de cuidar dos outros	35
Capítulo 3. O cuidado nas relações com os outros	46
Capítulo 3.1. Mediação, <i>attachments</i> e <i>care</i>	46
Capítulo 3.2. Teorias do <i>care</i>	51
Capítulo 4. Notas metodológicas	60
Capítulo 4.1. Procedimentos adotados.....	60
Capítulo 4.2. Análise de dados	62
Capítulo 5. Trajetórias dos profissionais de clown que atuam em contexto de intervenção social	65
Capítulo 5.1. Trajeto de vida.....	65
Capítulo 5.1.1. Origens.....	65
Capítulo 5.1.2. Percurso acadêmico	66
Capítulo 5.1.3. Percurso formativo	68
Capítulo 5.1.4. Percurso profissional	71
Capítulo 5.1.5. Outros percursos.....	72
Capítulo 5.2. Influências marcantes na decisão profissional pelo <i>clown</i>	73
Capítulo 5.2.1. Motivações pessoais	73
Capítulo 5.2.2. Influências externas	75
Capítulo 5.2.3. Grau de influência dos percursos profissionais, formativos e pessoais	76
Capítulo 6. O que se faz quando se faz trabalho de <i>clown</i> na intervenção social	78
Capítulo 6.1. Âmbito institucional	78
Capítulo 6.1.1. Caracterização da entidade	79
Capítulo 6.1.2. Percurso individual na entidade	83
Capítulo 6.1.3. Interação com outros profissionais no âmbito do trabalho de <i>clown</i>	84

Capítulo 6.2. Atividades desenvolvidas	88
Capítulo 6.2.1. Caracterização geral das atividades de <i>clown</i>	88
Capítulo 6.2.2. Procedimentos metodológicos	89
Capítulo 6.2.3. Interações com o público-alvo	95
Capítulo 7. O que significa ser <i>clown</i> na intervenção social – representações dos profissionais.....	102
Capítulo 7.1. Conceções sobre a profissão	102
Capítulo 7.1.1. Funções	102
Capítulo 7.1.2. Competências	108
Capítulo 7.1.3. Particularidades do ofício	109
Capítulo 7.1.4. Perspetivas de crescimento.....	110
Capítulo 7.2. Conceções sobre as diferenças relativamente a outros profissionais.....	111
Capítulo 7.2.1. Diferenças relativas a outros profissionais que trabalham nas áreas artístico-culturais.....	112
Capítulo 7.2.2. Diferenças relativas aos outros profissionais de intervenção social	113
Capítulo 7.2.3. Diferenças relativas à generalidade dos profissionais	115
Capítulo 7.3. Conceções sobre como a sociedade encara os <i>clowns</i> de intervenção social	116
Capítulo 7.4. Perceções de eficácia e abrangência do trabalho de <i>clown</i>	118
Capítulo 7.4.1. Adesão à intervenção	118
Capítulo 7.4.2. Impactos	120
Capítulo 7.4.3. Projetos de desenvolvimento na esfera do trabalho de <i>clown em intervenção social</i>	121
Capítulo 7.5. Balanço geral do trabalho realizado	122
Capítulo 7.5.1. Gratificações	122
Capítulo 7.5.2. Dificuldades	123
Capítulo 7.5.3. Autoconhecimento	124
Capítulo 7.6. Planos profissionais futuros.....	125
Conclusão	127
Bibliografia	130
Anexos	133

A presente dissertação consiste num estudo de cariz sociológico sobre as práticas e representações dos profissionais que realizam trabalho de *clown* em contextos de intervenção social.

Hoje mais do que nunca, vivemos num mundo com cada vez mais problemas complexos que exigem das ciências reflexões e respostas condutoras de novas abordagens. Em particular, nas áreas centrais da vida da sociedade, como é o caso da área profissional, amplamente relevante por sua representatividade económica, temporal, ideológica e ao nível do estilo de vida adotado, faz-se necessário um alargamento e investimento em termos de pesquisa no que diz respeito às ciências sociais, de forma a estimular novas ideias, abordagens e aplicações. Uma das questões que se levanta a este nível é a dos efeitos, implicações e possibilidades existentes no conteúdo emocional da vida profissional, tendo em conta as suas múltiplas dimensões e, em especial, nas profissões artísticas e naquelas onde a linguagem e a metodologia das artes é integrada. Dada a impossibilidade temporal e logística de estudar todo o universo dos profissionais que constituam referências de trabalho emocional, surgiu a necessidade de circunscrever o campo de análise, centrando esta dissertação no estudo dos profissionais de *clown* que atuam em contextos de intervenção social.

Esta escolha revela a sua pertinência, na medida em que se trata de uma área de trabalho que se situa no cruzamento de diversas esferas, competências e lógicas sociais (arte, terapia, prestação de cuidados, dinâmicas emocionais) o que permite lidar com uma diversidade de problemáticas teóricas e de dados empíricos que acabam por se ligar com muitas das principais temáticas e debates da teoria social contemporânea.

As razões que conduziram à escolha do tema aqui tratado também se relacionam com questões de ordem mais particular, na medida em que, na trajetória da autora da presente dissertação, se incluem experiências profissionais e de voluntariado na

dinamização de sessões de riso para diferentes públicos, em especial, grupos desfavorecidos socialmente, pessoas com deficiências mentais e com problemas de foro psíquico. Esta dimensão mais biográfica incluída no conjunto de motivações que conduziram à realização do estudo efetuado não fica encerrada, contudo, num aspeto de cariz mais pessoal, pois entendeu-se que as atividades anteriormente realizadas a esta pesquisa traziam consigo uma familiaridade com dimensões do tema a tratar que se constituíam como um veículo e não como um obstáculo ao conhecimento.

A investigação levada a cabo foi orientada pela seguinte pergunta de partida: *de que forma o trabalho de clown se manifesta a nível emocional, artístico e do cuidado com os outros e quais os significados que são atribuídos a essas atividades por parte dos indivíduos que as realizam?* Com vista a alcançar resposta para esta questão principal, recorreremos a um objeto de estudo concreto, ou seja, os profissionais de *clown* com atuação profissional na área da intervenção social em quatro organizações distintas. Foram, igualmente, estabelecidos os seguintes objetivos investigativos: compreender as suas trajetórias pessoais, formativas e profissionais e como isso se traduz nas suas identidades profissionais enquanto *clowns* que trabalham em intervenção social; averiguar quais as influências presentes nessa opção profissional; perceber as singularidades do enquadramento organizacional do seu trabalho, bem como das atividades desenvolvidas neste domínio e, por último, entender as conceções destes profissionais quanto ao trabalho específico que realizam e, também, em confronto com outras realidades profissionais e com a visão que pensam que deles têm os outros.

Em termos estruturais, este trabalho assenta em sete capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Emoções, relacionamentos sociais e cultura*, damos uma visão geral dos autores que contribuíram para formular a tese que sustenta esta dissertação, concretamente, o papel das emoções nas estruturas sociais e culturais e, por tal motivo, com relevância para o campo de análise da sociologia.

No decorrer do capítulo dois, *Performance, terapia e intervenção social*, discorreremos sobre diferentes modalidades artísticas que conjugam aspetos terapêuticos, conteúdos emocionais e dinâmicas de intervenção social, terminando com uma abordagem específica para o trabalho do *clown* em suas articulações com a prática dos cuidados.

Segue-se o capítulo três designado *O cuidado nas relações com os outros*, no qual se procede a uma sistematização de abordagens teóricas centradas no conceito de *care* ou

em torno de outros conceitos cujas ligações com aquele permitem ampliar as reflexões ao nível da teoria social – daí o interesse em tratar o *care* naquilo que lhe diz especificamente respeito, mas também naquilo que o aproxima e/ ou afasta das perspetivas assentes na ideia de *attachment* ou da dádiva. Deste modo, será possível reconhecer a multiplicidade conceitual envolvida nas teorias do *care* e igualmente em outras que com esta última se confrontam, ao mesmo tempo que se abordará a diversidade de aplicações e de áreas de interesse associadas a vários dos conceitos que têm vindo a marcar debates importantes nas ciências sociais.

O capítulo quatro – *Notas metodológicas* – é dedicado à contextualização e explicação das escolhas científicas que presidiram à realização deste estudo, desde o seu enquadramento metodológico até às técnicas adotadas para levantamento e análise de dados, tendo por base uma abordagem qualitativa.

De seguida, prossegue-se à análise dos dados empíricos recolhidos ao longo de três capítulos distintos. No capítulo cinco – *Trajetórias dos profissionais de clown que atuam em contextos de intervenção social* -, tratar-se-ão as informações obtidas em termos das trajetórias pessoais, académicas, formativas e profissionais dos entrevistados e das influências que foram para eles marcantes na decisão de efetuar trabalho de *clown*.

Por sua vez, no capítulo seis – *O que se faz quando se faz trabalho de clown na intervenção social – práticas dos profissionais* – analisar-se-ão várias vertentes no âmbito institucional do trabalho dos indivíduos entrevistados, assim como vários tópicos dentro das atividades por si desenvolvidas.

O capítulo sete – *O que significa ser clown na intervenção social – representações dos profissionais* – abordará as conceções destes indivíduos relativamente às atividades que realizam e ao modo como elas se inserem em termos sociais, organizacionais e contextuais.

Tendo em conta a abrangência dos temas tratados, não se presume que se encerre aqui todo o interesse e importância que os assuntos abordados levantam, mas pretende-se que este estudo possa apontar pistas para investigações futuras.

Parte I – Enquadramento Teórico

Capítulo 1. Emoções, relacionamentos sociais e cultura

1.1 Ciências sociais e a dimensão emocional da experiência humana

No livro *Emoção, teoria social e estrutura social: uma abordagem macrosocial*, J. M. Barbalet (2001) fornece-nos uma panorâmica geral sobre as diversas perspetivas e abordagens teóricas relativas à emoção no contexto do conhecimento sobre os indivíduos e a sociedade. Esta obra permite-nos, dessa forma, refletir sobre o modo como a sociologia pode ter a emocionalidade como objeto de estudo, algo essencial dentro dos objetivos da presente dissertação. É verdade que a questão da emoção apresenta alguma ambiguidade quanto ao seu carácter coletivo, uma vez que, apesar de ser um elemento do social, apresenta um forte aspeto particularista. É de referir, contudo, que várias correntes científicas comprovaram a diferenciação cultural da expressão da emoção. Como nos aponta Barbalet (2001, p.22) “a emoção pode ser considerada um resultado ou um efeito dos processos sociais. Enquanto produto social, a emoção é, em princípio, adequada a um exame e explicação sociológicos”.

Outra relação de interesse que se pode estabelecer entre sociologia e emoção é o facto de as emoções orientarem comportamentos sociais. Todavia, como nos diz Barbalet (2001, p.22), “esta ideia, que a emoção é uma causa social, tem mais probabilidades de encontrar resistência por parte dos sociólogos do que a ideia que afirma ser um efeito social”. Precisa-se mencionar, no entanto, que uma certa confusão quanto ao papel que a emoção ocupa no quadro explicativo sociológico deve-se, como afirma Barbalet (2001, p.23) à “estrutura da sociologia” e ao facto de que “existem muitas sociologias”. Pode-se acrescentar a esta confusão o carácter psicológico fortemente pronunciado e concetualizado do termo emoção.

Barbalet destaca a perspetiva de Alan Dawe, autor que “faz a distinção entre uma sociologia do sistema social e uma sociologia da ação social” (Barbalet, 2001, p. 23). A

sociologia do sistema social compreende o estudo dos factores externos como condicionantes da acção social. Deste modo,

As teses do tipo sistema social defendem que os factores estruturais criam séries de oportunidades particulares e limitadas, de modo que as possibilidades de acção se encontram materialmente restringidas. Ora, de um modo similar, as explicações tipo acção social defendem que os factores estruturais impregnam os agentes de interesses particulares, de modo que existem imperativos de acção objectivos. Ambos os tipos de explicação referem condições importantes para a análise social, mas nenhum deles pode ser interpretado como oferecendo afirmações completas no que se refere à origem da acção social [...]. Por estas razões, tais abordagens dão pouco encorajamento a uma perspectiva das emoções (Barbalet, 1998: 23-24).

Segundo Barbalet (2001, p. 24), as ideias de escolha e a consideração das motivações que se encontram por trás das escolhas são relevantes no âmbito sociológico, quando se entra no domínio da sociologia da acção social, uma vez que os actores sociais são percebidos como figuras com capacidade decisória lúcida. Esta capacidade é, no entanto, sobrevalorizada, uma vez que é rara a existência e conjugação da decisão deliberada rotineira, do conhecimento situacional aprofundado, da reflexão prévia das consequências das próprias opções e dos efeitos das ações concertadas com outros atores. Outro aspecto relevante relacionado com a acção social é o hábito ou tradição, ainda que não seja hoje muito tratado pela sociologia (Barbalet, 2001, pp. 24-25). Ambas as teses, porém, desconsideram a emoção como origem da atuação social. Além disso, existem igualmente abordagens que

consistem tipicamente em explicações para a emoção que a consideram não como fonte de actuação, mas enquanto reflexão ou construção de valores e estados de espírito sociais. Portanto, nestas explicações a emoção é quanto muito um intermediário entre as regras sociais e o comportamento social. Na sua constituição convencional, é muito pequeno o lugar da emoção enquanto base para a acção dentro da sociologia (Barbalet, 2001, p.25).

A análise fornecida por Barbalet (2001, pp. 29-32) aponta para outros factores de cariz histórico a ter em conta. A forma extremada como o movimento romântico considerou a emoção, em contraponto ao pensamento racional trazido pelo Iluminismo, contribuiu, igualmente, para uma desvirtuação do papel da emoção na sociologia. A análise

sociológica do século XIX e início do século XX foi igualmente contaminada pelo universo emocional decorrente do contexto histórico de grande agitação social e transformações estruturais. Mas com a estabilização econômica e política do pós-guerra, verificou-se uma harmonização e racionalização na ordem social. Mais, ocorre uma evolução intelectual suscitada pelas novas demandas sociais, a qual juntamente com aquela contribuem para uma descredibilização da emoção enquanto fenômeno de interesse para a sociologia. A corrente psicológica behaviorista do período entre guerras reforçou a rejeição da perspectiva introspectiva nas disciplinas científicas.

A importância da emoção nas questões sociais volta a ganhar importância entre o final da década de 70 e meados de 80 do século XX com a produção sociológica maciça sobre o tema, em particular a obra *Conflict Sociology* de Randall Collins e que desencadeou uma profusão teórica, tendo também esta despoletado uma profunda alteração paradigmática na sociologia (Barbalet, 2001, p. 38).

Ao examinar várias perspectivas sociológicas atuais, Barbalet (2001, pp. 40-41) dá-nos conta da forma como se inspiram na ideia defendida por Spinoza da duplicidade das emoções, sendo que estas, por um lado, despoletam-se naturalmente nos atores sociais e, por outro lado, a consciência da sua existência por parte dos atores possibilita a sua gestão e propriedade. Essas abordagens enfatizam diferentes posições relativamente ao papel que a emoção ocupa na estrutura social, uma vez que essa ideia de naturalidade remete-nos à concepção biológica da emoção, mas, em contrapartida, esse domínio sobre a emoção indica-nos uma noção da emoção enquanto construção cultural. A este propósito, destaque-se a contribuição dos movimentos sociais na redefinição dos elementos constituintes do ser social, em particular, a ideia de identidade como construção.

Deste modo, Barbalet (2001: pp. 41-46) examina de forma crítica a abordagem construtivista das emoções, ou seja, a perspectiva “que se concentra na ‘construção social’ da emoção” (*ibidem*, p. 41) e que, na sua versão “típica defende que as emoções são principalmente afirmações estratégicas avaliativas associadas a sistemas locais de significado, baseados em estados de espírito e preceitos culturais” (*ibidem*, p. 42). Barbalet chama a nossa atenção para diversas limitações de uma leitura construtivista da emocionalidade humana. Neste âmbito, refere, por exemplo, que é preciso ter em conta o seguinte:

Na realidade, a experiência emocional é contínua e as mudanças emocionais ocorrem em resultado de um conjunto de processos, muitos deles resultantes das dinâmicas estruturais das emoções e não da força dirigente da cultura. Estas dinâmicas estruturais das emoções incluem reacções emocionais a experiências emocionais, tais como sentir vergonha ou cólera, sentir culpa por estar com ciúmes e estar feliz por estar apaixonado. Os padrões emocionais que ocorrem na experiência de um indivíduo são transformados e mudam em resultado de mudanças relacionais e circunstanciais, que provocam mais emoções. Estas últimas podem incluir emoções que não só modificam as emoções já existentes como também as substituem, como quando o amor se transforma em ódio (*ibidem*, pp. 42-43).

Outras das limitações e problemas do construtivismo, segundo Barbalet (2001, p. 43) prendem-se com a vivência de emoções que podem ser experimentadas sem que haja uma atribuição nominal previamente estabelecida, assim como o aspeto descritivo das teorizações emocionais por representarem aspetos da cultura, não explicando propriamente os significados intrínsecos das emoções. A abordagem construtivista, segundo o referido autor, (*ibidem*, p.43), “não é apenas uma explicação dos processos sociais, encontra-se prisioneiro de preferências culturais”.

Dito isto, Barbalet (2001, p. 44) não deixa de reconhecer os contributos importantes da perspectiva construtivista: a cultura tem um papel importante, em parte, quanto aos estímulos emocionais, à qualidade das emoções vivenciadas, ao papel específico das circunstâncias em que são experimentadas as emoções, bem como quanto à maneira característica como estas últimas são expressas no indivíduo. Mas a emoção não se encapsula somente na cultura.

Segundo Barbalet (2001, p. 46), “as emoções devem ser entendidas dentro das relações estruturais de poder e *status* que as desencadeiam. Isto torna a emoção tanto – se não mais do que – uma coisa socioestrutural como cultural”.

O livro de Vinciane Despret (2001) intitulado *Ces émotions qui nous fabriquent: ethnopsychologie des émotions* é outra das obras que nos ajuda a perceber de que forma as ciências humanas podem colocar a dimensão emocional da experiência dos indivíduos e grupos sociais como objeto de estudo. Aí a sua autora refere-nos igualmente o contributo da abordagem construtivista relativamente à teorização e concetualização das emoções.

Para os defensores do que se poderia chamar a versão fraca da escola do construtivismo social, – e pode entender-se as afinidades com a sociologia –, as emoções são antes de tudo os “factos”, que

o social pode moldar ou reprimir, e que participam da manutenção da ordem e das estruturas. A versão “forte” desse construtivismo postula, quanto a si, que todas as emoções são irreduzivelmente produtos socioculturais. Rejeita assim a distinção entre emoções primárias e complexas, afirmando que não há emoções naturais, nem modificações complexas de emoções naturais. A versão “fraca” afirma pelo contrário que uma série de respostas naturais serviria como fundamentos invariantes do comportamento emocional. De acordo com uma ou outra variante desta versão fraca, algumas emoções são naturais e outras construídas; ainda todas as emoções apresentam componentes naturais e podem ser, de uma certa maneira, construídas (Despret, 2001, pp. 227-228).

O problema colocado pelas diferenças entre natureza e cultura é retratado aqui por estas versões do construtivismo (Despret, 2001, p. 228). A versão forte considera acidentais as parecenças da manifestação emocional humana e animal, uma vez que a implicação de juízos e crenças presentes nas emoções apenas ocorre no ser humano. Já a versão fraca afirma que há emoções primárias e inatas e as emoções secundárias, de influência cultural. Existe, portanto, uma admissão das atitudes na componente cultural das emoções, ainda que a versão forte verse sobre a criação cultural destas últimas e a versão fraca incida sobre as alterações dos eventos naturais.

Por outro lado, Vinciane Despret apresenta também perspectivas teóricas, onde aspetos de cariz mais estrutural e histórico se ligam à vida emocional dos indivíduos. É o caso quando nos diz o seguinte:

Para o sociólogo Norbert Elias, por exemplo, as transformações da vida afetiva na Europa caracterizam-se pela extensão de um contexto que incita, por um lado, a aversão, e, por outro, diminui os afetos e os comportamentos agressivos. No seu livro de 1939, *La Civilisation des mœurs*, ele surpreende-se com a diferença de sentimentos que poderíamos experimentar, de uma época para outra, em face dos mesmos acontecimentos. Assim, certas épocas tinham instituído como ritual o facto de se lançar gatos para o fogo, e esse espetáculo podia dar aos espectadores um prazer socialmente aceitável. A partir deste exemplo evidenciando uma definição do emocional como adequação aos valores propostos por uma dada cultura – o mesmo espetáculo pode, de acordo com as culturas, provocar a alegria ou indignação –, Elias dá à emoção a sua dimensão plenamente social. (Despret, 2001, p. 232)

Resumindo, as estruturas sociais articulam-se e requisitam certas estruturas emocionais. As “culturas da emoção”, ou mais apropriadamente, “as emoções da cultura”

(Despret, 2001, p. 232), resultantes da interatividade do processo civilizacional estabelecem, para Elias, um fim na visão naturalista das teorias biológicas.

Poderemos questionar-nos sobre em que medida convergem ou se afastam termos como melancolia, acédia (experimentada por eremitas) e, até mesmo, o conceito mais recente de depressão, tendo em conta o universo das sensações sentidas, as convenções sociais, os modelos mentais e as reações despoletadas (Despret, 2001, pp. 233-234).

Na sua reflexão sobre as emoções, Barbalet (2001, pp. 46-49) vai dedicar-se igualmente à problemática sobre a unidade e diversidade das emoções. Outro fator relevante associado à emoção é a vivência particularista desta, isto é, a emoção é um elemento da existência humana cuja motivação é, primeira e essencialmente, individual. A complexidade multiforme das emoções torna inútil o entendimento das emoções como meras descrições, como já mencionado anteriormente. Barbalet refere as ideias de William James, autor que salientava uma espécie de rede quase infinita em que diferentes emoções se relacionam com tantas outras. Inspirado nestas ideias, aquele sociólogo diz-nos que “as fontes sociais e as consequências de uma emoção dizem-nos o que é a emoção” (Barbalet, 2001, p.46). As descrições situacionais desvendam emoções condizentes, uma vez que temos por referência padrões sociais e modelos comportamentais já estabelecidos, instituindo uma correspondência entre situação e efeito expectável.

Segundo Barbalet (2001, p.47),

A emoção constitui um elo necessário entre a estrutura social e o actor social. A relação nunca é mecânica, porque as emoções por norma não compelem ao comportamento mas predispoem para este [...]. Mas sem a categoria das emoções, as explicações para acções localizadas seriam fragmentadas e incompletas. A emoção é provocada pelas circunstâncias e é experimentada como uma transformação nas disposições para agir. É através da troca activa do sujeito com os outros que a experiência emocional é estimulada no actor e orientadora da sua conduta.

Para Barbalet (2001, p. 49) é necessária uma visão macroscópica das emoções, ou seja, considerar a função emocional em grandes marcos coletivos, assim como resgatar e aprimorar as muitas referências à emoção no campo da produção sociológica. Nesse sentido, o referido autor defende que a sociologia deve tratar a emoção com o mérito científico que lhe é devido para um entendimento mais preciso e completo da realidade social.

Segundo o referido sociólogo, na abordagem das dimensões emocionais e racionais da existência humana na sociedade, podemos falar de três abordagens distintas (Barbalet, 2001, pp. 51-94). A importante ideia da impossibilidade de se separar a emoção do sujeito que racionaliza contrasta com a abordagem convencional em que se concebe emoção e razão como duas realidades antagônicas (*ibidem*, p. 51). De acordo com a abordagem crítica, “os problemas da racionalidade são resolvidos pela emoção” (*ibidem*, p.51), embora aqui se inclua “apreensão quanto ao facto de a emoção destruir a razão instrumental” (*ibidem*, p. 51). Por fim, a abordagem radical sustenta que “a acção instrumental tem a sua base em emoções particulares” (*ibidem*, p.51) e que “a emoção e a razão são contínuas entre si” (*ibidem*, p. 53).

Barbalet vai examinar cada uma das três abordagens referidas com detalhe. Em primeiro lugar debruça-se sobre a abordagem convencional (Barbalet, 2001, pp. 56-63; ver também pp.52-54). O entendimento concetual de emoção e razão expressa-se pela sua natureza contrastante, mas essa distinção não é, essencialmente, pura. O paradigma convencional assume uma primazia da importância da razão, sendo que esta pode ser prejudicada pela emoção, tida, por isso, como uma categoria menor. Aliás, esta noção vem já desde filósofos como Platão, Descartes, Kant, entre outros. No entanto, o papel da emoção nunca foi devidamente explorado, servindo apenas como contraponto da racionalidade, mais especificamente, como parente pobre da condição humana.

A perspectiva convencional toma as emoções como uma força imprevisível e incontrolável e, por isso, “pode desviar as pessoas dos seus objectivos, sendo simultaneamente difícil de compreender ou de definir com clareza” (Barbalet, 2001, p. 53). Este aspeto infável das emoções distingue-se, em tese, à operacionalidade dos pensamentos, mas não demonstra, absolutamente, incompatibilidade.

Na base da perspectiva convencional da oposição entre emoção e razão está o pensamento de Descartes e de Kant da supremacia da razão que justifica, ainda hoje, que o homem seja o único animal paradigmaticamente racional e que, portanto, supera a natureza. Esta posição atribui-lhe um comprometimento com as suas ações, uma vez que constituem deliberações processadas pela sua racionalidade, sem considerar, contudo, o pensamento também como produto social, alvo de múltiplas influências. Dentro da perspectiva convencional, Barbalet inclui também Max Weber. Embora reconheça que este último deu alguma importância ao papel da emoção, em textos como *A Ética Protestante e*

o Espírito do Capitalismo, promove-se a ideia de que “a acção racional é destruída pela emoção e que a racionalidade se opõe à emoção e a suprime” (Barbalet, 2001, p. 63).

A segunda abordagem examinada com mais detalhe por Barbalet (2001, pp. 64- 72, ver também p.54) é a designada por crítica. O referido autor menciona David Hume como um dos pensadores aí incluídos. David Hume é um expoente desta ideia de que somos motivados por emoções e nos valemos de instrumentos racionais para as concretizarmos. Na impossibilidade de adequação entre meios (razão) e fins (emoção), teríamos uma deslocação dos interesses pessoais, e que está por trás da abordagem que toma a emoção como condição *sine qua non* da racionalidade. Hume, entretanto, coloca a questão em termos de “paixões calmas e paixões violentas”, sendo que as paixões calmas seriam uma expressão racional do indivíduo. Entretanto, aponta-nos Barbalet (2001, p.54):

[A] discussão de Hume, seja qual for a leitura que dela se faça, levanta ainda a possibilidade de a emoção não apenas dirigir a razão mas de a razão ser ela própria constituída por emoções particulares. Tendo como pano de fundo uma convenção que defende serem a razão e a emoção opostas, a ideia de que a razão é constituída por emoções particulares pode parecer absurda. No entanto, é uma posição que todos os dias demonstra fazer todo o sentido.

No dia a dia, reagimos às situações com um conteúdo emocional que faz com que nos recoloquemos na trama, de forma a voltar a uma ordem inicial, e que pode ser tida à conta da razão.

Barbalet (2001, p.64) elucida-nos:

Contra a abordagem convencional, portanto, existe uma perspectiva crítica que defende que razão e emoção não são necessariamente faculdades opostas mas sim nitidamente diferentes, e que as suas diferenças permitem que cada uma delas preste o seu contributo numa divisão de trabalho na qual as suas capacidades distintas contribuem para um resultado unificado.

Para o referido sociólogo, a abordagem crítica, por seu turno, foi por um bom tempo secundarizada, tendo recebido na atualidade cada vez mais atenção, culminando a sua influência nos quadros de referência da filosofia, psicologia, economia e, inclusive, da neurociência. Esta abordagem apresenta-nos a emoção como coadjutor cognitivo, no auxílio à razão nos processos deliberativos e acionais.

Barbalet (2001, p. 65) fala-nos da “irrazoabilidade da racionalidade” como pertencendo a uma classe de pensamento incoerente entre o que seria o melhor dos atributos mentais e o seu correspondente em escolhas de objetivos.

É esta no essencial a premissa da abordagem crítica. Defende que metas inadequadas, ambíguas e competitivas destroem a razão e a racionalidade e também que um conhecimento imperfeito, desorganizado e ausente produz o mesmo efeito (*ibidem*, p. 65).

A emoção seria, então, um salva-conduto para aquilo que a razão não consegue resolver, clareando objetivos e estabelecendo pontes de entendimento.

Barbalet (2001, pp. 73-85) dedica também uma secção em particular do seu livro para examinar com mais detalhe a abordagem radical. Esta última teria como um dos seus representantes William James, podendo, desde logo, destacar-se o seu ensaio *O Sentimento da Racionalidade* publicado em 1897, onde o pensador norte-americano expõe a ideia da interdependência operativa dos sistemas estruturais da razão e emoção, significando isto que a emoção e a razão participam de um processo contínuo, em que ambas constituem componentes desse processo, não sendo, por isso, realidades opostas. Para clarificar estas ideias, vejamos o que Barbalet (2001, p.73) tem a dizer a este propósito:

[O facto de James considerar] que o intelecto, a vontade, o gosto e a paixão funcionam em conjunto não é uma injunção moral que sustenta que, digamos, a consideração estética e o empenho emocional deveriam moldar os pensamentos de uma pessoa e que apenas o conjunto de ambos deveria influenciar as suas acções. Pelo contrário, afirma sim que o intelecto, a vontade, o gosto e a paixão de facto se apoiam necessariamente entre si.

James faz alusão ao fato de os sentimentos mais fortes afluírem quando se encontra alguma espécie de impedimento ou inércia. Para ilustrar essa ideia, dá o exemplo de que, em lugar de um prazer específico quando se respira, vivenciamos uma forte angústia quando não conseguimos fazê-lo. Ele prossegue o seu raciocínio, equiparando essa vivência com o sentimento de racionalidade ou irracionalidade, explicando que não há grande demanda cognitiva quando não existe impedimentos à ação e que, por outra vertente, quando o pensamento flui com facilidade não há espaço para grandes emoções. Assim, a angústia aparece quando ação ou pensamento esbarram em obstáculos, o que sugere maior intensidade no sentimento quando se encontra com a dificuldade.

Como nos revela Barbalet (1998, p.76), “James caracteriza a racionalidade em termos da configuração emocional particular que permite ao actor dedicar-se aos seus assuntos de natureza prática”.

Voltando à ideia de racionalidade técnica, lembre-se aqui que o desconhecimento quanto ao desfecho ideal de inúmeras situações vividas, mas em que é impossível não agir – James refere-se a essa situação como opção forçada –, ao não permitir o recurso ao cálculo para facilitar o processo deliberativo, conduz inevitavelmente a uma escolha emocional. A qualidade dessa escolha determinará um resultado correspondente a ela. Complementa, então, Barbalet (2001, p.78):

O papel da emoção na racionalidade prática é assim permitir a acção, que seria inibida caso tivesse de depender apenas da lógica ou do cálculo. A contribuição emocional para a racionalidade é fornecer um sentimento de certeza a respeito do futuro, que é necessário para que a acção ocorra e o actor proceda.

Por sua vez, Despret (2001, pp. 255-267), ao abordar as ideias de William James, chama a atenção para o facto desse autor nos reorientar para o lado de indeterminação referente às experiências emocionais. As diferentes versões da emoção, precisamente por causa dessa indeterminação, não respondem a causas unilaterais. As emoções são, portanto, causais e consequentes. A indeterminação, para James, é bilateral na produção e criação das emoções, pois estas tanto nos cultivam como nós as cultivamos. “A emoção, nesta relação de indeterminação, não é apenas aquilo que é sentido, mas é também aquilo que ‘faz sentir’” (Despret, 2001, p. 255).

Quanto a Barbalet (2001, pp. 85-94), este autor dedicou-se igualmente a explorar, em maior profundidade, as razões pelas quais persiste com grande significado a conceção convencional segundo a qual racionalidade e emoção são antagónicas. Um dos pretextos da separação emoção e razão remonta à ideia de mercado e, mais concretamente, ao surgimento da distinção entre mundo do trabalho remunerado e mundo familiar: “[o] domínio do mercado é o mundo da racionalidade instrumental, o domínio da família é o mundo da ‘interioridade’ emocional” (Agnes Heller *apud* Barbalet, 2001, p. 88). Assim, o mercado, enquanto instituição omnipresente, assegura que os seus objetivos se sustentem numa racionalidade clara e diferenciada da emoção e, portanto, instrumental. Por outro lado,

Além das emoções de prestação de cuidados e interiores [...] existem aqueles sentimentos fortes que causam uma orientação para as pessoas e não para as mercadorias, e que assim invertem a prossecução do interesse de mercado. O amor, o ódio, o medo e a raiva são exemplos típicos de emoções deste tipo. A sua característica mais relevante é que introduzem objetivos extrínsecos à instituição socialmente omnipresente. Como já referimos, a instituição omnipresente dominante da sociedade capitalista é o mercado. Mas noutros sistemas outras instituições definem o conteúdo da racionalidade instrumental e logo também o conceito de emoção (Barbalet, 2001, p. 92).

Há, contudo, na racionalidade de mercado uma componente emocional subentendida na sua constituição e continuidade que, aliás, é explicada pela abordagem crítica. Diz-nos Barbalet (2001, p.93):

[A]lém das emoções facilitadoras particulares que funcionam como uma motivação à acção instrumental, tal como o orgulho na perícia e capacidades que se tem, a satisfação no trabalho, a aversão ao desperdício de materiais e de tempo, etc., existe também uma necessidade de distância emocional de emoções potencialmente perturbadoras que um envolvimento maior com os outros poderia acarretar.

Regressando ao livro de Despret (2001) anteriormente referido, podemos verificar a existência de abordagens nas ciências humanas e sociais onde se privilegia uma análise das relações entre emoções, interações sociais e cultura. Como nos diz Despret (2001, p. 219):

A sociologia e a antropologia especificarão, dentro do seu campo próprio, os valores de que a emoção se faz juíz. Se observarmos atentamente o conteúdo implicado por esses valores, explicam os cientistas, notamos que muitas emoções, os valores que elas afirmam e o dever ser que elas exprimem, muitas vezes dizem respeito aos valores de uma ordem moral local.

A emoção é, assim, uma espécie de bússola moral nas nossas relações com tudo o que nos envolve e nos diz respeito. Expressa a nossa anuência ou não com as situações. Nesse sentido, deixa para trás a visão segundo a qual o corpo ocupa o lugar central na produção e expressão das emoções, contrastando com a perspectiva social e psicológica. O abandono dessa concepção mais genérica e romanceada traz consigo novos âmbitos associados à emoção, como o social e cultural. Quando a psicologia leva a emoção para o laboratório, fabricando situações ou acontecimentos distintos, pode inferir conclusões a

partir da observação dos comportamentos produzidos nesse contexto, seja ao nível da identificação das emoções geradas, mas também questionando-se da razão da sua existência específica.

Pelo lado da sociologia, as emoções decorrem dos valores e normas sociais e o seu interesse está na compreensão de como a natureza das estruturas sociais e suas modificações valorativas originam efeitos qualitativamente equiparados nas emoções vivenciadas. Já na visão da antropologia cultural, as emoções são um produto cultural e essa característica clareia as alteridades emocionais e restringe as suposições associadas à emoção enquanto fabrico da relação pensamento-sentimento.

Vinciane Despret (2001, p. 225-226) fala-nos de como a área de estudo da sociologia das emoções toma como central o papel das estruturas sociais nas emoções e considera, ainda, os seus atores sociais enquanto veículos dos valores locais que perpetuam emoções inerentes. Daí que novas roupagens afetivas surjam de alterações estruturais, tendo em conta que diferentes valores contextuais, culturais, sociais e históricos conduzem a diferentes formas comportamentais e de apreciação dos acontecimentos que aí decorrem.

As múltiplas versões de emoção manifestam-se, essencialmente, no campo das interações e é aqui que se encontra a proposta de especialização dos sociólogos, pois abre espaço à indeterminação com que se relatam as experiências emocionais. Vejamos:

Acostumámo-nos a considerar as emoções como variáveis dependentes, mas deveríamos também considerá-las como variáveis intervindo nas mudanças entre uma etapa e uma outra da estrutura social (Steven Gordon *apud* Despret, 2001, p. 238).

1.2 Emoções, trabalho e arte

No subcapítulo anterior, deu-se conta da forma como a teoria social apresenta uma diversidade de perspetivas que permitem colocar as emoções como objeto de estudo das ciências sociais e da sociologia em particular. Dessa forma, a emocionalidade revelou-se um tema relevante para o ofício de quem estuda os relacionamentos e as estruturas sociais. Neste subcapítulo, prolongar-se-á a reflexão já feita, abordando-se de que formas as emoções podem ser equacionadas em termos do trabalho humano, incluindo aquele que diz respeito à arte, ou seja, uma das esferas onde as questões da emoção se afiguram como muito relevantes.

Deste modo, torna-se útil começar por referir o trabalho de Arlie Hochschild que chamou a atenção precisamente para o que designou por *trabalho emocional*. A abordagem proposta por esta socióloga norte-americana foi objeto de atenção crítica por parte de Barbalet (2001: 255-263) no livro referido no subcapítulo anterior. Hochschild considera que a dimensão da gestão emocional necessária ao desempenho de tantos trabalhos de prestação de serviços representa uma desvirtuação debilitante da experiência emocional, constituindo-se num novo indicador de exploração capitalista. Esta autora utiliza o exemplo dado por Karl Marx, na obra *O Capital*, da natureza e implicações do trabalho infantil e, como forma de sustentar o seu argumento, associa-o com o trabalho dos assistentes de bordo, na esperança que, da confrontação de ambos os mundos, se elucide a evolução do carácter exploratório capitalista. Expõe-nos, então, Hochschild *apud* Barbalet (2001, p. 256) o seguinte:

O trabalho efectuado pelo rapaz na fábrica de papel de parede exigia... trabalho físico... Enquanto está a executar [...] trabalho físico e manual [o assistente de bordo] está também a fazer [...] *trabalho emocional*. Este trabalho exige que uma pessoa induza ou suprima o sentimento para manter a calma exterior que produz o estado de espírito adequado noutras pessoas [...] Debaixo da diferença entre trabalho físico e trabalho emocional encontra-se a semelhança no possível custo de efectuar o trabalho: o trabalhador pode tornar-se indiferente ou alienado de um aspeto do eu [...] isto é, *habitado* a executar o trabalho.

Vale reforçar a ideia de que o desempenho profissional da sociedade capitalista é maioritariamente de prestação de serviços, o que significa um grande envolvimento de trabalho emocional, o qual, por sua vez, na opinião de Hochschild, acarreta altos custos pela impossibilidade de atentar aos próprios sentimentos e poder comprometer a própria “capacidade de sentir” ou exacerbá-la grandemente por efeitos de transmutação emocional. São vários os exemplos na literatura que reforçam o peso do trabalho emocional, mas cujos resultados de investigação (por se tratar de estudo de casos) não se revelam conclusivos quanto ao tópico aqui levantado (Barbalet, 2001: 257). Faltou analisar-se outros elementos que poderiam contribuir para os mesmos efeitos negativos. Aliás, Barbalet (2001, p. 257) traz-nos a referência de um estudo empírico levado a cabo por Amy Wharton (1993), no qual se comparou empregos com forte trabalho emocional e empregos sem trabalho emocional e onde se concluiu que maior trabalho emocional não correspondia,

necessariamente, a maior exaustão emocional (*burnout*) e que, pelo contrário, os indivíduos implicados nesta segunda situação usufruíam de uma maior satisfação laboral. Além disso, os trabalhadores emocionais autenticavam as suas próprias emoções, bem como obtinham recompensas não percebidas em trabalhos similares, mas sem o elemento do trabalho emocional.

Segundo Wharton, o que determina se o trabalho leva a uma exaustão emocional ou a uma sensação de falta de autenticidade emocional, ou alienação, é o nível de autonomia e de envolvimento do trabalhador relativamente às suas funções e as suas capacidades de automonitorização [...]. Quando estes são baixos, existe uma tendência para que o trabalho produza uma exaustão emocional e baixa satisfação no emprego, independentemente de este requerer à partida trabalho emocional ou não. (Barbalet, 2001, p. 258)

Depreende-se da ideia de trabalho emocional a criação de um produto emocional, uma vez que a gestão das emoções se constitui como “gestão de sentimentos por forma a criar uma expressão facial e corporal publicamente observáveis” (Hochschild *apud* Barbalet, 2001, p. 258). Barbalet (2001, pp. 259-260) apresenta uma leitura crítica das ideias de Hochschild, pois ocorre um processo contínuo e transformador entre o surgimento emocional motivado por um estímulo e a resposta a este, mudando a natureza da relação emoção-objeto. O processo de reação desencadeado pela emoção gera mais emoção. Pelo lado de Hochschild, de acordo com Barbalet (2001, p. 260), “[encontramos o pressuposto] de uma gestão cognitiva ou cultural da emoção”. Outros autores, tal como Espinosa, consideram que a emoção só vê seu lugar tomado por uma emoção oposta a si (Barbalet, 2001, p. 260).

Barbalet (2001, pp. 260-261) traz os exemplos das investigações de Donald Roy e de Cas Wouters, nas quais se dava conta da forma como trabalhadores viviam momentos ritualistas de criação de jogos, para ultrapassar o sentimento de tédio decorrente de atividades repetitivas e sem sentido aparente, em contexto profissional. Isto indica que o trabalho emocional vai além da concepção exploratória do trabalhador, revelando a omnipresença da antecipação possível de uma emoção, a qual gerará, por seu turno, consequências emocionais para quem a vivencia, mas não só. Essa capacidade de antecipar a vivência de uma emoção, antes da ocorrência do acontecimento que a desencadeia, além de gerar consequências emocionais, possibilita escolhas autodeliberadas da ação individual

futura, em função do contexto a ser vivenciado. Aqui, tangencia-se a perspectiva radical abordada no subcapítulo anterior, ao encarar emoção e racionalidade como complementares. O trabalho tem, assim, emoções em potencial que, quando sentidas, geram sentimentos de resposta à situação percebida. Gerir as emoções é, então, reconhecer e produzir, continuamente, emoções a partir das emoções sentidas.

Mesmo tendo em conta a posição crítica de Barbalet sobre a abordagem de Hochschild, é possível utilizar a noção de trabalho emocional, especialmente em estudos sobre áreas onde adquire relevância muito particular como aquelas referentes (ou ligadas de alguma forma) à esfera artística. É isso, aliás, que nos propõe Erin Hurley (2010) ao debruçar-se sobre o teatro. De acordo com esta autora, “teórico do teatro ocidental mais antigo, Aristóteles, sustenta que a imitação (ou mimese) é um prazer humano primário e universal.” (Hurley, 2010, p. 1). Essa forma de “compensação emocional” está patente tanto para quem produz teatro, como para quem assiste teatro, como nos mostram dados recentes sobre as causas da ida ao teatro. Como reconhece Hurley (2010, p. 2), “Para artistas e espectadores, académicos e estudantes, profissionais e amadores, o teatro é uma paixão. Move-nos.”.

O fenómeno da emoção é transversal no teatro e na criação teatral e essa noção sempre atravessou épocas, inspirou filósofos, dramaturgos e teóricos. É, portanto, como nos refere Hurley (2010, pp. 2-3), uma preocupação dos críticos conceber o que leva o público a envolver-se emocionalmente com determinada *performance*; como se cria o ambiente propício para tal e como estilo, forma e conteúdo produzem efeitos emocionais no público são questões que interessam a quem estuda e lida com teatro.

Hurley (2010, p. 4) refere que “[A] solicitação, gestão e demonstração de sentimentos no teatro [...] é o aspecto mais importante do trabalho cultural do teatro. É o que finalmente faz o teatro importar”. O desígnio do teatro, assim como de outras formas de arte, é, então, a externalização das emoções. São vários os veículos utilizados para transmitir esse conteúdo emocional, pelo que a própria linguagem e comunicação espelha esse propósito, usa de um vocabulário que alude a esse universo.

Outra particularidade interessante é o facto de a ficção gerar reações emocionais autênticas. Como nos podemos abalar com algo que não está no domínio da realidade? A própria subjetividade emocional, que é algo único e singular, pode repetir-se

fidedignamente com a apreciação das mesmas cenas, mesmo que elas possam não ser exatamente replicadas (Hurley, 2010, p. 7).

A tese de [Nicholas] Ridout aponta para a combinação curiosamente perfeita de teatro e sentimento; ele sustenta que o teatro não pode deixar de nos fazer sentir, mesmo quando não o pretende, quando não está particularmente a tentar fazê-lo, ou quando a sua conceção falha completamente (como no caso de atores rompendo com gargalhadas ou experimentando medo do palco paralisante). Ele traça o inevitável impacto afetivo do teatro para as circunstâncias em que o teatro acontece. (Hurley, 2010, p. 8)

O teatro sustenta-se na emoção e desencadeia emoção, pelo que Hurley aborda o conceito, já supracitado, de *trabalho emocional* (*emotional labour*), emprestado pela socióloga Arlie Hochschild, para propor a noção de *trabalho sentimental* (*feeling-work* ou *feeling-labour*) ou seja, “o trabalho que o teatro faz produzindo, gerindo e mobilizando o sentimento em todos os seus tipos [...] numa exibição publicamente observável que é vendida a uma audiência em troca de um salário” (Hurley, 2010, p.9).

A permissão e experimentação emocional proporcionadas pelo teatro compõem perfis psicológicos e dinâmicas relacionais que, desnudando *selves*, prestam, na visão de Hurley (2010, p. 10) “um trabalho social”, ou seja, “através de trabalho emocional, o teatro intervém em como nós enquanto uma sociedade acabamos por nos compreender a nós mesmos, aos nossos valores, e ao nosso mundo social” (*ibidem*, p. 10).

Para Hurley, é necessário distinguir diferentes tipos de sentimento. Várias disciplinas tratam a questão do sentimento, criando consigo várias categorias de dimensões sobre o assunto. As múltiplas linguagens utilizadas, enquadradas cultural e historicamente, desafiam, igualmente, a sua definição. Ainda que seja contestável por alguns a definição e separação dos diferentes tipos de sentimentos, Hurley propõe a distinção entre *affect*, *emotion* e *mood*, dada a sua relevância em termos didáticos e metodológicos.

Os estremecimentos experimentados em muitos momentos performativos que sucedem no limite entre tensão e alívio “são apenas a ponta do iceberg quando se trata de teatro e sentimento. Experiências de excitação [...] são as mais básicas fisiologicamente de um repertório de respostas ao nosso ambiente que são captadas sob a rubrica geral de ‘sentimento’. Os académicos tendem a chamar a este registo imediato, incontrolável, ao nível da pele, de uma alteração ao nosso ambiente, de ‘*affect*’” (Hurley, 2010, p.13).

Estamos a falar, assim, de reações automáticas, procedentes do sistema nervoso autónomo, que prepara o corpo para reagir, e as quais não controlamos.

Na opinião de Hurley, (2010, pp.16-17):

Um perigo [da] perspectiva evolucionista sobre o sentimento é que grava uma hierarquia de sentimento numa hierarquia de desenvolvimento. Deste modo, *affects* tal como repugnância ou excitação sexual são sinais da nossa natureza animal, ao passo que emoções sociais tais como vergonha ou amor que envolvem julgamento e discernimento são evidência da nossa humanidade mais avançada e completa. Em suma, uma pessoa torna-se mais humana quanto mais sobe na escada evolutivo-emocional. Estas hierarquias também implicam uma divisão entre corpo e mente; o corpo ocupa a extremidade animal do espectro, e a mente habita a extremidade humana mais rarefeita e valiosa.

Esta perspectiva hierárquica evolutiva dos sentimentos pode, igualmente, ser associada com outras formas de hierarquização cultural, como as diferenças sociais e as diferenças de género, as quais identificam um segmento societário como de maior relevo do que outro, ou mais apropriadamente, cujas características “naturalmente” os coloquem em superioridade ou inferioridade uns em relação aos outros.

Abordando agora uma outra forma de sentimento – *emotion* – percebe-se, tal como anteriormente referido, alguma confusão conceptual. Hurley (2010, p. 18) apresenta-nos a teoria da emoção James-Lange, desenvolvida quase simultaneamente por William James e C. Lange, assinalando que a definição dada a emoção é similar ao seu conceito de *affect*. No entanto, o pressuposto que James expõe sobre a emoção revela um processo interpretativo e de aprendizagem e, por isso, derivado de imagens e de influências culturais, as quais moldaram expectativas e referências. Assim, a emoção é “inevitavelmente influenciada pelas expectativas e lentes interpretativas de uma pessoa; a forma das expectativas e a curvatura das lentes são forjadas na experiência e normas culturais que variam através da geografia e do tempo” (Hurley, 2010, p. 19).

Já a visão de Sara Ahmed, em *The Cultural Politics of Emotion* (2004), salienta a natureza relacional das emoções. Para esta autora,

o medo não é o resultado nem de algo na pessoa (isto é, não é a resposta fisiológica), nem de algo no urso (um urso não é “assustador, ‘por si mesmo’, por assim dizer”, escreve Ahmed). Em vez disso, o medo é “uma questão de como uma pessoa e o urso entram em contacto” [...]. Por outras

palavras, as emoções são relacionais: o medo reside *entre* a pessoa e o urso; é descoberto na relação da pessoa com o urso e no urso com a pessoa. (Hurley, 2010, pp. 19-20)

Esta perspectiva pode ser levada ao teatro, uma vez que público e atores trocam emoções no espaço teatral, ou seja, aquilo que é transmitido e aquilo que é percebido não são, necessariamente, a mesma coisa. Hurley (2010, p.21) afirma o seguinte: “*Emotion*, então, como *affect*, move-nos para fora de nós mesmos ao tomar experiências subjetivas e inseri-las dentro de um contexto social de significado e relação”.

Mood é outra categoria de sentimento apresentada por Hurley (2010, pp. 21-23); estabelece o estado com que iremos responder emocionalmente às situações. De acordo com Dylan Evans (*apud* Hurley 2010, p.21), *moods* são “estados de fundo que aumentam ou baixam a nossa susceptibilidade a estímulos emocionais”. Por outras palavras, podemos referir que a expectativa gerada em relação a um acontecimento futuro predispõe a vivência de um estado emocional positivo ou negativo, se a apreciação desse acontecimento for encarada como positiva ou negativa. Hurley (2010, p. 21) dá-nos o seguinte exemplo: “estar num *mood* de feliz antecipação por ir assistir a uma *performance* de circo aumenta as suas chances de experimentar alegria, júbilo e entusiasmo em resposta ao ato de crescente excitação”. No teatro, a música e a iluminação, por exemplo, têm o propósito de *set the tone* (criar o ambiente).

“*Affect* acontece-nos *a* nós (recorde-se, está fora do nosso controlo consciente) e ainda acontece *através de* nós (é o corpo regulando-se a si mesmo através da ativação de certos órgãos, processos ou respostas, tal como quando nós trememos de frio). *Mood* é uma disposição ou estado de fundo que nos orienta para certos tipos de respostas e reações emocionais. E *emotion* designa a nossa experiência corporal e sensorial de uma maneira que simultaneamente a organiza e torna legível para nós próprios e consonante com as experiências e vidas emocionais dos outros” (Hurley, 2010, pp. 22-23). Deste modo, cada tipo de sentimento é uma reação a eventos de diferentes âmbitos, desde situações singelas às mais compósitas. Se pensarmos, também, na etimologia da palavra emoção (do Latim *emovere*), está presente a ideia de movimento, de saída de nós mesmos, como nos mostram as diferentes categorias de sentimento.

É a partir de uma percepção sensorial que nos relacionamos com o mundo e captamos diferenças nos ambientes – interno e externo. Na visão de Hurley (2010, pp. 23-24), o teatro densifica os elementos estimulantes, de modo a gerar fortes sentimentos e,

assim, justifica a robusta ligação existente entre teatro e sentimento. Essa “super-estimulação” tem sido amplamente utilizada para motivar respostas afetivas. A predominância do sentimento está evidente, não só nessa super-estimulação, mas em tudo o que envolve o teatro, uma vez que a sua existência serve o fim de ser captado. É, por isso, intencional. Hurley (2010, pp. 28) apresenta a noção de *tecnologias-sentimento* para se referir aos “mecanismos que fazem algo com o sentimento” (*ibidem*, p. 28), ou seja, os elementos que, no teatro, por exemplo, orientam ou conduzem a atenção ou percepção do público pretendendo-se gerar determinados efeitos emocionais.

Hurley (2010, pp. 31-32) refere que as ideias de autores como Bert O. States e de Jean-Pierre Changeux levam a considerar que a arte representa as imagens emocionais externalizadas. Por um lado, essa materialização dá vida às emoções individuais; por outro lado, cumpre a necessidade de estabelecer conexão com o outro. Com isso, o recurso à arte permite quebrar “o nosso isolamento ontológico das coisas do mundo” (States *apud* Hurley, 2010, p.32).

Somos aspectos da realidade distintos de tudo o resto e são os nossos sentidos que estabelecem essa mediação. O teatro permite transmitir essas interações de uma forma simbólica, mas também concreta. As imitações possibilitam a identificação, o que contribui para o sentimento de estar conectado, mas, de outra forma, lembram-nos de sua origem exterior a nós, a qual remete para a ideia de entidades separadas. A arte seria, então, “a forma que os sentidos têm de compensar os sentimentos de solidão produzidos pela sua estimulação diária” (Hurley, 2010, p.35).

Por tudo o que se abordou até aqui, perceber-se-á a necessidade de refletir mais em particular sobre o corpo, na medida em que as questões da emoção e da expressão artística o colocam em evidência de uma maneira muito clara. Na perspectiva de Colette Conroy (2010), a questão do corpo é importante na maneira como este é apresentado no palco, a forma que toma e quem representa. Na forma como observamos teatro está presente o corpo estático e em movimento enquanto atua.

O corpo pode ser, igualmente, visto como “um local de poder e onde o poder pode ser questionado e explorado” (Conroy, 2010, p. 5). A tradução das ideias relativas ao corpo está condicionada ao entendimento científico que se tem do seu conceito, por exemplo pela medicina, e, por outro lado, a uma manifestação mais subjetiva, uma vez que a arte lida

com a abstração, a imaginação, as sensações, a estética. A ideia de corpo é abstrata, mas é igualmente uma representação concreta de um objeto e de uma identidade.

Há distintos usos de corpos no teatro e eles acarretam em si um significado com, como nos mostra Conroy (2010, p. 10) “diferentes pressupostos e teorias”. Além disso, “essas teorias estão fundamentadas em perspectivas ideológicas ou políticas” (*ibidem*, p.10).

Conroy (2010, pp. 11-15) fala-nos dos corpos teatrais para ilustrar a ideia do papel do corpo na *performance* teatral. Konstantin Stanislavski considerava que o corpo era relevante, na medida em que possibilitava ou dificultava a expressão da interioridade e criatividade do ator. Por sua vez, Samuel Beckett inovou ao dar destaque ao corpo em detrimento da dimensão psicológica e até da expressão teatral, como exemplifica a sua peça *Mouth*, na qual se apagam todos os outros elementos de cena focando-se apenas na boca do ator. Como é evidente, não é só o corpo que entra no entendimento que os criadores e encenadores teatrais têm da *performance*. Como nos aponta Conroy (2010, p. 11), “a aparência do corpo no palco, a experiência de preparação e formação para o ator, as experiências de empatia e envolvimento emergem todas de diferentes perspectivas filosóficas e teóricas”. A percepção que o ator tem do que subjaz à utilização do seu corpo em consonância com a performatividade da sua personagem pressupõe o papel do paradigma corporal na realização da peça, bem como a utilidade em se entender como se vê a relação do corpo e o método teatral adotado. Mas os corpos, além de se constituírem parte do tronco teórico, também representam objetos de estudo.

Temos, ainda, além do aspecto do corpo, o da linguagem. As coisas transportam um significado. Podemos procurar, por vários meios, o entendimento do significado de um conceito particular. É o que fazemos, por exemplo, quando procuramos uma definição no dicionário ou quando procuramos identificar elementos que caracterizem determinado conceito. Mas Conroy (2010, p. 16) afirma que “o corpo não é um conceito sobre o qual se pode aprender ao apontar para um corpo. De facto, [esta autora argumenta] que não é de todo um *conceito*. Quando se aponta para um corpo, deve sempre apontar-se para um corpo específico num local específico, e a complexidade do corpo significa que está a apontar-se para um sistema complexo, não para um objecto”.

Em Platão, a ideia de corpo e mente como entidades separadas estabeleceu um dualismo na forma de pensar a realidade. Especificamente, em se tratando do corpo,

edifica-se um distanciamento de outras partes do humano, em que esse corpo representa uma encarnação distinta e palpável, em contraposição à ideia de mente ou alma. Conroy (2010, p. 19) reconhece:

Isso retrata o corpo como uma espécie de invólucro para aqueles aspectos do *self* que são específicos ou únicos do indivíduo e que não podem ser tocados. Em muitas religiões mundiais, a crença é que a alma é libertada da sua prisão corporal quando o corpo morre.

Ruth Padel é mencionada por Conroy (2010, pp. 22-23) por esta argumentar “que o teatro [na sociedade grega do século V a.C.] era um lugar valioso e culturalmente importante para pensar sobre as interações dos seres humanos com o mundo” (Conroy, 2010, p. 22), bem como por referir que “o pensamento era representado como uma atividade corporal na cultura grega. Neste modelo, as entranhas são onde a mente reside” (*ibidem*, p. 22).

Como nos diz Conroy (2010, p. 23):

A categoria de humanidade está frequentemente conectada à nossa capacidade de pensar e sentir emoção relativamente a outras pessoas. O hábito de referir-se a assassinos não arrependidos como ‘animais’ é uma expressão da forma como um ser humano transgrediu os padrões da emoção e comportamento humanos. Por outro lado, a nossa aptidão em vincular valores e ideias a outros é um processo de outorgar o status de humano nas outras pessoas.

Conroy faz um paralelismo entre o teatro e a psicanálise, uma vez que ambos se interessam, profundamente, em revelar aquilo que não está expresso. A este propósito destaca a ideia, trazida por Freud, do inquietante.

A estranheza é o sentimento que algo está perturbadoramente não muito certo, que não é totalmente compreendido, que pode ou não ter subjetividade. Subjetividade é a condição de ter autonomia e uma perspectiva sobre o mundo. Os humanos têm subjetividade, mas os objetos inanimados não. A nossa aptidão em viver em sociedade, e também parte da nossa aptidão em observar teatro, está baseada no facto de que, quando olhamos para as outras pessoas, imaginamos que as suas experiências subjetivas são análogas às nossas. Onde esta identificação básica é posta em dúvida, experienciamos uma sensação assustadora de estranheza. (Conroy, 2010, p. 26)

Para uma melhor compreensão de como se utilizam os corpos para testar as implicações do poder, Conroy traz à discussão as ideias de Michel Foucault, em particular a noção do corpo como discurso. Conroy (2010, p. 31) afirma, assim, o seguinte:

“um discurso é um sistema de uso da linguagem que traz consigo a operação de poder ao parecer representar um conjunto singular de ideias. Um elemento do discurso do corpo é a forma como o corpo parece óbvio e real, e a forma como as ideias sobre isso são vistas como instantâneas e, obviamente, fisicamente verificáveis. Sexo e gênero, ciência, raça e medicina, todos operam como discursos. As fronteiras do discurso determinam as formas em que o mundo pode ser pensado e analisado”.

Daí que “atuar como personagem e atuar como membro da sociedade coloquem o corpo individual dentro de um discurso regulatório” (Conroy, 2010, p.32). O corpo estabelece uma relação com o mundo repleta de representações. Assim, “é uma forma de pensar sobre a carne ou matéria ou morfologia ou biologia de uma pessoa, e sobre como isso colide, conecta ou constitui cultura” (*ibidem*, p. 32).

O teatro está repleto de convenções, as quais podem, iminentemente, desvirtuar a representação, o texto e subtextos. O corpo, por exemplo, pode ficar aquém do que demanda o personagem. Mas não só. Como explica Conroy (2010, p. 39) “tanto a atuação tremendamente virtuosa quanto a atuação terrível podem fazer com que eu olhe exclusivamente para o desempenho do ator como algo distinto da peça e podem ser objetos de contemplação por direito próprio”.

A existência do corpo na representação teatral tem, igualmente, uma relação importante com o papel, pois daí decorrem dois pontos relevantes. Por um lado, os efeitos dessa contingência no resultado da experiência e, por outro, aquilo que surge em virtude do produto único consequente da presentificação do ato, o qual ocorre “na interação do texto dramático, ator e público” (Conroy, 2010, p. 52).

Para analisar o processo da experiência, Conroy aborda as ideias de Maurice Merleau-Ponty na sua associação com a percepção. A sua posição fenomenológica quebra com o dualismo de Descartes por procurar estabelecer a relação entre corpo e mente. Grosz destaca a sua pertinência:

Merleau-Ponty torna a experiência de relevância imediata e direta para a filosofia e a produção do conhecimento... Ele localiza a experiência a meio caminho entre a mente e o corpo. Ele não apenas

liga experiência ao locus privilegiado da consciência; ele também demonstra que a experiência é sempre necessariamente incorporada, corporealmente constituída, localizada dentro e como encarnação do sujeito. A experiência só pode ser compreendida entre mente e corpo – ou através deles – em sua conjugação vivida (Grosz *apud* Conroy, 2010, p. 53).

É através da atuação, representação e desempenho corporais que expressamos princípios culturais e sociais, como por exemplo as questões de género, mas também as questões do corpo enquanto entidade e/ou dos corpos enquanto abstrações. A representação é feita com os corpos reais, mas estes são também dramatizações. Como assinala Conroy (2010, p. 61), “os corpos raramente são encontrados como objectos em si mesmos e formam sempre uma parte das estruturas discursivas politizadas.”

Capítulo 2. *Performance*, terapia e intervenção social

No âmbito da presente dissertação, depois de se ter abordado no capítulo anterior um conjunto de problemáticas sobre as emoções e os relacionamentos sociais, afigura-se pertinente tratar agora de questões em que estejam envolvidos os temas do trabalho emocional, cujo contacto teórico já foi estabelecido no capítulo anterior, da intervenção social e do recurso a procedimentos artísticos. Deste ponto de vista, começar-se-á por tratar do modo como, na área das atividades teatrais, se encontram configurações distintas em termos de dinâmicas de terapia e de atuação social junto de públicos e comunidades diferenciadas. Tal será o propósito dos dois primeiros subcapítulos desta parte da dissertação. De seguida, abordar-se-á em particular aquilo que diz respeito às atividades dos palhaços ou *clowns*, sendo que, nesse aspeto, se encontram ligações, com diversos graus de frequência, intensidade e saliência, com o universo da *performance* teatral.

2.1. Teatro e Sociedade

Teatro Social

Cristina Russo Chafirovitch (2016), no seu livro intitulado *Teatro social: criação artística, acção e performance na comunidade*, apresenta-nos com detalhe as características, teorizações, procedimentos e as múltiplas dimensões em que se incluem as práticas constituintes do teatro social. Este último nasceu de uma evolução do Teatro e Comunidade, numa altura em que começou a valorizar-se a expressão e interioridade de grupos social, cultural e politicamente excluídos. Surgiu como uma resposta de atuação humanizadora no mundo contemporâneo, assente na ação performativa, em que o ser humano e suas interações sociais são encarados como padrões virtualmente construídos, literalmente e em sentido figurado. Procura destacar a unicidade ainda que recorrendo ao coletivo e à fisicalidade. Uniformiza os papéis, trazendo uma importância igualitária entre artista e participante. O Teatro Social é uma forma de intervenção no social a partir de cada ato singular, da particularidade de cada encontro.

A origem do Teatro Social remete para a noção de *performance* e decorre, segundo Chafirovitch (2016, p. 19), de uma evolução natural de práticas culturais e de dinamização social originais em cada país. Ainda segundo a autora, a designação *Teatro Social* nasce em Itália com Claudio Bernardi ou Guglielmo Schininà.

“[O Teatro Social] propõe-se como invenção e acção de sociabilidade de comunidade, hoje destruída ou ameaçada pelo individualismo e pelos processos de homogeneização da cultura global, e como formação e investigação do bem-estar psicofísico de cada pessoa através da constituição de companhias e grupos produtores de práticas performativas, expressivas e relacionais, capazes de criar ritos e mitos, espaços, tempos, corpos, independentes e concorrentes ao sistema” (Bernardi *apud* Chafirovitch, 2016, p. 19).

Por outro lado, na concepção de Richard Schechner, o Teatro Social é definido como “O teatro com agendas sociais específicas; teatro em que a estética não é o objetivo prioritário; teatro alheio ao reino do sucesso comercial ou do culto do novo que domina a *avant garde*” (Schechner *apud* Chafirovitch, 2016, pp. 19-20).

Abarcando inúmeras significações, de acordo com diferentes países, o Teatro Social abrange, contudo, as noções de Teatro e Comunidade. O uso do termo Teatro Social permanece, devido à diferença conceptual de *performance* entre países anglófonos e não anglófonos.

O Teatro Social pode ser definido

como um teatro que procura que a sociedade e a comunidade funcionem, que essa articulação surja de um processo pacífico e que a sociedade desenvolva a capacidade de ser compreensiva dos indivíduos que a constituem. A suspensão entre quotidiano e não-quotidiano envolve momentos de experimentação e de reflexão criativa, permite desvendar novos recursos na relação com o meio envolvente e elaborar pontos de vista e opções de superação de crise, que favorecem a transição e eventualmente a transformação desse mesmo meio. (Chafirovitch, 2016, p. 45).

Mais do que expressão cultural e artística, o Teatro Social constitui-se num paradigma, com suas bases epistemológica e metodologicamente bem demarcadas, e para o qual contribuem outras práticas teatrais. Tais práticas teatrais são dramáticas, ainda que não, necessariamente, artísticas.

Animação Teatral

Chafirovitch (2016, p. 193) diz-nos que a Animação Teatral “caracteriza-se pela promoção da descentralização teatral, da mobilização de não-atores na prática teatral e da filosofia de desenvolvimento da prática da cidadania”. Enquanto movimento cultural e social, utiliza o teatro como forma de aproximação e doação ao espaço liminar e às realidades locais.

Chafirovitch (2016, p. 197) descreve-nos características importantes sobre estas práticas, a saber:

Os formatos em AniT [Animação Teatral] são variados: desde a oferta de espectáculos oferecidos por companhias e profissionais de teatro, à criação de ateliês de teatro e jogo dramático, passando por eventos que implicam a participação do público, numa atmosfera lúdica, com propensões ritualistas e de festa.

Em traços gerais, as técnicas e os conteúdos mais divulgados são os seguintes: a utilização e a exploração das capacidades vocais (respiração, ressoadores, imaginação vocal, coro); a dramatização (relaxamento da tensão muscular, ritmo do gesto, relação com o centro, domínio do corpo, dos sentidos, ginástica criativa, arquétipos e tipos fixos, movimento, observação, concentração, estímulo e dinâmica de grupo, domínio e consciência do corpo e do espaço, improvisação, tempo e ritmo, jogo dramático, desenvolvimento lúdico, jogo de narradores, conflito, intensidade, cumplicidade e contracena dramática, épica animal, análise do texto, pantomina); a metodologia (Copeau e a escola francesa, Brecht, Meyerhold, Boal).

As diferentes práticas – Teatro Social, Animação Sociocultural e Animação Teatral – interpenetram-se, graças às suas preocupações de intervenção similares, revelando muitos pontos em comum, no entanto, diferenciam-se operativamente (Chafirovitch, 2016, pp. 198-201). A Animação Sociocultural recorre ao teatro como veículo de educação social, procura o desenvolvimento comunitário, processo e produto apresentam características distintas e singulares. Daqui decorre sua natureza formativa. A dimensão artística e estética não é relevante na Animação Sociocultural, sendo que, no Teatro Social, o carácter ficcional e performativo é revelador e construtor de identidades, bem como valoriza o aspecto relacional e comunicacional presente. Além disso, a Animação Sociocultural tem como seu apanágio a coesão comunitária, enquanto que o Teatro Social qualifica a sua procura de coesão como resultado da inclusão da diferença.

Outro elemento diferenciador importante é ao nível da deliberação quanto ao objetivo da ação interventiva, em que no Teatro Social é determinado e negociado junto aos intervenientes locais e não previamente estabelecido.

2.2. Teatro e Terapia

Dramaterapia

A Dramaterapia, sendo uma vertente da Arte Terapia, recorre à dramatização para produzir fins terapêuticos. Tem como foco a consciencialização individual através da afetividade e da sociabilidade e busca a assunção dos vários papéis que constituem o indivíduo. O processo imaginativo, ficcional e transcendente decorrente da expressão multiforme e criativa de pensamentos e sentimentos que leva à transgressão e à ruptura, possibilita o aparecimento do novo. À Dramaterapia subjaz uma visão holística, integral do indivíduo, “já que estabelece contacto com a pessoa no seu todo, numa conjugação entre acção, expressão criativa e verbalização” (Chafirovitch, 2016, p. 202).

É nesse processo que provoca sucessivos *insights* (descobertas interiores), a fim de que o indivíduo reconheça actos de significado e consiga identificar posturas pessoais que fortaleçam a sua identidade. Utiliza um processo de desconstrução momentânea, para voltar a construir em harmonia com a natureza de quem entabulou esse processo. (*ibidem*, p. 202)

As influências da Dramaterapia vão desde as artes ancestrais até à Antropologia Social, passando pela Sociologia, Psiquiatria, Psicologia, Educação e Pedagogia, sem deixar de lado a Psicoterapia de Moreno. Centra-se no processo libertador e, por isso, curativo do teatro e expressão dramática. Promove, ainda, práticas reflexivas reveladoras e transformadoras. A Dramaterapia apresenta-se como uma alternativa terapêutica, dado que “em vez de se basear fundamentalmente na análise dos transtornos psicóticos e neuróticos, se concentra no potencial criativo e expressivo da pessoa, para explorar alternativas e promover assim o bem-estar físico, mental, psicológico, afectivo e espiritual; exploram-se, assim, conflitos, dilemas, formas de resolução de problemas e potenciais encobertos, dentro do conceito de *empowerment* (Chafirovitch, 2016, p. 203).

A Dramaterapia em muitos aspectos assemelha-se com o Teatro Social, mas este teatraliza em espectáculo a sua dimensão relacional (Chafirovitch, 2016, pp. 209-213). Além disso, este debruça-se sobre a performance e a Dramaterapia trata do indivíduo no decurso da dramatização. Em ambos, a avaliação final está centrada no indivíduo ou no grupo, mas no Teatro Social trata-se do desenvolvimento potencial do *performer* e na Dramaterapia pretende-se o desenvolvimento potencial do indivíduo. Na análise da ação, não há o afunilamento a questões psicológicas, no contexto do Teatro Social. Ao nível da linguagem dramaturgica, em Dramaterapia não estão presentes os vários níveis de codificação do Teatro Social, antes respeita as necessidades do grupo. Esse mesmo respeito atua ao nível da criação do personagem, o qual contrasta com o Teatro Social, no qual a (re)construção do personagem resulta da atuação e exposição conjunta da obra. A estética em Teatro Social é central, enquanto que na Dramaterapia é secundária.

Psicodrama

Juntamente com o Sociodrama e o Teatro do Oprimido, iremos tratar o Psicodrama como modalidade de Teatro Terapêutico.

O psicodrama é uma corrente psicoterapêutica que nasce da improvisação teatral e do teatro da espontaneidade, acabando por tornar-se um recurso terapêutico para os profissionais de saúde mental. Para Aguiar (1990), o psicodrama é uma das modalidades do teatro espontâneo.

No teatro da espontaneidade, Moreno introduz as seguintes mudanças na forma de se fazer teatro: a eliminação do(a) dramaturgo(a) e do texto teatral escrito, a eliminação da separação entre palco e plateia – todos(as) os(as) participantes podiam atuar como atores e atrizes –, a ênfase na improvisação, tudo é improvisado: a peça, a ação, o motivo, as palavras, o encontro e a resolução dos conflitos, e a substituição do antigo palco por um palco-espço, aberto (Oliveira e Araújo, 2012 p. 345).

O teatro da espontaneidade dá origem ao psicodrama e sociodrama, trazendo seus elementos a cena: o espontâneo, o *role play*, a criatividade, a ação e atuação e comunicação interpessoal (Oliveira e Araújo, 2012, p. 345) e do qual surge a picotagem da realidade que era trazida crua a palco aberto.

Uma vez que o material dramático é dado pela psique do paciente, a arte cénica revela o diagnóstico, mas também deve construir uma solução. A este propósito, destaca-se a importância da habilidade diagnóstica do profissional.

O psicodrama distingue-se do modelo teatral, uma vez que este último se foca na representação em si, mais do que na interpretação dos diferentes papéis. Mas também ao nível do objetivo de uma e outra intervenção há diferenças, sendo que, no modelo psicoterapêutico, a cura está no processo levado a cabo e, no modelo teatral, a apresentação do produto é o que importa, ainda que também possa se constituir de um carácter catártico.

No psicodrama, o protagonista é uma cobaia grupal e, nesse sentido, promove uma ressignificação de identidades, tal como acontece no teatro social. Também aqui se trabalha o imaginário.

Nesse seguimento, Moreno aponta-nos a ideia de catarse de integração, para explicar o exercício da expressão afectiva e cognitiva nascida da intersubjetividade. Tal exercício está presente, igualmente, em Dramaterapia, onde é relevante o conceito de *insight*, o qual, como nos diz Aguiar (1990, p. 26), “diz respeito ao indivíduo em sua singularidade”.

O *timing* da intervenção no psicodrama difere da *performance teatral*, uma vez que aquela ocorre ao longo do processo, para fazer sugestões e criar dinâmica, inclusive buscando feedbacks. Campos (2005) considera a dimensão do cuidado de pessoas nesta modalidade teatral como característica positiva, assim como a espontaneidade e a subversão.

Numa explanação didática, poderemos referir que, enquanto o Psicodrama trata o individual, o Sociodrama debruça-se no coletivo como um todo e em suas relações.

A importância do universo ficcional manifestada noutras modalidades teatrais não encontra o mesmo espaço no psicodrama, que tem como protagonista a pessoa do ator e não o personagem.

A catarse, abordada em várias modalidades de teatro terapêutico, apesar de suas diferentes nuances, é uma particularidade que têm mais a acrescentar à natureza dessas próprias modalidades do que por princípio se pensaria.

No Sociodrama, é o papel social em interação que está em relevo e não a intimidade do ser individual, como acontece no psicodrama. De referir, no entanto, a causa social do sofrimento individual, sempre motivado nas dobras das interações com os outros.

O âmbito da intervenção no sociodrama são os grupos naturais e a amostra da comunidade, como nos diz Aguiar (1990, p. 190).

O Teatro Terapêutico demarca-se do Teatro Social, na medida em que põe em evidência a momentalidade da realidade, sendo esta a transformação a ocorrer. Já o Teatro Social procura extrapolar a realidade, podendo basear-se nela ou não.

Teatro do Oprimido e Arco-Íris do Desejo

O Teatro do Oprimido teve como fundador Augusto Boal, na década de 1970, e desenvolveu-se com as experiências das oficinas de Teatro do Oprimido que, como nos revela Campos (2005, p. 14) suscitou a “necessidade de entender e expandir seu caráter terapêutico, criando assim o que chamou de “Arco Íris do Desejo”.

Na visão de Boal, o ser nasce no encontro com o teatro, porque tudo é teatro imbutido nos rituais quotidianos - a ideia de espect-ator em que o ator atua e, nesse momento, se encontra e transforma e, por isso, todos poderiam ser produtores de teatro. Há, nessa ideia de Boal, uma confiança na capacidade inata de desenvolvimento e potencialidade humanos, a qual pode ser encarada como libertadora e, nesse sentido, terapêutica.

Para Boal, o teatro deveria ser para o povo e este estaria em todo o processo criativo de montagem da peça. A intervenção terapêutica no Teatro do Oprimido está expressa, igualmente, na subversão de poder opressor/oprimido, em que o espetador estaria

oprimido na sua condição de isolamento e passividade em relação à dramaturgia, e numa certa capacitação, uma vez que procura extrair do espectador toda a potencialidade existente em si. Esta transferência de papéis - de espectador para protagonista – foi uma das inovações no trabalho de Boal, juntamente com um “modelo de ação futura”.

A terapêutica no Teatro do Oprimido realiza-se em exercícios, jogos e técnicas teatrais que têm como hipóteses sustentadoras da sua atuação a osmose, a metáxis e a indução analógica (Campos, 2005: 14-17). Quanto à primeira dessas hipóteses, ou seja, a osmose,

consiste no fenómeno de propagação de ideias, valores e gostos através da sedução ou opressão, como por exemplo, minorias que têm preconceito com a própria raça. Este fenómeno pode ocorrer também no teatro burguês assim como ocorre geralmente nas telenovelas, onde o espectador permanece imóvel (no aspecto de agente) às informações que lhe são passadas osmoticamente. (*ibidem*: 14-15).

Quanto à segunda hipótese,

a metáxis, se refere a simpatia que deve ocorrer entre o oprimido e a imagem teatral, visto que ela deve ser transubstanciada, ou seja, é preciso uma identificação com a imagem projetada pelo oprimido para que se construa uma imagem cénica estética. (*ibidem*, pp. 15-16)

Concluindo,

A terceira e última hipótese proposta por Boal [...] é a indução analógica, uma forma de gerar em todos a simpatia por uma história individual. Um indivíduo expõe a imagem de sua opressão, por exemplo, e espect-atores montam imagens análogas à sua, associa-se aqui todas as possibilidades a partir da história individual. (*ibidem*, p. 16)

É através desses processos que se subvertem realidades opressivas e se procura recriar melhores interpretações da própria rotina e realidade, estando o ator a atuar, e com isso explorando o próprio autoconhecimento. O ator constrói o seu próprio caminho, fazendo para tal uso de técnicas prospetivas, introspetivas e extrovertidas.

O Teatro do Oprimido apresenta várias modalidades, como é o caso do teatro fórum, onde se leva à cena uma situação de opressão e em que o público é chamado a

intervir, objetivando mudar a situação exposta. Tal como no Teatro Espontâneo, procura-se sair do conflito, reperspetivando-o. Além do teatro fórum, o teatro do invisível parte do desejo de um protagonista que improvisa a cena num local previamente pensado, sem que os presentes reconheçam que se trata de uma cena, especialmente pelo seu caráter subversivo. Outras modalidades do Teatro do Oprimido são o teatro jornal, o teatro imagem, o teatro legislativo e o Arco-Íris do Desejo, o qual alia o método psicoterapêutico com o teatro. Como se pode depreender pela diversidade de modalidades, Boal preocupava-se em manter-se fiel à democratização teatral e adapta o teatro a diferentes proposições e contextos.

O processo terapêutico no Teatro do Oprimido consubstanciava-se na expressão dos próprios pensamentos e emoções e, ao experimentar o desejo em suas múltiplas possibilidades de manifestação, este seria alvo de análise e transformação. O teatro seria, assim, um laboratório de soluções.

Segundo Boal, o espaço cénico apresentava duas especificidades: a plasticidade e a telemicroscopicidade – ver a realidade ampliada para a analisar de diferentes perspetivas.

O Teatro do Oprimido tem duas exigências: a multiplicação, a qual leva a uma identificação entre todos e a uma analogia (produção das próprias imagens a partir da vivência do outro); e a extrapolação, em que se tenta encontrar soluções para seus problemas reais, a partir do que é vivenciado em cena.

Oliveira e Araújo (2012) são da opinião que, apesar de Boal nunca o ter admitido, o Teatro do Oprimido apresenta muitas equivalências com o psicodrama, a saber: a vontade dos seus precursores em fazer teatro reformador, assente nas potencialidades humanas; a ação espontânea; o recurso à realidade para construção da cena; a plateia como criadora; a resolução de conflitos em cena; a catarse e, por último, as próprias inspirações que sustentaram os seus trabalhos. Além disso, a liberdade representativa experimentada em palco permitiria o aflorar daquilo que mais facilmente poderia ser levado para fora de cena.

Como diferenças entre Teatro do Oprimido e Psicodrama, poderemos apontar o facto de o Teatro do Oprimido objetivar o coletivo, enquanto que o psicodrama versa a pessoa individual. Ainda segundo a visão de Boal, no psicodrama a catarse servia para suprimir o aspeto conflitivo, já no Teatro do Oprimido a catarse tinha como fim afastar os bloqueios internos que impediam a ação individual. Também no primeiro, a cura versava a

pessoa, enquanto que, no segundo, as pessoas estariam saudáveis, desejando transformar a sociedade.

Ainda na perspectiva de Boal, o psicoterapeuta seria *persona* autoritária, por residir nele todo o processo, já o curinga, figura central do Teatro do Oprimido, pela polivalência de funções, não se reconhece entre os participantes.

Contudo, críticas poderão ser feitas a uma certa visão equivocada de Boal relativamente ao Psicodrama, pois este “nasceu de uma preocupação social e política de Moreno de desenvolver um método de ação voltado para a transformação da realidade, através do desenvolvimento do potencial humano espontâneo e criativo” (Oliveira e Araújo, 2012, p.348). Além disso, a afirmação de autoridade associada ao terapeuta desvirtua o que de facto acontece, uma vez que todo o processo está centrado no paciente e não no terapeuta.

Podemos sinalizar, ainda, que não se procura no psicodrama apenas suprimir o aspeto conflitivo.

Conforme nos aponta Contro [...], o psicodrama assinala a possibilidade de relações mais criativas e espontâneas, o que levaria o sujeito ou o grupo a elaborarem novas formas de organização pessoal e coletiva, facilitando seu grau de autonomia e de desempenho de seus papéis.” (Oliveira e Araújo, 2012, p.349)

Oliveira e Araújo (2012) chamam a nossa atenção para a questão pertinente da reflexão que se faz necessária e dos cuidados a ter na análise, entendimento e aplicação de conceitos e técnicas que lidam diretamente com o íntimo dos indivíduos, exposta que foi uma potencial dimensão/atuação terapêutica do teatro e que, por esse motivo, extrapola o próprio âmbito do teatro tradicional e entra no campo da Psicologia.

Teatro e Terapia têm, por si só, constituintes diferenciadores entre si que respeitam a sua estrutura própria, ainda que, funcionalmente, possam tocar-se, dependendo de seus objetivos e abordagens. Segundo Oliveira e Araújo (2012), a ausência de uma estrutura terapêutica – o *setting* terapêutico – condiciona a própria atuação do teatro, o qual pode produzir impactos terapêuticos e não ser propriamente terapia. Seria, então, indispensável pensar-se e aprofundar a compreensão quanto aos potenciais efeitos do levantar do véu das questões íntimas e eventuais procedimentos a tomar.

2.3. Trabalho de *clown*, sociedade e práticas de cuidar dos outros

Luís Eduardo Santos de Oliveira Ramos (2016), no seu estudo sociológico sobre o palhaço e o circo, dá-nos conta das diversas dinâmicas históricas em que estes dois últimos se inseriram. A figura do palhaço aparece vinculada à cultura popular jocosa na Idade Média e evolui para a atividade circense, primordialmente, com função lúdica, mas vai assumindo outras funções sociais e terapêuticas. Ademais, vem cumprindo um papel político em manifestações e intervenções humanitárias.

A evolução da *performance* clownesca está associada à evolução da própria atividade circense, a qual vem, ao longo da história, sofrendo adaptações e transformações provenientes dos contextos históricos, políticos e sociais. Philip Astley, considerado o pai do circo moderno, configura uma estrutura de espetáculo com elementos que criam as bases daquilo que hoje está presente no circo. O foco no cavalo e na habilidade dos artistas em lidar com ele - artistas esses de origem militar inglesa – davam um carácter nobre e disciplinar à atividade circense, que só mais tarde se popularizava. Diz-nos Ramos (2016, p. 19) que foi por essas alturas,

Com a entrada dos saltimbancos que a *commedia dell'arte*, manifestação teatral própria das feiras e festas populares, misturou-se aos números de circo, principalmente pela presença do personagem Arlequim, um dos ancestrais mais próximos do palhaço moderno. Aos poucos, malabaristas, equilibristas e outros artistas foram sendo incorporados diversificando o modelo aristocrático baseado na rigidez dos números equestres tornando, conseqüentemente, o formato do espetáculo mais popular.

Mas não foi só a inclusão desses artistas que contribuíram para a popularização da atividade circense. O surgimento de grandes lonas, proporcionando a mobilidade do espetáculo, o despertar da curiosidade e o suscitar de diferentes emoções, por parte das populações visitadas, em relação àqueles personagens mágicos e cativantes contribuíram para a atratividade dessa forma de espetáculo.

O palhaço ocupa lugar em qualquer que seja a configuração circense, ainda que variando a importância de seu número na criação do espetáculo como um todo. A sua qualidade técnica, no entanto, é percebida junto ao público e esse factor diferenciador

contribui para o sucesso ou fracasso do espetáculo. Esse sucesso ou fracasso traduz-se na capacidade de fazer rir o público.

Ainda segundo Ramos (2016), outro ponto referente ao palhaço é o de sua formação. Tradicionalmente, a propagação dos saberes circenses era ocasionada, sobretudo, pela família. De facto, a estirpe é um forte elemento congregador e propagador da cultura circense, ainda hoje. No entanto, na atualidade, a preferência de instrução recai sobre a modalidade de workshops em técnicas circenses, especialmente para quem não nasceu nesse meio.

Os profissionais circenses, muitas vezes, deslocavam-se para outros meios artísticos, como é o caso do cinema, teatro ou televisão e, mais recentemente, verifica-se um movimento contrário, em que as populações locais conduzem seus performers e adolescentes em condição de vulnerabilidade social ao circo. No Brasil, por exemplo, temos a existência do Circo Social, servindo o circo para criação de projetos sociais, especificamente com finalidades educativas.

O universo do palhaço lida com o ridículo. Lecoq *apud* Ramos (2016, p. 37) revela-nos que

“a construção do *clown* é feita a partir da exploração do próprio ridículo do ator, uma vez que o *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos *clowns*. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir”.

A composição visual do palhaço auxilia nesse propósito de ridicularização.

Se a função basilar do palhaço é produzir o riso, poderemos refletir sobre as suas origens, motivações e por que será ele importante.

Desde a Idade Média, as populações reuniam-se em festividades com o objetivo de usufruírem de um momento de descontração e brincadeira (Ramos, 2016, p.39). A manifestação mais concreta dessa fruição era o riso. As características festivas desses encontros funcionavam como escapatórias emocionais à realidade vivencial limitada que procedia à época e baralhavam posições sociais, provocando sentimentos de liberdade e irmandade. A ideia de Carnaval nasce aqui, ou seja, era criada a oportunidade de brincar, de se experimentar uma nova vida. O palhaço sofre, assim, as influências do bufão ou bobo da corte, os quais, podendo apresentar deformidades, constituíam-se marginais, ridicularizáveis, incómodos por vezes e, sobretudo, *entertainers*.

Ingrediente chave nas referências anteriores é o grotesco, que Bakhtin (*apud* Ramos, 2016, p. 43) salienta da seguinte forma:

A função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.

Tinha a incumbência, então, de inverter valores sociais, alterar as posições existentes. O oficioso e o superior, enquanto figuras de Estado e de poder divino, eram renegados. Afirma Ramos (2016, p. 43): “o grotesco da cultura cômica popular possui, portanto, um caráter positivo de renovação e regeneração ao inverter a ordem social”.

Ainda que novas normas sociais tenham surgido, em decorrência da estatização das festividades e da domesticação das celebrações, como nos descreve Ramos (2016), vulgarizando e normalizando a possibilidade de extravasamento emocional, a comicidade assenta, como sempre, no desafiar dos estereótipos, no violentar da normatividade social.

A pantomima de herança inglesa e a *commedia dell'arte* de origem italiana, presentes nos saltimbancos, culminaram no que hoje se designa *clown* ao emprestarem seus adereços e estilo interpretativo. A personificação dessa agregação é Joseph Grimaldi.

No entanto, a palavra *palhaço* tem tido, ao longo do tempo e do espaço, várias associações, extrapolando a noção que se tem da figura originária no circo. Ainda que *palhaço* e *clown* simbolizem a mesma persona e sejam sinónimos, suas etimologias diferem. De acordo com Castro (*apud* Ramos, 2016, p. 50),

“*clown* é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa *colono*. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e *clown* passa a identificar um roceiro estúpido e bronco”.

Sua origem é, portanto, humilde e popular. Em relação ao termo palhaço, vem de uma figura teatral da *Commedia dell'arte*.

Consoante a abordagem teórica utilizada, poder-se-á considerar a utilização da expressão palhaço mais ligada ao contexto do circo e o *clown* ao teatro.

Há uma identificação imediata do público com o palhaço, a qual vem da tradição da contracena deste com o “mestre de pista” na Inglaterra, contrastando a postura de ambos, em que o primeiro simboliza a ingenuidade e a atrapalhão e o “mestre de pista” representa a ordem e a superioridade intelectual. Essa representação é feita através das roupas e da linguagem. Estas figuras ficaram célebres como o Augusto e o *Clown Branco*, respectivamente. Ramos (2016) discorre sobre os diferentes papéis dessas figuras para compreender a função do palhaço, ainda hoje, e de como este deriva do Augusto. Para Dario Fo, “os *clowns* sempre tratam de um mesmo problema, a fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de identidade, de poder.” (*apud* Wuo, 1999, p. 18). Daí a constante luta de posições de poder entre Augusto e o *Clown Branco*.

Os elementos simbólicos do exagero, das expressões corporais, do nariz vermelho, da maquiagem, da vestimenta larga e tosca patente no palhaço tipificam a imagem e mensagem representada por Augusto e que mantém o aspeto cómico popular.

O riso passa, então, por mudanças na forma como é representado socialmente. De uma abordagem libertadora e renovadora, na Idade Média, originada na possibilidade que dispõe de revelação da verdade sobre o ser humano e sua realidade externa, vive, nos séculos XVII e XVIII, baseado numa cultura de seriedade:

O riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios de indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; (...) o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos (Bakhtin *apud* Ramos, 2016, p. 59).

As classes ascendentes passam, por seu lado, a influenciar a forma como se encara o riso e como este se expressa, mas não restrito ao riso, pois refere-se, também, a outros géneros culturais, a partir das transformações normativas que ocorrem na sociedade. Ainda

que esteja relegado a um plano socialmente degradante, o riso e o grotesco ocupam, ainda, espaço nas manifestações populares, em especial, artísticas. Essas diferentes visões sobre o riso refletem, também, os valores e cultura implícitos nas diferenciadas classes sociais. Para os palhaços, no contraste entre a magnanimidade e o ridículo residiria a essência do riso. Eis a perspectiva de Bakhtin (*apud* Ramos, 2016, p. 62):

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.

Depreende-se desta multiplicidade de valores e concepções associados ao riso uma forte componente cultural, política e histórica, que possibilita atribuir a este fenômeno diversas interpretações.

A comunicação estabelecida através de símbolos com que o *clown* se apresenta – roupas exageradas e divertidas, maquiagem e adereços cômicos – permite reforçar a sua liberdade de agir de maneira desembaraçada de qualquer convenção social potencialmente considerada como castradora das várias formas de liberdade de expressão individual e coletiva, ao nível, por exemplo, do comportamento, da linguagem e do conteúdo da mensagem. Fica a questão, claro, do que representa essa liberdade, neste caso em particular, para quem possa ser alvo dessa comunicação. Será que brincar com a doença, em ambiente hospitalar, cumpre a função de alívio do sofrimento? Ou pode, pelo contrário, ser uma forma de violentar a relação já frágil que o público-alvo tem com a doença? A resposta a esta questão poderá ser enquadrada dentro daquelas que serão as teorias do *care* abordadas mais adiante. Por agora, reforça-se o papel primordial do palhaço, em especial daquele que usa o *clown* na sua vertente artística, na quebra de quaisquer tipos de convencionalismos:

Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmistifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores (*Magnani apud* Ramos, 2016, p. 75).

Poderemos, igualmente, apontar, num outro sentido, que a brincadeira, promovida pelo *clown*, funciona como libertadora de tensões, compondo um processo consciente para este que, quer pela sua função, quer por essa mesma característica de consciência, colabora para uma certa ordem social.

No sentido mais restrito da fruição, mencionamos o riso:

O desporto não é, decerto, a única forma pela qual a disposição biológica de libertação das tensões provenientes do excesso de stress pode ser socialmente ativada e padronizada. Uma destas disposições humanas naturais mais elementares e universais é a propensão para o riso. [...] O riso [...] é característico da singularidade do ser humano. Revela, de modo gráfico, o fornecimento, por intermédio de instituições biológicas, de formas e de processos de contrabalançar as tensões e cargas do controle dos impulsos (Elias *apud* Ramos, 2016, p. 96).

Ramos (2016, p. 101) refere-nos o seguinte:

Podemos pensar, a partir da construção teórica abordada, que o palhaço e o seu poder de “libertador de emoções”, mas ao mesmo tempo de “inspirador” ou “estimulador”, causa mudanças nos indivíduos que transformem, mesmo que momentaneamente, sua relação com a própria vida e suas emoções e tensões diárias ao aliviá-las.

Mas o papel do riso vai mais além, quando está presente em ações humanitárias. Veja-se, a título de exemplo, a visão de uma organização não governamental espanhola (*Payasos Sin Fronteras*) sobre inclusão do riso como ferramenta para a sua missão:

O riso possibilita o reequilíbrio psicológico coletivo das populações refugiadas, desabrigadas ou cronicamente excluídas. Além disso, o riso é instrumentalizado como mecanismo de recuperação de valores construtivos e criativos como a tolerância, a diversidade, a participação comunitária, desde uma perspectiva de género, e da paz (PSF *apud* Ramos, 2016, p. 102).

A arte do *clown* tem progredido além da sua função lúdica, estendendo-se para a área de intervenção terapêutica, com diferentes públicos-alvos, como é o caso de idosos, hospitalizados e crianças. Na verdade, são várias as formas de expressão artística utilizadas no contexto hospitalar.

No campo da assistência à criança hospitalizada, mas não limitada a este, o cuidado prestado vai além do diagnóstico de tratamento tradicional. Vem, aliás, no seguimento da evolução verificada no campo dos cuidados de saúde uma preocupação com o alívio de todas as formas de sofrimento experimentado com a doença, tanto com os utentes como com seus familiares. Dentro do paradigma biopsicossocial de saúde, essa atenção toma em consideração as várias dimensões humanas, desde a emocional, passando pela psicológica, até à espiritual.

A experiência da hospitalização, por exemplo, é um dos aspetos mais sensíveis e potencialmente desagradáveis como efeito de uma doença e, no que concerne à criança hospitalizada, procura-se um “cuidado atraumático”. Nessa intervenção, recorrem-se a diferentes estratégias como nos mostram Lima *et al.* (2009, p. 187) “presença constante de um familiar junto à criança; informações precisas sobre a sua doença e o tratamento; respeito às etapas evolutivas e aos marcos do desenvolvimento infantil; oferecimento de um ambiente mais aconchegante no qual a criança sintá-se motivada e estimulada a brincar de forma mais ativa”.

O ato de brincar é essencial para o crescimento da criança, mas também para o desenvolvimento da capacidade de adaptação, da descoberta do novo, e do rearranjo de novas circunstâncias. Brincar é, de facto, uma atividade emocional e social construtora de sentidos. Na perspetiva de Lima *et al.* (2009, p. 187), “no hospital, brincar torna o ambiente menos traumatizante e mais alegre, o que contribui para a recuperação da criança, proporcionando-lhe momentos de higiene mental, espaço para expressão de sentimentos oriundos da doença e da internação e a manutenção de uma relação estável entre a criança, sua família e a equipe de saúde.”

Cada vez mais o enfoque do paradigma médico centra-se num modelo salutogénico, como o demonstra o desenvolvimento disciplinar e científico da Psicologia Positiva e da recente medicina de estilo de vida, passando a adotar uma visão sobre as questões envolvidas com o ser humano baseada nas forças, numa ótica de solução de problemas, e não nos problemas em si. No caso, o foco está na saúde e não na doença.

Lima *et al.* (2009) dão o exemplo da *Clown Care Unit*, unidade criada na *Columbia Presbyterian Babies Hospital*, inspirada por Michael Christensen, para ilustrar os efeitos positivos proporcionados pelo trabalho de *clown* no estado psicológico e emocional de crianças. Wellington Nogueira, conhecido palhaço brasileiro, criou um projeto semelhante

intitulado Doutores da Alegria e, em Portugal, como noutros países, vários grupos têm nascido com propósito similar.

Lima et al (2009, p.190) revelam-nos, “como recurso terapêutico, o *clown* abre canais diferentes de comunicação, constituindo-se em uma via de acesso que permite à criança exteriorizar seus medos, dores, angústias e limitações.”

O grupo Companhia do Riso – Cia do Riso – originário do Brasil foi criado por um grupo de alunos da disciplina de Enfermagem Pediátrica do Curso de Graduação em Enfermagem da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo que, infundidos de entusiasmo com a proposta dos Doutores da Alegria, aliaram a experiência e informação escolar adquirida e passaram a realizar um trabalho de *clown* nas enfermarias infanto-juvenis de um hospital-escola do interior de São Paulo. As crianças eram chamadas a assumir os papéis da equipa técnica e revelaram conhecer bastante bem os procedimentos hospitalares a que eram submetidas. Como nos dizem Lima *et al.* (2009), o objetivo do teatro *clown*, neste caso, era desencadear o riso e instigar a imaginação das crianças. É, além do mais, importante ressaltar que “chama a atenção, ainda, para o fato de que as funções do hospital, na atualidade, devem ser revistas, pois já não é mais um local somente de dor e sofrimento” (*ibidem*, p.191). As autoras falam, ainda, da importância do elogio para a auto-estima da criança, o qual deve ser empregue, também, em contexto hospitalar.

As mencionadas autoras verificaram que o surgimento dos sorrisos no contacto com o teatro *clown*, além de emocionalmente gratificante e empoderador, como são também a alegria, o humor e o riso, mas também todo o universo das emoções positivas, “revela que a criança, de alguma forma, dominou seu sofrimento e as dificuldades para compartilhar uma atitude de vida, possibilidade que se estende também aos seus familiares e à equipe de saúde” (Lima *et al.*, 2009, p. 191).

Apesar de todo o progresso ocorrido na área médica, há ainda saídas que precisam ser encontradas para muitas deficiências enfrentadas. Vale ressaltar a opinião de Lima *et al.* (2009, p. 191):

Ao tentar transformar o hospital num espaço terapêutico, a medicina do século XX tornou-o biologicista, com produção de cuidados sustentada por uma tecnologia especializada e de alto custo. No hospital, as regras pautadas na disciplina, eficiência e hierarquização de saberes

produzem rotinas que, geralmente, deixam pouco aos usuários para expressarem sua singularidade e autonomia. No caso das crianças e adolescentes, as atividades diárias são programadas em torno das doenças, por exemplo, as rotinas mais simples como as de higiene, alimentação, sono e repouso; ir à escola e brincar sofrem modificação, do mesmo modo que os horários. Com relação ao sono e à alimentação, o primeiro pode ser interrompido a depender dos procedimentos, e a alimentação restrita ou até suspensa. Nestas condições, o hospital pode ser percebido pela criança como local associado à dor, sofrimento, castigo e isolamento.

Esclarecem-nos, ainda, Masetti & Caires (2016, p.33):

A medicina, para além de um conjunto de técnicas, é um lugar sociológico de crenças e rituais para cuidar de questões fundamentais da existência humana. Um princípio de formação da realidade – como a arte e a religião – que revela, através de nossos sentidos, nosso imaginário sobre morte, vida, dor, sofrimento.

Procura-se, então, um hospital e uma prática médica mais humanizada, em que se valoriza e dignifica a condição humana, especialmente, em seus momentos de vulnerabilidade, como é o caso da doença.

Há uma reflexão atual por parte de enfermeiros pediatras quanto à perspectiva exclusiva da abordagem clínica, tanto na sua formação, quanto no exercício da sua profissão, uma vez que, no seu entendimento, as humanidades e as artes são importantes elementos para o “desenvolvimento de um cuidado integral e personalizado” (Lima *et al.*, 2009, p. 191).

Num outro estudo efetuado com 40 crianças, num hospital italiano, no contexto de pequenas cirurgias, verificou-se que o acompanhamento de *clowns* a familiares possibilitaram uma diminuição no estado de ansiedade, tanto das crianças, como dos pais (Lima *et al.*, 2009). A utilização do *clown* na assistência a este público específico possibilitou uma experiência muito mais leve com a doença e com a hospitalização e a inclusão da família e equipa nesse processo facilitaram seus efeitos positivos para todos os envolvidos.

Segundo Lima *et al.* (2009), dado que são fundamentais para o bem-estar e desenvolvimento da criança, o aspeto lúdico e pedagógico não devem nunca estar ausentes, podendo manifestar-se por via do trabalho de *clown* ou outras formas, como sejam a “mediação de histórias infanto-juvenis, música, dramatização, ecologia hospitalar

apropriada e brincados, entre outros” (*ibidem*, p.192), especialmente se, além da sua função no desenvolvimento, têm ainda uma função terapêutica.

Numa dimensão mais existencialista, há um desnudamento simbólico no *clown* de tudo o que é humano, daí que, nas palavras de Wuo (1999, p. 7): “O *clown* exige do ator generosidade, disponibilidade e transparência impressionantes”.

A relevância do papel do *clown* na sociedade justifica-se por constituir-se um elemento que se distingue, que é literal, que representa uma outra ‘lógica de raciocínio’ (Wuo, 1999, p.18). Apresenta-se de forma a suscitar certa piedade, mas concretiza-se ao despoletar o riso. E o riso é uma forma de transcender a própria realidade.

O *clown* psicológico foi, também, estudado por Burnier, como sendo “patético, puro e ingênuo. Ser ingênuo, no contexto desse *clown*, significa mostrar a mais pura e própria verdade, a ‘estupidez humana’ (no sentido de ingenuidade)” (Wuo, 1999, p. 19).

Em relação aos *clowns*, estes agrupam-se em dois ou três elementos: “a tradicional dupla de *clowns* (o branco e o augusto), ou a trinca branco/contre-pitre/augusto, que nada mais é do que o chefe, o puxa-saco (lambe botas) e o idiota” (Wuo, 1999, p. 26). Mas essa tipologia de interação pode, também, ocorrer entre o *clown* e, por exemplo, a criança hospitalizada.

De acordo com Wuo (1999), no trabalho de preparação do *clown*, é fundamental que ele se dispa do peso das coisas que carrega com ele e se desapegue de imagens construídas sobre si e seu conceito de vida. Nesse momento, está aberto a receber, doar-se e reconstruir.

O mundo do *clown* só passa a ter vida a partir do momento em que ele não mais tenta fazer as coisas serem engraçadas, mas as coisas engraçadas são parte dele e de suas atitudes, ele não faz de conta, não engana, pois ele leva tudo a sério; o engraçado é como ele tenta fazer da sua maneira. (Wuo, 1999, p. 26).

O seu universo afetivo é constantemente exposto sem inibições, muitas vezes com exageros, ainda que espontâneos, auxiliados pela própria expressão do corpo. Com isso, ao permitir-se ir mais longe e chegar aonde ainda não tido ido, aprofunda o conhecimento do seu mundo. Mas, apesar dessa descoberta, trazer muita euforia, também causa muita dor (desconforto), em razão de, como nos mostra Wuo (1999, p. 27): “o trabalho de iniciação de um *clown* (...) confronta o artista consigo mesmo, derrubando estruturas corpóreas e

psicológicas algumas vezes cristalizadas”. Nesse sentido, “para se encontrar o germe do *clown*, é preciso descobrir as nossas falhas como seres humanos, é necessário desnudar o ator na busca de sua aceitação do seu lado ridículo e de tudo aquilo que nos torna ridículos aos olhos dos outros” (Lopes *apud* Wuo, 1999, p. 27).

Capítulo 3. O cuidado nas relações com os outros

3.1. Mediação, attachments e care

São cada vez mais profundas as práticas artísticas utilizadas em nome da terapia – chamadas de arte-terapia - e o seu interesse vem sendo expresso em várias publicações, revistas e outras formas de apresentação. Não deixa, no entanto, de ser um conceito pouco claro e polêmico, devido às definições tradicionais e costumeiras de arte e terapia, bem como à multiplicidade de elementos, envolvendo ambas as áreas, o que torna mais difícil uma clarificação conceitual. Esse tangenciamento entre diferentes elementos e abordagens, mas também as evidentes separações existentes suscitam uma preocupação com o entendimento dessas relações e desencontros, devendo apreender-se como esses diferentes campos conversam entre si e expõem a sua arte. Daí que, segundo Élise Vandeninden (2009), se deva investigar os seus princípios, uma vez que expressa “uma concepção comum de arte como ferramenta de mediação, como meio de entrar em relação.” (Vandeninden, 2009, p. 80).

Ainda na concepção de Vandeninden (2009, p. 80), “o processo arte-terapêutico envolve diferentes situações de comunicação que deveriam ser catalogadas.” A partir de uma abordagem gramatical, procura-se identificar os diferentes elementos comunicativos apresentados pelos teóricos da arte-terapia, sendo que a relação entre emissor e destinatário é mais importante que a transmissão da mensagem. É neste contexto que, servindo-se das ideias de Servais, Vandeninden (2009, p. 81) aponta o conceito de *mediação* ao invés do de *comunicação*.

Os casos apresentados pelos teóricos da arte-terapia revelaram que esse ato comunicativo transita através: do destinatário – paciente -, do terceiro mediador – criação e arte-terapeuta - e diferentes destinatários – o próprio; internamente: arte-terapeuta e outros

pacientes; externamente: família e público (pelo lado da criação); pelo lado do arte-terapeuta: a criação; internamente – equipa médica; externamente – campo artístico, que orientam a mediação, tanto singular como coletiva (Vandeninden, 2009, p. 81).

Em termos de potenciais benefícios, a mediação entre criação e o ambiente externo (família e público), por exemplo, é apontada como trazendo um reconhecimento social e uma valorização egóica. Por outro lado, na mediação levada a cabo pelo arte-terapeuta, externamente, pode resgatar-se o valor criativo identificado nos pacientes, contribuindo para seu sucesso individual, podendo isto operar como uma motivação e renovação da auto-imagem para outros pacientes.

Poderemos identificar, então, na visão de Vandeninden (2009, p.83), duas categorias de vantagens associadas a esses processos de mediação: as que atuam internamente e se tipificam como “de expressão”; e as que procedem do contacto exterior e que se categorizam como “de ligação”. Mas talvez a vantagem mais consensual entre os terapeutas, no que respeita à expressão artística, seja a riqueza do que não é dito, mas que se revela. Além disso, é possibilitada a reintegração dos doentes na sociedade e a abertura de novos canais de ligação.

Verificou-se, numa pesquisa realizada a 29 terapeutas artísticos, uma falta de consistência teórica e especializada em relação à arte-terapia, sendo feitas referências mais significativas a nível artístico (Vandeninden, 2009). Talvez por tal desconhecimento não há uma assunção dessa identidade profissional. Na prática, é também difícil avaliar-se com precisão a ocorrência da cura. Mas pode pensar-se que existem arte-terapeutas para quem a importância do seu ofício esteja no seu valor estético. Da pesquisa realizada, apurou-se que os terapeutas artísticos tinham formação médica ou paramédica (63%) e/ou artística (37%), levando à “distinção de duas formas radicalmente diferentes de praticar arte-terapia: a, em grande parte dominante, que se inscreve no campo médico; a outra, mais marginal, toma fonte no campo artístico” (*ibidem*, pp. 86-87).

A posição de exposição e apreciação naturais (onde tudo é diagnóstico) dentro da cadeia terapêutica da mediação médica coloca o paciente numa condição paradoxal. A linguagem e prática médicas gozam de uma reflexividade que leva o paciente a vivenciar o que alguns autores chamam de “dupla restrição”. Há nessa relação assistente-assistido uma subalternidade que torna difícil a real expressão do paciente, condicionado que está à natureza expectável da sua posição de dependente. Outro elemento a avaliar é o papel da

arte como terceiro, uma vez que a pressão constante de expressão e integração contradiz a proposição da legitimidade da individualidade, considerada na sua singularidade e liberdade de ser uno consigo mesmo e independente do outro na sua manifestação. Essa incapacidade de renovar o “vínculo social” leva a uma “mediação fracassada” (Vandeninden, 2009).

Nas observações realizadas na pesquisa acima mencionada, surge outra mediação – a artística, marginal, assim designada pelo *status artístico* do terapeuta e pela distância às características e linguagem do campo médico. Há também aqui uma relação mais desinstrumentalizada - aberta e humanizadora - entre terapeuta e paciente. Na visão da arte-terapia médica, o papel do paciente está envolvido na sua própria condição de doente, enquanto que a arte-terapia artística considera que a delimitação desviante da identidade é dada pelos próprios médicos.

O desvio não é uma qualidade do ato cometido por uma pessoa, mas sim uma consequência da aplicação, por parte dos outros, de padrões e penalidades ao “transgressor” (Becker *apud* Vandeninden, 2009, p. 90).

Concluiu-se que deve ser feita uma separação entre os campos, para que a mediação aconteça.

Segundo a perspectiva de Antoine Hennion (2017), só quando somos levados a experienciar alterações ao estado normal das coisas que vivenciamos, é que percebemos a sua verdadeira importância. Nesse sentido, somos mais ligados às coisas, pessoas ou situações sensivelmente do que intelectualmente. O apego (*attachment*), na concepção deste autor, é como uma obrigação que não pode ser contabilizada e, ainda que permanente, só surge circunstancialmente. Daí que, nas palavras do autor, as ligações são indeterminadas, restringidas, situacionais. Considerando a questão do quanto somos ligados a algo ou quanto esse algo está ligado a nós, surge a redistribuição de agência nessas redes dependentes, em que as fronteiras de influência não estão tão claras assim e nas quais participam os corpos, os objetos, as práticas e as circunstâncias.

O conceito teórico de *attachment* apareceu, pela primeira vez, em 1992 pelas mãos de Callon no Centro de Sociologia de Inovação (CSI), num trabalho sobre teorias de mercado e redes tecno-económicas. Callon falou de apego e desapego no contexto do trabalho permanente da economia. Bruno Latour foi outro dos autores a utilizar o termo

attachment, o qual usou “para denunciar a injunção de obedecer apenas à própria lei: a autonomia tornou-se a única lei dos modernos” (Latour *apud* Hennion, 2017 p. 115).

A questão da qualidade do apego foi levantada por Hennion (2017), o qual contrapôs a experiência do bom e mau apego, fazendo referência a um seminário ocorrido no CSI (1999), baseado numa tese sobre progresso, e que se fundamentava numa pesquisa realizada numa clínica para toxicodependentes. A procura do pessoal clínico em encontrar a dosagem certa em cada momento e circunstância assemelha-se, segundo o autor, à atividade dos amadores (*amateurs*), porém este é de cariz positivo (escolhas dominadas). O sentido da constrição do ato depreendido nos dois contextos, ainda que distintos, revela a natureza do *attachment*. A experiência é avaliada por seus efeitos e ajustada por tentativas e erros, os quais vão produzindo substituições e deslocamentos. Nesse aspeto, afasta-se do conceito de vínculo.

Hennion (2017) aborda, ainda, a questão do gosto e da sua relação com o problema do conhecer/experienciar determinados objetos. Por um lado, existem os objetos e suas particularidades independentes, por outro lado, existem os sujeitos e suas preferências subjetivas e se novamente os gostos produzem objetos e seus amadores, também criam identidades reveladoras de coisas, só conhecidas e aprofundadas de cada vez que são vivenciadas. O mencionado autor expõe, ainda, uma crítica à Sociologia, enquanto disciplina que subestima o papel dos atores e suas preocupações na criação de sua própria realidade, dando uma visão do social como uma ordem autónoma e, por isso, suscetível a abordagens equivocadas.

Hennion desenvolve o seu trabalho – sobre gosto, amadores, cuidado – no âmbito daquilo que interessa para as pessoas, nas singularidades de cada situação. Para tal, toma como exemplo amadores e cuidadores e “através do inquérito, atenção, gestos e retornos reflexivos ao que acabou de acontecer, tanto amadores e cuidadores desenvolvem uma arte de fazer com que seus objetos de cuidado existam mais – sejam eles coisas ou seres” (Hennion, 2017, p. 118). Dentro desta ideia, está, por exemplo, todo o enquadramento da legitimidade e/ou limites da restrição dentro da questão do cuidado. Como a dimensão de cuidado entronca na noção de autonomia, é fulcral pensar-se nos aspectos éticos, regulamentares e práticos implicados nas ações e tomadas de decisão em matéria de cuidados a quem, momentânea ou de forma perene, perdeu a capacidade autodeterminativa, mas deve-se considerar, igualmente, os eventuais abusos existentes nas

relações de cuidado, ou, numa nota mais positiva, atuar na prevenção, através das boas práticas, como são exemplo, a atenção às necessidades das pessoas, o respeito aos seus direitos, escolhas e autonomia.

As políticas públicas nacionais e internacionais e outras questões ligadas à restrição (consentimento ou não da pessoa) tiveram três eixos principais, como nos descrevem Hennion e Vidal-Naquet (2015, pp. 208-209):

De acordo com o primeiro eixo, a ação e a discussão são organizadas em torno da natureza excepcional das práticas restritivas.

O segundo eixo, articulado ao primeiro, visa identificar e orientar as práticas restritivas que não podem ser evitadas.

O terceiro eixo reúne as ações e reflexões que visam, não organizar e controlar o exercício da restrição, mas proscrevê-lo onde não tem lugar para estar, [...] como no caso de atos de abuso, seja ele físico, psicológico, sexual ou financeiro.

Nesta problemática, surgem as teorias do cuidado (*care*). Elas afirmam uma dimensão relacional da autonomia, considerando que os indivíduos são vulneráveis e interdependentes, em que se objetiva, fundamentalmente, incrementar a qualidade dos *attachments*. Essa preocupação não é legislada, mas ocorre “em situação, na atenção prestada às necessidades específicas dos outros, por mecanismos dialógicos que permitem, entre outras coisas, que não sejam experimentados como restrições” (Hennion e Vidal-Naquet, 2017, pp. 209-210). Ainda que a prática restritiva deva ser uma exceção, é difícil lidar com as tensões e ambiguidades envolvidas no contexto do *care*, principalmente se entendermos a restrição como o oposto do consentimento ou se quisermos determiná-lo objetivamente nas atividades quotidianas. Devido à impossibilidade prática dessa garantia, Hennion e Vidal-Naquet (2015, p. 211) asseveram que “é a manutenção de uma ‘preocupação’ com o cuidado em si que melhor respeita o objetivo tanto realista e normativo”.

Pelas pesquisas de campo por si realizadas em cuidados domiciliários, Hennion e Vidal-Naquet (2015) verificaram que a restrição não estava presente nos modelos de atuação, sendo periférica ou encarada como um problema. Quando ocorre a ajuda domiciliária, há um consentimento tácito dos beneficiários relativamente àquela relação de auxílio, podendo colaborar com os profissionais na solução do problema. No entanto,

poderão ter comportamentos que dificultem o trabalho dos cuidadores. Ainda que se privilegie o diálogo e a argumentação, corre-se sempre o risco das suas indicações parecerem como normas impositivas, daí que os beneficiários precisem, também eles, de se comprometer na relação de ajuda, num equilíbrio entre direitos e deveres. Recorrendo a tato e sensibilidade, cuidadores e beneficiários poderão negociar em conjunto a existência de um contrato formal, ainda que não legislável, e informal, na forma de procedimentos de cuidado e gestão das expectativas dos beneficiários, os quais poderão ter comportamentos que se incompatibilizam com os seus objetivos.

A questão da restrição, levantada por Hennion e Vidal-Naquet (2015), deve ser pensada a favor do cuidado e não contra ele, da mesma forma que a realidade, ainda que difícil, deve ser encarada – do contexto, do sofrimento, do profissional -, apesar de toda a incerteza da ajuda e da dinâmica da restrição, podendo, inclusive, integrar esta última na política de cuidado. Os mencionados autores falam-nos, ainda, da necessidade de dar atenção à incerteza que nos conduz a uma ética da situação para avaliação do próprio comportamento e da condução relacional a longo prazo.

3.2. Teorias do care

Através do texto “Aproximaciones a las teorías del care: Debates pasados. Propuestas recientes en torno al care como trabajo” de Natacha Borgeaud-Garciandía (2009), é possível obter uma panorâmica geral sobre as teorizações e a evolução das problemáticas existentes em torno do conceito de *care*. Em primeiro lugar, constata-se como é significativa a expressão multivariada de abordagens e significados associados ao *care*. As discussões em torno das teorias do *care* aparecem no âmbito da psicologia moral e desenvolvem-se na filosofia moral e política, sendo hoje, inclusive, alvo de interesse para a sociologia e a psicologia do trabalho. O conceito de *care* fica, assim, num campo fértil devido à sua presença em vários âmbitos científicos sendo, portanto, tratado através de ângulos diferenciados, considerando as suas dimensões cognitiva, afetiva e prática. Existem expressões aproximadas ao conceito de *care*, por exemplo, na França, onde não existe um conceito que traduza exatamente a ideia de *care*, a saber: pedido, atenção, compaixão, preocupação e cuidado (na associação que estabelece com a saúde).

De acordo com Borgeaud-Garciandía (2009), o conceito de *care* aparece originalmente pela mão de Carol Gilligan, no seu livro *In a different voice* (1982) e que sustenta as teorias de *care*. Nesta obra, Gilligan questiona a perspectiva do seu colega Lawrence Kohlberg que postula o desenvolvimento moral como estando associado a uma organização social hierárquica, à qual equivale um desenvolvimento do raciocínio moral. O expoente desta conceção estabelece que o sujeito de grande expressão moral teria uma imparcialidade nos seus juízos perante questões morais significativas e cuja ação basear-se-ia na universalidade de princípios. Esta posição acarreta, para Gilligan, o pressuposto de uma inferiorização da mulher perante a supremacia moral do homem, expondo a autora em sua obra:

A disparidade entre a experiência das mulheres e o modelo de desenvolvimento humano [...] é geralmente considerado como o sintoma de um problema inerente ao desenvolvimento das mulheres. Podemos conceber outra hipótese: as dificuldades que sentem as mulheres de conformar-se aos modelos estabelecidos de desenvolvimento humano, indica que, talvez, exista um problema de representação, uma conceção incompleta da condição humana, o esquecimento de certas verdades sobre a vida (Gilligan *apud* Borgeaud-Garciandía, 2009, p. 140).

Essa voz diferenciada trazida pelo papel da mulher reforça o sentimento de preocupação com o outro e, nesse sentido, apresenta uma direção mais interpessoal. Caracteriza-se, assim, por uma ética do *care* que contrasta com a ética da justiça trazida por Kohlberg. As lacunas, por um lado, e a relevância, por outro, encontradas no trabalho de Gilligan contribuíram para o aperfeiçoamento das teorias do *care*. Ainda que nos Estados Unidos estas teorias fossem significativamente trabalhadas, o ceticismo na academia europeia, em especial francesa, era, contudo, grande. A viragem ocorreu em 2005, quando Patricia Paperman e Sandra Laugier apresentam um trabalho volumoso em que expõem a ética do *care*. Aí, abordam o *care* nas questões de género, justiça e essência filosófica e no âmbito sociológico, por esse se constituir na base da vulnerabilidade humana (Borgeaud-Garciandía, 2009).

A associação inevitável das teorias do *care* ao género feminino suscitou a necessidade de se enquadrar a ética do cuidado numa visão mais abrangente, além da perspectiva unicamente feminina. Para tal contribuíram as questões colocadas por Marie Garrau:

Como pode uma ética do *care* prevenir o redirecionamento de estereótipos que atribuíram as mulheres a um papel subalterno ao mesmo tempo que reconhece o valor de certas práticas e atitudes? Como podemos evitar confinar o *care* à esfera das relações privadas e explorar a crítica que a “voz diferente” permitiu realizar contra as teorias morais tradicionais? (Garrau *apud* Borgeaud-Garciandía, 2009, p. 141).

Assim se inicia uma nova era para as teorias do *care*, expandindo-se o seu interesse para outras disciplinas, além da psicologia moral.

Susan Moller Okin e Nancy Fraser ampliaram a visão da teoria de justiça de John Rawls (Borgeaud-Garciandía, 2009). Okin colocou a questão, não em termos de uma diferenciação *per se* entre ética da justiça e ética do *care*, mas sob o ponto de vista do assentamento da noção e prática da justiça social em bases sociais alicerçadas em preceitos de género. Esses preceitos consubstanciam a análise de Okin. Será a justiça no contexto da família que ocupará a tese central dessa análise. A proposição da teoria de justiça de Rawls é questionada por Okin, mas não negada, na incoerência que apresenta entre a teoria proposta e a linguagem que utiliza para a justificar. Para Rawls, a base do entendimento de justiça está vinculada ao desenvolvimento moral da criança, o qual se sustenta no amor dado pelos pais, cujos efeitos são o desenvolvimento da auto-estima e, por consequência, a capacidade de sentir e perceber o outro, mesmo antes da necessidade de realizar o sentido de justiça. Além disso, Okin admite um outro equívoco nesta teoria, que consiste na suposição do carácter justo da própria estrutura familiar. Diz-nos Borgeaud-Garciandía (2009, p. 142): “para S. M. Okin, uma nova leitura da ‘posição original’ de J. Rawls permitiria superar as divisões entre uma ética de justiça universalista e uma ética do *care* atenta às diferenças”.

Será relevante expor aqui as peculiaridades referentes a essa “posição original”:

Na situação hipotética definida pela “posição original”, os indivíduos, racionais e mutuamente desinteressados são colocados atrás de um “véu de ignorância”. Não conhecem nem sua posição social, nem sua identidade, nem seus talentos, nem seus gostos, etc. Dentro dos limites impostos por estas condições que os impedem de atuar de maneira parcial e interessada, devem selecionar os princípios de justiça que os governarão em seu retorno ao mundo real. Nestas condições de incerteza, os melhores princípios serão os que protegem os direitos fundamentais de maneira equitativa (o que se denomina o primeiro princípio da justiça) e que autorizam desigualdades somente enquanto beneficiam os mais desfavorecidos (princípio da diferença) (Borgeaud-Garciandía, 2009, p. 142).

Na perspectiva que Okin apresenta sobre esta teoria, o indivíduo que está nessa “posição original”, por não ser capaz de reconhecer as particularidades dessa sua posição, toma em consideração a posição de todos os outros, colocando-se no lugar deles (Borgeaud-Garciandía, 2009). Essa ideia para Rawls significa que, para concretizar uma escolha por certos princípios, a empatia, a atenção e a preocupação para com todos deve estar equalizada. Esta noção de reconhecimento e interesse de todos por cada um nas suas individualidades sustenta, aliás, a teoria de justiça de Rawls que, pelo exposto, não se traduz de todo em uma teoria de “desinteresse mútuo”.

Okin não nega, na verdade, que uma teoria de justiça necessitará que os indivíduos, que ocupam essa posição, apresentem imparcialidade entre si, mas, na prática do dia-a-dia, é indispensável a posse de capacidades de empatia, atenção e preocupação pelos outros (Borgeaud-Garciandía, 2009). Borgeaud-Garciandía traz-nos a visão de Marilyn Friedman, que por seu turno, advoga o entrecruzamento entre *care* e justiça, posto que os indivíduos que participam de relações justas preocupam-se com os outros e princípios de justiça encontram-se, naturalmente, presentes em relações onde grassa a preocupação e interesse mútuos. Para clarificar esta noção, aborda conceitos como justiça distributiva e justiça corretiva.

Na justiça distributiva, pressupõe-se que as relações interpessoais, constituindo um microsistema social, exigem um modo de justiça que reparte, de forma igualitária, os benefícios e encargos da relação (com seus perigos de violação associados). Na justiça corretiva, estabelece-se que as relações de maior proximidade acarretam a possibilidade de maior suscetibilidade, podendo gerar danos que precisam ser reparados. Referindo de outro modo, diz-se da justiça imprescindível às relações que supõem desigualdades ao nível de maturidade, capacidade e poder. Estas são questões de ordem moral passíveis de uma reflexão mais aprofundada sobre a inevitável interface entre *care* e compromisso (Borgeaud-Garciandía, 2009).

A questão da diferença de género, apontada pela conceção de Gilligan quanto às teorias de *care*, não se encontra limitada por ela, pois, como propõe Tronto (*apud* Borgeaud-Garciandía, 2009, p.145),

Quando sugere que uma ética do *care* está ligada ao género, Gilligan exclui a possibilidade do *care* como ética criada, na *sociedade moderna*, por *condições de subordinação* (...) Assim

como as mulheres brancas, os homens e mulheres das minorias ocupam posições muito diferentes na ordem social, todos ocupam de maneira desproporcional os papéis destinados ao cuidado dos outros na nossa sociedade. Assim, os papéis sociais ocupados por estes grupos facilitam seu acesso a uma ética do *care*.

Paperman e Molinier preconizam a noção de *care* como trabalho de dependência, estabelecendo, assim, a possibilidade de um marco de análise sociológico sustentado em dois pressupostos: a necessidade de descrever, formalizar e teorizar o *care* na sua dimensão de trabalho e a constatação da dependência e vulnerabilidade enquanto atributos-chave da condição humana – *homo vulnerabilis* (Molinier). Estas características contrastam, claramente, com a tradição ocidental de valorização da autonomia e independência (Borgeaud-Garciandía, 2009).

Sob um ponto de vista mais teórico, poder-se-á afirmar que a prática do *care* está sustentada em posições sociais desfavorecidas, de algum modo. Apresenta-se, a seguir, a perspectiva de duas autoras sobre este assunto (Borgeaud-Garciandía, 2009, pp.147-149):

Elsa Dorlin coloca-se imediatamente numa perspectiva que, como a de J. Tronto, associa o *care* ao efeito de uma posição social subordinada, introduzindo desta maneira uma dimensão política no coração da reflexão moral. A ética do *care* articula-se a uma divisão sexual do trabalho acoplada, por sua vez, a uma hierarquia de classe, o que E. Dorlin propõe analisar a partir da divisão do trabalho das mulheres – e entre as mulheres – no espaço doméstico. (...) Pascale Molinier, por seu lado, associa de maneira mais direta o *care* a um *trabalho* e sobre esta base constrói sua investigação. Assim, a autora afirma que mais do que uma disposição ou uma ética, o *care* é antes de mais nada um *trabalho*. “Cuidar do outro, não é pensar no outro, preocupar-se com ele de maneira intelectual ou até afetiva, não é necessariamente amá-lo, pelo menos em primeira instância, é fazer algo, é produzir um trabalho que participe diretamente da manutenção ou preservação da vida do outro”.

Borgeaud-Garciandía (2009) expõe a visão de Molinier ao afirmar que a natureza do trabalho de *care* implica o recurso a capacidades discretas e de antecipação de necessidades, e essa descentralização da atenção da figura do profissional para a necessidade do momento (utente) pode fazer com que o profissional sofra com essa falta de visibilidade e reconhecimento. Esse trabalho de invisibilidade é reforçado pela expectativa de afeto em relações em que, à partida, ele não está presente, uma vez que nem todos os cuidadores têm como preceito realizar o seu trabalho com amor e dirigir esse amor a quem

prestam cuidados. Além disso, a transmissão dos seus conhecimentos e práticas relativos a esta área é um desafio para estes profissionais, fato que contribui, ainda mais, para essa invisibilidade. Esses elementos, aliados à especificidade do seu trabalho e à subjetividade que lhe está inerente, criam dificuldades a uma formalização e sistematização de procedimentos técnicos, quando muitas vezes se recorre a histórias que só aquele grupo específico consegue entender em profundidade.

Fazendo um enquadramento mais histórico e, de acordo com Helena Hirata (2010), as teorias de *care* têm-se expandido desde 1980, curiosamente na mesma altura em que iniciou o movimento do *clown care*, mas ganham maior realce a partir de 2000 em França e, mais recentemente, no Brasil, na América Latina e América Central. Inicialmente, tratavam das questões do cuidado com crianças, tendo depois dado atenção à população mais idosa e hoje são, inclusive, desenvolvidas pesquisas na esfera das ciências humanas e sociais, fruto das mudanças económicas, sociais e demográficas ocorridas. Mudanças essas que conduziram, igualmente, a uma necessidade de “profissionalização do *care*” (Hirata, 2010).

Também Hirata faz referência às teóricas francesas Paperman, Laugier e Molinier para ilustrar que o *care* pressupõe situações de vulnerabilidade e que todos nós, em alguma circunstância de nossas vidas, estamos nessa condição, pelo que não está dependente necessariamente da idade ou do facto de se ser homem ou mulher. Assinalam, igualmente, as teorias feministas do *care* contradizendo a sua própria preposição na vida social, uma vez que tomam como referência o modelo de sociedade masculino, qualificado e forte.

As palavras de Hirata levantam o véu para o desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares sobre o *care*, as quais tenham mais em conta o seu “caráter multidimensional e transversal” (Hirata, 2010, p. 46), desvendando novas aplicações e significações, tendo em vista o seu emprego mais comum na área da saúde, em detrimento de outras áreas científicas.

As questões do *care* continuam no cerne de muitos debates, devido às suas imensas ramificações e presença estrutural nas relações sociais. Por exemplo, o problema do trabalho doméstico é hoje um tema central nas discussões sobre mercado laboral e políticas públicas e, em especial no Brasil, como nos mostra Hirata (2010), a Sempre Viva Organização Feminista tem-se dedicado a tratar este assunto, bem como das questões do cuidado, em especial as conexões entre trabalho doméstico e reprodutivo, ainda que se

compreenda que as funções desempenhadas para manutenção da organização da casa não tenham concretamente um sujeito como objeto. A este propósito, vale reforçar a ideia do *care* prestado de forma indireta, o qual não deixa de estar presente e ser importante. Isto é ainda mais relevante se atentarmos ao facto de que, no Brasil, por exemplo, um segmento profissional bastante significativo é o da diarista (empregada doméstica), sendo o seu trabalho remunerado. Já na Europa e em outros países, as tarefas de casa dividem-se pelos elementos da família, mas ainda recaem significativamente na mulher. Ainda usando o exemplo do Brasil, é frequente as diaristas desempenharem, também, o papel de cuidadoras, seja de crianças ou idosos, não tendo um equivalente remuneratório, nem sendo alvo de uma observação cuidada enquanto suas aplicações profissionais práticas.

Há, ainda, a questão dos movimentos migratórios, em que um número significativo de mulheres está a deslocar-se para outros países com melhores condições salariais para prestar serviços de cuidado, deixando, muitas vezes, a sua família nuclear para trás, com repercussões a nível das estruturas e laços familiares, bem como podendo comprometer a saúde psicológica de seus membros, em especial as crianças, e seu desempenho académico (Hirata, 2010).

A exigência e implicações do trabalho do *care* para os próprios cuidadores é outro factor a ter em conta, em virtude de sua saúde física e mental poder ser afetada pelas demandas ligadas à prática do cuidado (Hirata, 2010).

Subsiste um outro enfoque do cuidado, tratado amplamente no Colóquio de Cerisy sobre *care*, corrido o ano de 2010 em França, que se designa de autocuidado, o qual necessita de maiores ampliações (Hirata, 2010).

As noções de dádiva e *care* aplicados nos cuidados de saúde são considerados essenciais no tratamento e cura, muito além da competência técnica e qualidade prescritiva/medicamentosa.

A prevalência do uso da palavra *care* pelos teóricos deve-se à fonte, primordialmente, americana das teorias do *care*, bem como à complexidade em traduzir fidedignamente a palavra, a qual vai de uma noção mais pura – cuidado, enquanto prática – até um âmbito mais ético – compaixão. Por ser tema tratado milenarmente, encerra em si inúmeros significados.

No seu texto intitulado “Dádiva, *care* e saúde”, Alain Caillé (2014) aborda os modos pelos quais se pode estabelecer um diálogo entre as perspectivas teóricas ancoradas

no conceito de dádiva e aquelas assentes no conceito de *care*. O referido autor elabora uma contextualização histórica do desenvolvimento do pensamento económico, o qual transforma o ser humano num indivíduo cuja preocupação se centra, unicamente, no benefício próprio (*homo economicus*), e do papel exercido pela Revue du M.A.U.S.S. na miscigenação da visão económica sobreposta às diferentes áreas da vida humana. Ainda na perspectiva de Caillé, essa mercantilização do papel social do ser humano é, fortemente, contestada no texto “Ensaio sobre a dádiva”, de autoria de Marcel Mauss, o qual nos revela “que as sociedades arcaicas não repousavam no mercado, na troca, no toma-lá-dá-cá ou no contrato (e, portanto, não em um ‘contrato social’), mas no que ele apresenta como a tripla obrigação de dar, receber e retribuir. Ou, pode-se dizer, na obrigação de se mostrar generoso, de rivalizar em generosidade” (Caillé, 2014, p. 47). Contrapõe a “dádiva de caridade” à “dádiva arcaica agonística” que suscita a possibilidade de construção de alianças, quando se sai do “ciclo tomar-recusar-manter”. Mauss expõe, assim, uma diversidade de motivações humanas, além do benefício próprio, a saber: o interesse por si e pelo outro e a obrigação e a liberdade-criatividade. Aponta, ainda, a necessidade de estas serem mescladas, criando um equilíbrio social. Entramos, assim, no domínio do paradigma simples da dádiva sustentado pela mutualidade de dádivas e reconhecimentos, como nos refere Caillé. Existe, psicológica e socialmente, um impulso para a retribuição, ainda que em vários contextos haja uma impossibilidade de o concretizar, como é o exemplo de relações de dependência manifesta ou instabilidade. Neste caso, o doador oferece algo sem expectativa de recebimento. É o que Gouldner chama de benevolência (Caillé, 2014).

Pela dissociação que Tronto faz do *care* com a caracterização afetiva da mulher trazida, por exemplo, por Gilligan, este é encarado como um processo presente na vida humana, um mecanismo que permite a manutenção da vida social. Deste modo,

Sugerimos que *care* seja considerado como uma atividade genérica que compreende tudo o que fazemos para manter, perpetuar e reparar nosso “mundo” de modo que possamos nele viver tão bem quanto possível. Esse mundo compreende nossos corpos, nós mesmos e nosso ambiente, todos os elementos que buscamos correlacionar em uma rede complexa, em apoio à vida (Tronto *apud* Caillé, 2014, p. 50)

Esse processo compreende quatro fases: o *caring about*; *taking care of*; *care-giving* e, por último, o *care-receiving*.

No entanto, Caillé (2014) aponta algumas críticas a esta noção de *care* dada por Tronto, nomeadamente, a incorporalidade da definição; o pragmatismo funcional e a simplificação do processo em quatro fases.

Segundo Caillé (2014), o ciclo dar-receber-retribuir carece de um elemento essencial e sempre presente nos processos de dádiva, seja manifesto ou latente – o pedido – e que vai fundamentar o paradigma ampliado da dádiva. Considerando a lógica da dádiva e do reconhecimento, torna-se difícil encarar o *care* como postura unilateral e, portanto, ímprobo de determinar quem e quando é ajudado. Há, igualmente, uma ambiguidade na própria natureza do *care*, por ser difícil estabelecer com eficácia a dose adequada em género e número.

A necessidade de se reconhecer como alguém capaz de dar é central para a noção que os indivíduos criam de si mesmos e no fortalecimento da sua autonomia, facto que levanta a questão de como ficam o pensamento e o sentimento daquele que não consegue dar, mas, por outro lado, também daquele que dá e não recebe retorno, o qual conseguirá, no entanto, antecipar a sua condição futura, sendo essa uma forma de dádiva indireta (Caillé, 2014). Caillé indaga, ainda, da forma de proceder para resgatar a humanidade de quem só recebe, ainda que a disponibilidade de receber o cuidado já seja uma forma de doação/permissão.

Por outro lado, Tronto revela-nos o que acontece no paradigma da dádiva e que não acontece no exercício do *care* (Caillé, 2014).

De facto, no paradigma da dádiva simples e clássico, a dádiva vale reconhecimento, prestígio e honra ao doador. Ora, nas atividades de *care* é o oposto que ocorre, pois, ao contrário, elas são depreciadas e não reconhecidas. A razão para isso, explica Tronto, é que elas nos lembram nossa vulnerabilidade primordial e, ao não querer ver isso, tampouco queremos ver todos os atos que nos auxiliam a superá-la. Portanto, não desejamos perceber *care* como uma doação, mas como um trabalho. Um trabalho que recebe menos reconhecimento, porque é socialmente desvalorizado (Caillé, 2014, p. 56).

Pelo exposto neste subcapítulo, pode-se constatar a abrangência concetual e prática do *care*, central nas ciências humanas, sociais e médicas, mas também nas suas derivações políticas, filosóficas e morais.

Parte II – Enquadramento Metodológico

Capítulo 4. Notas metodológicas

4.1. Procedimentos adotados

Este trabalho de dissertação desenvolveu a sua abordagem científica sobre o tema tratado dentro do paradigma qualitativo, de acordo com uma abordagem interpretativa, recorrendo à técnica da entrevista.

O que se pretendeu com este estudo foi perceber as práticas dos profissionais do *clown* nos contextos de intervenção social e as conceções que ele têm sobre o seu trabalho em diversos aspetos. Lidamos, assim, com o universo pessoal e subjetivo de quem é estudado. Daí que seja característica central ao investigador procurar ir além dos limites do próprio conhecimento e, de acordo com Gadamer (1975) *apud* Coutinho (2011, p.18) “a fusão de horizontes’ constitui o referencial da objetividade que funciona como uma alternativa à noção ‘clássica’ do conceito, de acordo com a epistemologia positivista”.

A investigação qualitativa destaca e tem o seu foco de abordagem na pluralidade de ideias, experiência e significados, dado que

O interesse está mais no conteúdo do que no procedimento, razão pela qual a metodologia é determinada pela problemática em estudo, que a generalização é substituída pela particularização, a relação causal e linear pela relação contextual e complexa, os resultados inquestionáveis pelos resultados questionáveis, a observação sistemática pela observação experiencial ou participante. A questionabilidade dos resultados impõe-se porque mais do que o estudo de grandes amostras interessa o estudo de casos, de sujeitos que agem em situações, pois os significados que compartilham são significados-em-ação (Pacheco, 1993 *apud* Coutinho, 2011: p.27).

É a partir da análise qualitativa que conseguimos extrair com maior exatidão e profundidade as opiniões, vivências e perspectivas dos atores intervenientes. Quando partimos para o conhecimento do seu universo e identidade profissional, explorando as suas representações e práticas, pretendemos conhecer o máximo possível o seu *modus operandi*, a sua linguagem e construções sociais e culturais. O próprio investigador não se consegue alienar dessa realidade e, também, participa na inteligibilidade desse conhecimento, quando observa, analisa, descodifica e interpreta os dados recolhidos. Com esta dimensão duplamente subjetiva, surge a necessidade de se estabelecer parâmetros de objetividade e rigor, de forma a evitar tendenciosidades e suposições sem respaldo na realidade social retratada.

Convém mencionar que a amostra da população estudada, não nos permite retirar conclusões generalizáveis em relação aos profissionais de *clown* que atuam na área de intervenção social, dado o número relativamente reduzido de entrevistados, bem como o contexto de atuação profissional estar limitado ao trabalho desenvolvido em contextos que se afirmam sobretudo pela sua singularidade.

No respeitante às técnicas de recolha de dados empregues neste estudo, optou-se pela entrevista. Bauer e Gaskell (2000) *apud* Júnior, Álvaro e Júnior, Nazir (2011, p.241) destacam que “a compreensão em maior profundidade oferecida pela entrevista qualitativa pode fornecer informação contextual valiosa para explicar alguns achados específicos”. O recurso à entrevista permitiu-nos conhecer mais detalhadamente as perceções, conceitos e experiências dos indivíduos que compõem a amostra, pois, como nos referem Hastie e Hay (*apud* Resende, 2016, p. 51), as entrevistas permitem-nos “aceder à forma como os participantes observam determinado tipo de fenómeno, o que sentem e pensam sobre ele”, constituindo esta razão uma das vantagens desta técnica. O facto de se tratar de entrevistas semiestruturadas possibilitou dar liberdade e espaço aos entrevistados para expressarem livremente as suas perceções e experiências e, pelo lado da entrevistadora, deu-lhe a oportunidade de colocar outras questões não previstas, de modo a aprofundar o entendimento quanto a certos assuntos. Pelo lado das limitações inerentes às entrevistas, verificamos a ocorrência de obstáculos de ordem linguística, dificultando, por vezes, o correto entendimento da fala do entrevistado. A liberdade característica da entrevista semiestruturada estabelece, também, uma desvantagem ao nível da ocorrência de dispersão

por parte do entrevistado, o qual, por vezes, perde a objetividade e não responde diretamente à pergunta que foi colocada.

A seleção dos entrevistados baseou-se num processo de amostragem não probabilística, a abordagem “bola de neve”, a qual parte de um conhecimento prévio da existência de um determinado grupo social disposto a participar e ao qual se pede recomendações de outros possíveis intervenientes. Este processo mostrou-se significativamente facilitado, tendo os participantes evidenciado uma grande abertura e disponibilidade em participar.

Procedeu-se, assim, à realização de 13 entrevistas semiestruturadas, com uma duração média de 1h30 minutos, facto que revela a disponibilidade dos entrevistados em colaborar com este estudo e a sua riqueza vivencial. Dada a impossibilidade de encontro presencial, 3 entrevistas foram realizadas por telefone, sendo que uma delas ocorreu com várias cortes, devido a problemas de rede.

A amostra apresenta heterogeneidade, tendo representadas 5 nacionalidades diferentes - portuguesa (9), brasileira (1), moçambicana (1), espanhola (1) e alemã (1). A amostra constituiu-se, ainda, de 9 elementos do sexo masculino e 4 do sexo feminino. Os níveis de escolaridade encontram-se entre o 12º ano (6) e a licenciatura (6). Um entrevistado indicou-nos a conclusão numa pós-graduação em Artes do Espetáculo, com duração de 3 anos, numa parceria entre o ISPA e a Operação Nariz Vermelho.

Os entrevistados, entre si, realizam o trabalho de *clown* em 4 instituições – Operação Nariz Vermelho, Associação M.E.L.E.C.A (projeto Rugas de Riso); Palhaços d’Opital e A Visita. Os seus sites podem ser consultados, respetivamente, em www.narizvermelho.pt/, <https://assmeleca.wordpress.com/> <https://palhacosdopital.pt/> e <https://avisita.pt/>.

No anexo 3, poderá ser consultada a caracterização dos entrevistados de forma mais exaustiva.

4.2. Análise de dados

Para proceder à análise dos dados recolhidos, empregamos a técnica de análise de conteúdo. Como nos refere Bardin (1977: p. 14), “por detrás do discurso aparente geralmente simbólico e polissémico esconde-se um sentido que convém desvendar”. Este

conteúdo é, especialmente, interessante para o universo da Sociologia, sobretudo se o tema estudado estabelece, como nos diz Guerra (2006, p.80) “o confronto entre o quadro de referência do investigador e o material empírico recolhido”, como é o caso desta tese.

Após concluídas as entrevistas, procedeu-se à transcrição integral das mesmas. Além da elaboração do guião da entrevista (anexo 1) que precedeu a realização das entrevistas, a sua análise de conteúdo foi feita de acordo com uma grelha de análise (ver anexo 2). Nessa grelha estabeleceram-se as diferentes dimensões, categorias e subcategorias de análise a ter em conta.

No caso concreto do nosso trabalho, as dimensões são *trajetória de vida; influências marcantes na decisão de realizar trabalho de clown a nível profissional e na sua prossecução a esse nível; inserção organizacional atual no âmbito do trabalho de clown; atividades desenvolvidas no âmbito da realização do trabalho de clown; representações do trabalho de clown efetuado com propósitos de promoção do bem-estar de populações-alvo; perceção de eficácia do trabalho de clown; balanço das atividades e planos para o futuro*. Dentro da primeira dimensão, encontramos as seguintes categorias: *origens; percurso académico; percurso formativo; percurso profissional e outros percursos*. A segunda dimensão engloba as categorias *motivos pessoais; influências externas referentes à decisão de realizar trabalho de clown a nível profissional e tipo de influências presentes na prossecução de trabalho de clown a nível profissional*. A terceira dimensão compõe-se das categorias *caracterização da entidade; percurso individual na entidade; interação com outros profissionais da mesma entidade; interação com profissionais que realizam trabalho de clown fora da entidade*. A quarta dimensão constitui-se das categorias: *caracterização geral das atividades; metodologia e interações com o público-alvo nas sessões de trabalho de clown*. No que se refere à quinta dimensão, encontramos as seguintes categorias: *conceções sobre o universo dos profissionais de trabalho de clown em contextos de intervenção social e conceções sobre o trabalho de clown e suas funções*. A sexta dimensão, por sua vez, abarca as categorias *adesão; impacto geral e oportunidades*. Já a sétima dimensão aglomera as categorias *satisfações, obstáculos e autoconhecimento*. Por último, a oitava dimensão integra a categoria *conceções sobre o que se deseja fazer no futuro*.

A construção e recurso do dispositivo supracitado possibilitou estabelecer a delimitação do material levantado, assim como conduzir a uma análise temática

transversal, tendo por base os dados extraídos nas entrevistas e que servirão de discussão no próximo capítulo.

Parte III – Análise e discussão

Capítulo 5. Trajetórias dos profissionais de *clown* que atuam em contextos de intervenção social

5.1. Trajetória de vida

5.1.1. *Origens*

Relativamente à procedência dos entrevistados, encontra-se diversidade significativa de nacionalidades, tendo em conta o tamanho da amostra. Assim, dos 13 entrevistados, 9 são de nacionalidade portuguesa, 1 é de nacionalidade alemã, outro é de origem brasileira, um outro é de nacionalidade espanhola e, ainda, temos representada a nacionalidade moçambicana. Neste aspeto vale referir as diferentes heranças culturais e sociais da realidade vivida pelos entrevistados, sobretudo na época em que decorreu sua infância e adolescência. A faixa etária varia entre os 21 e os 53 anos. Verifica-se, igualmente, diversidade nos locais de nascimento dos entrevistados de nacionalidade portuguesa, tais como Lisboa (2), Porto (2), Damaia, Viseu, Guarda, Vila Franca de Xira, Coimbra. É curioso verificar a este propósito o facto de existirem aqui duas realidades bem marcadas e contrastantes. Por um lado, estão representadas as principais cidades portuguesas, bem como periferias e, por outro lado, no universo dos nove entrevistados com nacionalidade portuguesa, dois deles vêm do interior.

No que respeita também ao percurso familiar quanto à sua ligação ao universo das artes, verifica-se, novamente, diversidade. As respostas nesta questão oscilam entre a ausência total de referência sobre este tópico até à alusão específica, por parte de um dos entrevistados, de uma possível influência paterna para a área do teatro, visto o seu pai fazer teatro amador, sendo que, na generalidade dos percursos familiares, não existem ligações à arte, à exceção de um outro entrevistado cujo avô era ator. Aqui, poderíamos refletir sobre como se formam realmente as preferências e os interesses que conduzem mais tarde à

escolha profissional, sobretudo quando a expressão dessas preferências e escolhas não é familiar nem culturalmente vinculada e promovida. Nas palavras de uma entrevistada, “*eu já queria ser atriz desde que me conheço quase como pessoa [...] não tenho uma explicação muito grande*” (Entrevistada 12).

Foi mencionado por um entrevistado que o facto dos pais viajarem bastante contribuiu para que este desenvolvesse uma capacidade de criar amizades, de forma rápida, nos locais onde ia vivendo, facto que contrastava com o comportamento do seu irmão, indicando uma forte vontade, desde cedo, em estabelecer fortes ligações sociais.

Pela análise das entrevistas efetuadas, verifica-se que a expressão dos gostos e interesses pessoais seguiam duas tendências: uma marcadamente artística e outra sociopolítica, revelando os entrevistados, na generalidade dos casos, uma sensibilidade para as questões sociais. Será interessante destacar, ainda, a existência de um reforço identitário com esses condicionantes culturais, a partir do encontro desses mesmos entrevistados, na sua pré-adolescência e adolescência, com estruturas sociais locais, nomeadamente a profusão de grupos teatrais em sua zona de residência, no caso de um dos entrevistados, e a existência de associação de estudantes com forte participação política e contacto artístico.

Os indivíduos entrevistados são, na sua maioria, casados e têm filhos.

5.1.2. Percurso académico

Em relação ao percurso académico retratado pelos entrevistados, verificam-se, dadas as respostas dadas, dois tipos de trajetória: o ensino secundário (12º ano) e o ensino superior (licenciatura). No conjunto dos entrevistados que concluíram o ensino secundário, constata-se a existência de três modalidades. Uma destas modalidades diz respeito aos cursos científico-humanísticos, outra das modalidades insere-se nos cursos artísticos especializados e, por fim, encontramos os cursos profissionalizantes.

Nas áreas de formação superior encontradas no percurso dos entrevistados, destacam-se, ao nível de licenciatura: Teatro e Educação (1); Teatro e Interpretação (1); Animação Cultural (1); Educação Visual e Tecnológica (2); Psicologia Clínica (1).

Há a referência, por um dos entrevistados sem formação superior, à realização de uma pós-graduação de três anos, no ISPA, em Artes do Espetáculo, fruto de uma parceria

entre esta instituição de ensino e a Operação Nariz Vermelho. Pelo exposto, podemos concluir que, num universo de 13 profissionais, são menos as pessoas com formação superior e, no seu âmbito, apenas 2 com licenciatura em Teatro, relativamente à maioria sem formação superior.

Ainda na vertente do ensino secundário, vários entrevistados optaram pela via profissionalizante, sendo que, na generalidade, evidenciou-se um sentimento de se encontrarem perdidos nessa fase particular de vida.

Três dos entrevistados revelaram um percurso formativo no Chapitô, onde tiveram um forte contacto prático com diferentes áreas performativas e artísticas, desde as artes circenses aos figurinos. Aqui, vale destacar dois aspetos importantes dentro do percurso académico característico da escola Chapitô. Um deles relaciona-se com o forte elemento prático dos módulos, possibilitando aos alunos um contacto muito experiencial desde cedo com as artes performativas, facto que contrasta com o percurso partilhado pelos entrevistados que tiveram a sua formação ao nível superior, como nos narra um dos entrevistados que apontou uma certa ausência de formação prática útil durante o seu percurso académico, *“não deu bases para o palhaço, nem nada que servisse o palhaço. Dão-nos ferramentas sociais, sim. Tivemos disciplinas na área social, a parte da sociologia, da psicologia, intervenção com as pessoas. Tínhamos uma cadeira que dava-nos uma aproximação, que era a parte do teatro, havia umas propostas de clown, mas eram muito pontuais”* (Entrevistado 11). Um outro aspeto distintivo da pedagogia da escola Chapitô prende-se com o apoio profissional que é proporcionado aos seus formandos, criando oportunidades de, ainda enquanto estudantes, trabalharem nesse espaço.

Ao analisar as entrevistas, destacam-se, também, uma total ausência de contacto com a metodologia *clown*, no percurso académico convencional, como por princípio seria de esperar e, talvez um pouco mais surpreendente, uma quase ausência da técnica do *clown* nas áreas de formação académica teatrais, facto que é evidenciado na absoluta necessidade de procurar formação externa nesta técnica específica que, como nos diz uma entrevistada *“em clown não tinha muita experiência, era só mesmo teatro, fiz um ou outro workshop, mais nada”* (Entrevistada 7). No caso de outro entrevistado, licenciado em Teatro e Interpretação, o contacto com a técnica do *clown* esteve enquadrado dentro de um Seminário com produção de espetáculo, o qual se revelou de extrema importância no

surgimento do seu interesse por esta área e, depois mais tarde, na sua definição profissional. Faz-nos saber o seguinte: *“já indo um bocadinho ao palhaço, que tive o primeiro contacto com a área do palhaço, foi um dos seminários que tivemos que trabalhávamos teatro físico, clown, e fizemos um espetáculo que era orientado, não era dirigido porque a turma dividiu-se em grupos e cada grupo criava um espetáculo de 15 a 20 minutos cada grupo, íamos sendo orientados por esse formador que era muito bom na altura, acho que não se ouvia falar de clown nesta cidade, estamos a falar de finais de 90[...]que é diferente do trabalho que fazemos agora no hospital, mas aí, nessa altura, o que me... tem alguma perversidade nisto no melhor sentido da palavra, se é que tem algum bom sentido essa palavra, mas é a manipulação do público, é muito bom, enquanto que, num espetáculo de teatro, a coisa está fechada, com o clown, não, há uma relação direta, e foi muito bom eu perceber em primeiro lugar um processo de trabalho muito claro, quando estás a montar um espetáculo, pronto, estás a ser dirigido, não é assim um processo tão claro, com o clown pela primeira vez, e não estou a dizer que com as outras técnicas não exista, existem processos claros, mas ali foi a primeira vez que percebi um processo muito específico para montar um espetáculo, uma personagem, e, de repente, dei-me bem com aquilo, com aquela linguagem, e poder ter esse estímulo que é o público e poder brincar, e o público rir e eu repetir a graça e perceber essa técnica mesmo. Na altura não percebia assim tanto, mas foi uma coisa que, de alguma forma, intuitivamente, bateu muito certo comigo e, pronto, essa coisa da manipulação do público é no sentido de brincar com o público, que muitos outros tipos de espetáculo não existe, não existe essa coisa, só pode existir naquele momento”* (Entrevistado 10).

5.1.3. Percurso formativo

Uma vertente bastante substancial verificada nas respostas dadas por todos os entrevistados foi a procura e a riqueza formativa, tanto em termos quantitativos, como em termos qualitativos, isto é, a criação de um perfil profissional em cada um deles evidenciou a participação num número elevado de formações, tanto na área do teatro e, em menor número de entrevistados, na área da música, mas, sobretudo, na técnica do *clown*, formações essas com duração desde um dia até dois anos, facto que mostra a complexidade da metodologia *clown*. Mas, além do critério quantitativo, também o carácter qualitativo

mostrou-se fator importante na criação do *clown* individual, sendo que, na generalidade dos casos, os entrevistados demonstraram 3 critérios na escolha de suas formações: formações com profissionais altamente competentes e experientes, reconhecidos a nível mundial, muitos deles criadores de suas metodologias próprias; formações com profissionais das principais escolas contemporâneas do *clown* e, por último, formações com profissionais que revelavam um aprofundamento íntimo, por um lado, e empírico, por outro, destacando a verdade nua da técnica do *clown*, principalmente aplicada em contextos de intervenção social, como é o caso das crianças hospitalizadas e dos seniores em lares de idosos. Aqui será interessante evidenciar o caráter duplo da formação de *clown*: por um lado, uma abordagem à metodologia *clown* mais pessoalizada, resultando das vivências profissionais e interpretativas dos formadores quanto a esta técnica e, por outro lado, uma abordagem institucionalizada, decorrente de uma especialização baseada nas práticas e atividades com públicos-alvo determinados.

Já se tratando das escolhas formativas dos entrevistados, é notório o interesse, desde cedo, pela área artística em 10 dos 13 entrevistados, estando concentrado esse interesse nas especialidades de teatro, música e dança. Esse interesse manifestou-se, sobretudo, no ingresso em grupos de teatro amador, onde muitos relataram ter desenvolvido as bases técnicas do seu trabalho profissional na área do teatro. Já no que se refere à técnica do *clown*, os entrevistados sentiram que precisaram de entrar diretamente em contacto com as formações de *clown*, evidenciando assim a sua relevância experiencial e sensorial, para poderem entender a sua metodologia e que acabou por os levar a criar uma identificação com a figura do palhaço. A este propósito, revela-nos uma entrevistada, *“a diferença específica do trabalho do palhaço é que normalmente parte sempre do interior da pessoa, no teatro também mas de forma diferente, o palhaço tenta encontrar um estado de alerta, de jogo, quase de inocência, que, quer dizer, a gente chama o estado do palhaço ou o palhaço interior, a pessoa que já existe no interior de nós, não uma personagem que se cria através de um texto que já estava ou da observação do mundo. Normalmente, esse estado do clown tenta-se ir buscar dentro, por isso é que se diz que cada um só tem um palhaço, vai-se transformando dependendo da situação, mas é sempre o mesmo, não é? porque é sempre aquela pesquisa interior”* (Entrevistada 12).

Como já mencionado, constatou-se que há um predomínio formativo nas artes, sendo que aqui verifica-se um amplo espectro de conhecimentos dentro do currículo da

teoria e práticas artísticas, a saber: música (instrumentos) e teoria musical; *Commedia dell'arte*; técnica do *clown*; técnica de improvisação; dança; artes circenses; teatro clássico. Aqui, verifica-se uma bifurcação na qualidade técnica teatral dos entrevistados, irrompendo dois grupos: os que tiveram formação específica em teatro, dentro e fora da academia, e os que tiveram apenas formação em *clown*. Mesmo dentro destes últimos, revelaram-se duas tendências: um grupo com forte aposta em formação internacional ou com formadores internacionais e outro grupo com uma formação mais familiar ou de proximidade, inclusive, ainda que não seja único, no caso de um dos entrevistados, a aprendizagem da técnica do *clown* através de recursos mais acessíveis, como a observação de vídeos no Youtube e a análise dos perfis de outros palhaços em plataformas sociais, como o Facebook. Nesta matéria, será, assim, relevante destacar o papel do autodidatismo na formação do palhaço e o recurso a novos métodos de aprendizagem. Foram relatadas, ainda, formações de teatro profissional entre 1 (iniciação ao teatro) e 3 anos (curso profissional), nas quais trabalhavam a voz, o movimento, a expressão corporal, a encenação e interpretação; além de formações nos métodos Stanislavski e Meisner. Ainda no percurso formativo, foi apontada a participação em workshops de influência da escola Lecoq, bem como workshops que trabalhavam a fisicalidade, oficinas de maquiagem, criação de ritmos e lidar com os acidentes (erro). Ademais, ressaltaram-se workshops de Dr. Palhaço, muitos deles introdutórios ao trabalho de campo dos *clowns* de intervenção social; trabalho de estatutos; ping pong; máscara; energias (aumentar a energia e saber ler o que se está a vivenciar e o que vem dos outros); criação de dramaturgia; criação de personagem (a partir do figurino ou de uma maneira de andar, etc.); descobrir o próprio *clown* interior e leitura de expressão corporal. De notar que grande parte destes workshops eram intensivos, podendo ir de dois dias a uma semana, e ministrados, na sua maioria, por profissionais internacionais de topo nas suas áreas de atuação, em especial, na técnica do *clown*. Pelo exposto, constata-se uma expressiva especificidade no trabalho com o *clown*, relevando também uma certa maturidade neste campo e na sua *expertise* própria. Aliás, esta especialização é destacada por uma das entrevistadas, quando revela que “*dentro do trabalho mais geral do clown, há pessoas que pesquisam o som dentro do palhaço ou o movimento cômico dentro da expressão do palhaço ou, então, dependendo também daquilo que se está a pesquisar*” (Entrevistada 12). Esta exposição revela, igualmente, a possibilidade de ocorrência de duas linguagens mais concretas, dentro da performance

clownesca: uma linguagem intimista, resultado de um processo criativo mais individual e que aponta para esse “eu interior” e uma linguagem construída socialmente, fruto do arquétipo da figura do palhaço e da influência dos pares.

Além das formações supracitadas foram, ainda, mencionados os trabalhos de laboratório, que consistem em simulações performativas, e encontros artísticos. Estas oficinas ocorrem dentro das próprias organizações.

Além da formação artística, destacaram-se formações gerais em saúde, psicologia, desenvolvimento infantil e gerontologia, bem como procedimentos médicos e hospitalares.

Pelo exposto pelos entrevistados, ficou clara uma substancial variedade de metodologias artísticas existentes e aplicadas no contexto de *clown* em intervenção social.

Apesar da existência de algum material, será interessante, no entanto, questionarmo-nos quanto às razões para uma certa falta de sistematização e produção intelectual do trabalho do *clown*, nomeadamente, ao nível das metodologias e expressões artísticas, em especial, dentro da vertente do teatro ou artes performativas. Poderemos encontrar razões, por exemplo, dentro do carácter experimental desta área ou de uma conceção menos intelectualizada por parte destes profissionais quanto à natureza do trabalho que realizam.

5.1.4. *Percurso profissional*

Questionados sobre o percurso profissional, verificaram-se duas tendências de resposta, sendo que, por um lado, os entrevistados com formação superior enveredaram, desde cedo, por uma via profissional artística, principalmente, no teatro, a que se seguiu, posteriormente, o *clown*, e em especial o *clown* na intervenção social. A formação nesta área de especialização representa, também, em grande parte destes casos, uma alternativa profissional. Por outro lado, os entrevistados que não tiveram essa formação académica artística, ingressaram nas áreas profissionais para as quais se formaram, inclusive os entrevistados que tiveram formação no Chapatô.

O surgimento da área do *clown* no percurso destes profissionais aconteceu de duas formas: acaso e enquadrado no percurso formativo, nomeadamente na área do teatro. A opção profissional pelo *clown*, no caso de um deles, veio logo após o estágio profissional e temos, ainda, que os entrevistados na região centro do país, à exceção de Lisboa, realçaram

a necessidade de complementar os seus rendimentos mensais, recorrendo a um *part-time* na restauração, no caso de um deles, um outro mantendo a sua profissão no ensino, e outros ainda tendo o seu desempenho profissional na área da dança e música.

Constata-se, assim, uma predominância nos perfis profissionais que incluem outras atividades, artísticas ou não, em conjunto com a área do *clown* na intervenção social e outro perfil que, além do trabalho de *clown* neste contexto, contempla, ainda, a área formativa neste âmbito. Aqui, será relevante notar que existem dois tipos de motivação na inclusão quotidiana de outras atividades profissionais além do trabalho de *clown* em intervenção social, sendo uma dessas motivações de origem económica e outra motivação prende-se com a necessidade de maior expressão individual. Pelo analisado nas entrevistas, a área do *clown* abre a possibilidade para um processo de desenvolvimento de carreira, o qual consiste em trabalho de *clown*, dentro da lógica de projetos de intervenção, direção artística e, ainda, formação profissional.

Em relação ao percurso profissional prévio ao trabalho com o *clown*, verificam-se duas vertentes: o exercício de profissões sem nenhuma relação com as artes, nem com o *clown* em particular, e o exercício de profissões artísticas.

Pelo que se pôde constatar, no caso dos fundadores de duas das organizações, verificou-se uma pluralidade de experiências profissionais, tendência que se verificou em alguns outros entrevistados, especificamente num período de vida no qual ainda não haviam tido contacto com o *clown*. De entre as experiências profissionais apontadas pelos entrevistados, destacam-se: trabalhos de animação, inclusive numa área conhecida como teatro invisível; hotelaria; trabalho de construção; trabalho fabril; trabalho administrativo; assessoria jurídica; área comercial; ensino e animação sociocultural junto de crianças e jovens; atividades circenses e animações de rua.

5.1.5. Outros percursos

No que concerne a atividades não profissionais em organizações culturais com e sem o foco em intervenção social, constatou-se que apenas num número reduzido de entrevistados houve uma atuação voluntária, sendo que apenas dois dos entrevistados participaram em projetos de voluntariado com o *clown*, tendo um deles colaborado numa iniciativa internacional para jovens.

No caso de outro entrevistado, o percurso e interesse maior pela área do *clown* foi desencadeado pela atuação voluntária com crianças em hospitais e festas infantis enquadrada na Associação Acreditar, em Coimbra.

Verificou-se a existência de três categorias de interesses e valores manifestos nos percursos dos entrevistados: a arte, o social e a política. Apurou-se, pela análise das respostas dadas, que, no caso de dois dos indivíduos entrevistados, havia, desde cedo, um despertar do interesse pela área do social, nomeadamente por grupos marginalizados e esquecidos da sociedade. Em relação a outro dos entrevistados, esse interesse maior consubstanciou-se, mais tarde, numa viagem ao Congo, tendo acabado por atuar na cooperação internacional e, posteriormente, segue para a Guatemala, onde coordenou um projeto de alfabetização de adultos. De entre as atividades extracurriculares escolhidas e vivenciadas pelos entrevistados, destacam-se o teatro e os projetos comunitários.

Na generalidade dos casos, os entrevistados evidenciam vitalidade e uma capacidade de iniciativa, empregando sua energia, desde tenra idade, em atividades desportivas, sociais e políticas e revelando uma vontade de atuação e transformação do social.

5.2. Influências marcantes na decisão profissional pelo *clown*

5.2.1. Motivações pessoais

Questionados sobre os principais motivos pelos quais decidiram realizar trabalho de *clown* a nível profissional, evidenciaram-se, novamente, três tipos de respostas, sendo que se destaca a importância do conhecimento prévio com o trabalho social da Operação Nariz Vermelho, através das redes sociais, de uma forma mais específica. O reconhecimento da importância deste tipo de trabalho está presente, também, nas respostas dadas por outros entrevistados, quando tiveram a experiência pessoal de trabalhar com o *clown* junto de populações, de algum modo, carenciadas ou, por outro lado, quando entraram em contacto com outras instituições que empreendem este género de intervenção, motivados por uma curiosidade e interesse iniciais por este tipo de abordagem. Depreende-se, assim, o importante papel da comunicação de massa, da experiência pessoal e dos modelos sociais na geração e prossecução do interesse individual.

A continuação do investimento na carreira profissional do *clown* revelou ser de três tipos: a fruição artística proporcionada, o significado (sentido) atribuído ao trabalho e o crescimento individual desencadeado.

Será pertinente destacar a visão de um dos entrevistados quando entra, pela primeira vez, em contacto com o trabalho social em articulação com a arte, pois este nos diz: *“a minha irmã é assistente social e eu fui trabalhar para o bairro de Aldoar, ela pediu-me, precisava de ajuda, fui para lá basicamente fazer a festa de Natal, encenar uma peça e eu adorei aquilo[...]mas o que realmente importa foi o trabalho que eu fiz com eles, que me bateu muito, foi incrível, porque, de repente, percebi, pá, aliar o lado social ao teatro, já tinha falado na ESMAE, uau, aquelas coisas todas, mas é sempre uma coisa muito, quase museológica, embora exista e seja forte o trabalho, mas era uma coisa muito distante, nunca percebi muito bem qual era a praticidade, sim, a praticidade da coisa, como é que se punha em prática. E, de repente, ali, de uma forma novamente intuitiva pude trabalhar com um grupo de ex, ex não, toxicod dependentes, ainda eram, estavam todos em metadona e a maior parte deles iam recair, já era assim mais ou menos o funcionamento, mas era uma área de dia, estavam ali a fazer trabalhos manuais, uma série de coisas com as assistentes sociais, até para ver se encontravam emprego, essas coisas todas, e, de repente, eu fiz essa peça com eles, o cavaleiro da dinamarca, da Sophia de Mello Breyner, nem é assim um texto brilhante, mas foi muito bom e perceber... eles faltavam muitas vezes à área de dia e, de repente, estavam lá todos sempre para os ensaios, era uma coisa que os estimulava muito”* (Entrevistado 10).

Outro dos motivos referenciados foi o interesse e a preocupação dos entrevistados em aliar a arte a uma forma de intervenção social e política, sendo que, na opinião de muitos deles, a arte é, por si só, uma forma de intervenção social.

A procura de estabilidade financeira foi outra das motivações apontadas, em especial nos entrevistados que conheceram e atuam profissionalmente na Operação Nariz Vermelho.

O contacto com as artes, em especial o teatro e, dentro deste, o *clown*, na grande generalidade dos entrevistados, consistiu uma outra forte motivação para enveredar pelo *clown* na área de intervenção social.

Dentro das razões na origem desta escolha profissional, encontra-se, num caso em concreto, uma lógica de justiça social, pois, como nos faz saber um entrevistado: *“tinha*

essa possibilidade de trabalhar com pessoas que tinham bastante poder financeiro para contratar um serviço, por exemplo, festa de aniversário era para pessoas com condições, e eu sentia que o meu coração ficava um bocadinho atrofiado quando via que as crianças sem condições não podiam beneficiar do nosso trabalho, então era quase tipo tentar equilibrar o meu lado emocional, com o poder trabalhar com esse tipo de pessoas que não têm possibilidade” (Entrevistado 6).

Verificou-se, pelas respostas dadas, que apenas dois dos entrevistados revelaram uma forte vocação cômica expressa desde criança, o que relativiza o papel do talento associado às profissões artísticas.

No caso de dois dos indivíduos entrevistados, a experiência de se ter passado por uma depressão suscitou uma espécie de “chamamento” artístico-social para atuar, concretamente, com o *clown* no contexto da intervenção social.

A preocupação com o lado humano foi, também, indicada como outra das motivações despertada, na visão de um dos entrevistados, pela experiência afetiva da morte súbita da mãe e da relação com uma avó senil.

Um dos entrevistados revelou, como motivação central, o desafio em que se baseia o trabalho de *clown*, ressaltando, essencialmente, o fator de manipulação do público, a partir do contacto direto com este e no elemento da brincadeira, aspetos inexistentes no trabalho concreto com o teatro. Numa nota similar, um outro entrevistado foi despertado para a área do *clown*, essencialmente, como um processo de superação, pois, nas suas palavras, “*não estava muito desenvolvido em termos de ligação, maturidade emocional, portanto aquilo para mim foi um desafio brutal e um baque, mas senti que era também uma salvação emocional*” (Entrevistado 13).

5.2.2. Influências externas

No respeitante a este tópico, verificou-se um atributo, de origem externa, bastante importante no surgimento da escolha profissional pelo *clown* – a inspiração ou a capacidade de ser emocionalmente tocado. Assim, relativamente à questão das possíveis influências externas na origem da decisão de realizar profissionalmente trabalho de *clown*, constataram-se as seguintes situações: a contribuição do trabalho realizado pela Operação Nariz Vermelho, tendo inspirado muitos dos entrevistados a entrar nesta área; e, numa

outra ótica, a proximidade dos entrevistados com o trabalho de formadores considerados por si excepcionais na abordagem ao *clown*, durante o seu percurso formativo.

O convite por terceiros foi outro dos motivos da entrada dos entrevistados no mundo do *clown* profissional, sendo que este revelou estar sustentado em quatro níveis diferentes de interação social: intimidade romântica; colegas de profissão; colegas de formação eventuais e desconhecidos (*headhunting*). Verificou-se, assim, que, no caso de uma das pessoas entrevistadas, a influência do marido palhaço foi fulcral na sua entrada para este universo do *clown* e outros dois entrevistados foram convidados por palhaços - conhecedor do seu trabalho enquanto ator, no caso de um deles, e como participante de uma formação em *clown*, no caso de outros dois – a experimentarem o *clown* de intervenção social. Esta situação de convite direto esteve na origem de um outro se iniciar no caminho artístico, tendo sido abordado na rua com apenas 11 anos.

No caso da fundação das organizações criadas pelos entrevistados, o incentivo à institucionalização do trabalho de *clown* partiu de pessoas próximas e, no caso de um outro entrevistado, a sugestão pela área do *clown* foi dada por uma professora. Aqui, novamente, revelou-se importante a proximidade das relações sociais, por permitirem um feedback positivo e, de certo modo, orientador, baseado no conhecimento da personalidade e perfil dos entrevistados.

É interessante notar que, neste anseio de iniciar o próprio projeto de intervenção social com o *clown*, esteja presente, de certo modo, a inovação social enquanto instrumento, uma vez que, como nos diz um entrevistado, “*passado pouco tempo de termos começado a desenhar o projeto, concorremos a um concurso de um banco e todo o concurso assentava numa pergunta que nós achávamos que era a pergunta base do concurso que era ‘Como é que o vosso projeto é inovador?’*, nós, depois de alguma reflexão, vimos que o projeto não era inovador, que era igual, então decidimos inovar para poder concorrer” (Entrevistado 6).

Concretamente, ao trabalho da arte aliada ao social, esta porta abriu-se para um dos entrevistados pelo convite feito pela irmã, assistente social, em participar num projeto de intervenção social, através da encenação de uma peça teatral com um grupo de toxicodependentes e ex-toxicodependentes, experiência que lhe permitiu perceber o lado prático e terapêutico da arte, como já mencionado anteriormente.

5.2.3. Grau de influência dos percursos profissionais, formativos e pessoais

Abordados quanto à importância das experiências pessoais, formativas e profissionais no prosseguimento do trabalho de *clown* a nível profissional, observou-se um consenso relativo ao impacto que as experiências em vários domínios da vida dos entrevistados geram no resultado criativo do seu trabalho e nas sensibilidades despertadas por certas questões. No entanto, a área formativa foi a que revelou um maior grau de influência no trabalho realizado com o *clown*, como expressa um dos entrevistados: “*uma coisa que é clara é que nós podemos piorar a situação no hospital se não tivermos a formação correta*” (Entrevistado 13).

Um dos aspetos mencionados pelos entrevistados na opção pela prossecução do trabalho de *clown* foi a centralidade do valor da liberdade presente na sua conceção de viver a própria vida e que é visto como basilar neste tipo de trabalho. Outro dos elementos referidos como importante nessa opção é a própria ligação dos entrevistados à arte performativa prévia ao trabalho de *clown*. Tal facto significa, não só a forte predominância do interesse, valores e cultura artística dos entrevistados, mas a possibilidade de, através do trabalho de *clown* na intervenção social, encontrarem espaço para as suas *performances* criativas, o que mostra que a realização deste trabalho em concreto não representa, na opinião dos entrevistados, um abdicar da expressão artística, apesar dos constrangimentos contextuais que podem encontrar.

A visão e empatia sobre as diferenças possibilitadas pelas viagens e pelo trabalho artístico de contacto com o público constituem um aspeto de forte influência na conceção de um dos entrevistados, mostrando ser um fator de relevância o contacto humano e intercultural. Esta tendência está, aliás, expressa na opinião de outros entrevistados, revelando ser um forte indicador das motivações pessoais e profissionais.

No caso de um dos entrevistados, a formação superior, ao possibilitar o contacto com as disciplinas de Sociologia e Psicologia, deu noções básicas para uma compreensão e interação com o público, destacando-se, aqui, a importância atribuída à educação e, em particular, a disciplinas de relevância relacional e quotidiana, uma vez que a matéria essencial do trabalho de *clown* na intervenção social são as pessoas e, mais especificamente, as ligações sociais. Com a sua profissão de animador, o uso de ferramentas como jogos, teatro e outras atividades auxiliaram as crianças a esquecerem um

pouco as suas problemáticas e a dar-lhes a consciência do conceito de escolha. Verifica-se, assim, que, neste caso, como no perfil dos entrevistados com a profissão de professor, há uma metodologia de superação de dificuldades e de aprendizagem que é transposta para o trabalho de *clown* em intervenção social.

Novamente, as respostas a esta questão sinalizaram outros pontos de vista, evidenciando a riqueza vivencial dos entrevistados, sendo apontados como relevantes, na área formativa, as nuances diversificadas possibilitadas pelas várias formações, as quais permitem abordagens mais interessantes ao trabalho de *clown*; a profusão de informações obtidas suscita, ainda, um sentimento de confiança no trabalho realizado, ao mesmo tempo que cria uma consciência clara do percurso de aprendizagem sempre constante. Ainda nesta área formativa, foi apontada a ligação profunda ao universo interior como componente essencial no trabalho de *clown*. Já a formação em música e dança, na perspectiva de um dos entrevistados, alicerça as noções de musicalidade do corpo e movimentos e, numa nota mais mental, auxilia a concentração e o foco, característica capital no trabalho de *clown*.

Quanto à influência da vertente profissional, nas respostas dadas pelos entrevistados, encontram-se diversos elementos a merecer destaque: o atributo da paciência; o reconhecimento da possibilidade de mudar a vida dos outros; o à-vontade e a atenção desenvolvidas no contacto com grupos; a comunicação; a ausência de medo em assumir erros; o impacto emocional experimentado pela primeira vez na construção do personagem e da história, trazendo a convicção íntima e a vontade de dedicação total ao trabalho de *clown*; a experiência de trabalhar com o pensamento livre, servindo de reforço à opção e perpetuação do trabalho de *clown*; a capacidade de adaptação e improvisação que o contacto com um grande número de pessoas possibilita.

Em relação ao grau de influência das experiências pessoais sobre o trabalho de *clown*, além das mencionadas acima, destaca-se a conceção de um entrevistado de que esta dimensão da vida não traz qualquer contribuição, uma vez que, quando se coloca o nariz, deixa-se a personalidade de lado, imune às emoções, facto que antagoniza com a visão geral dos entrevistados sobre o trabalho de *clown*. Na visão de um outro entrevistado, a experiência pessoal com a morte e a doença trouxeram-lhe a humanidade e o respeito pelo ser humano, condições indispensáveis para o trabalho de *clown*. Num outro sentido, foi

mencionado que o contacto com o teatro amador e a leitura produziram a bagagem técnica e intelectual necessária à realização deste trabalho.

Capítulo 6. O que se faz quando se faz trabalho de *clown* na intervenção social – práticas dos profissionais

6.1. Âmbito institucional

6.1.1. Caracterização da entidade

O trabalho de *clown* levado a cabo pelos entrevistados transcorre na esfera das organizações do terceiro setor, setor este que, a partir dos anos de 1970, irrompe no panorama socioeconómico e político português, apesar das suas raízes estarem presentes já em épocas mais recuadas.

Relativamente ao enquadramento organizacional, os indivíduos entrevistados trabalham numa das seguintes quatro organizações, à exceção de uma pessoa que atua em duas delas em simultâneo: Operação Nariz Vermelho, A Visita, Palhaços d'Opital e Rugas de Riso (Associação Meleca). Tendo em conta as informações obtidas nas entrevistas, estas organizações contam com os seguintes elementos, respeitando a ordem exposta em cima: 23 palhaços, 6 palhaços e 4 palhaços as duas últimas. A Operação Nariz Vermelho foi a primeira de entre estas instituições a iniciar as suas atividades, tendo o seu arranque acontecido em 2002. Ocorre, entretanto, um hiato de 11 anos até que surja a segunda das associações aqui abordadas com o seu projeto Rugas de Riso, altura em que surge também a Palhaços d'Opital e, mais recentemente, há cerca de dois anos, é criada A Visita.

A estrutura organizacional apresenta semelhanças em 3 delas – A Visita, Palhaços d'Opital e Rugas de Riso –, sendo que a Operação Nariz Vermelho distancia-se destas, sobretudo, por uma maior dimensão e departamentalização. É importante referir a existência do Núcleo de Investigação na estrutura da Operação Nariz Vermelho, cujo trabalho começou por estar mais centrado na procura de uma maior cientificidade quanto aos efeitos produzidos pelos doutores palhaços junto das crianças hospitalizadas e que, na

atualidade, entra já no domínio da inovação social, nomeadamente com apoio externo na pesquisa, consultoria monitorada e desenvolvimento de instrumentos que possibilitem a avaliação do seu impacto social. Esta especialização cada vez mais estruturada parece ser uma tendência na visão e gestão dos fundadores das associações de *clown* que atuam em áreas de intervenção social, pois, como nos faz saber um entrevistado, “*os projetos novos normalmente crescem de uma forma... como é que eu hei-de dizer?... condicionada aos ventos que aparecem, mas, depois, chega a uma altura que tens de estruturar as coisas para seres ainda mais profissional.*”

Em termos de sustentabilidade financeira, as organizações obtêm os seus recursos junto de órgãos públicos, quer por financiamento direto (Rugas de Riso é financiada pela Câmara Municipal de Mafra) ou através de prémios ganhos pelo seu aspeto inovador (Palhaços d’Opital e A Visita). A entrada de fundos é garantida, também, por doações de empresas e do público em geral, venda de merchandising, realização de eventos artístico-culturais e formações. O recurso ao apoio voluntário na realização de tarefas é também uma prática frequente nestas organizações, que se valem da sua rede de contactos para encontrar profissionais e manter o seu compromisso de carácter voluntário, ou efetuando o pagamento pelos seus serviços, sendo que, neste caso, em funções centrais como a contabilidade e o marketing digital. Aqui, novamente, a Operação Nariz Vermelho distingue-se das restantes por apresentar já características de uma grande organização, estando os seus recursos humanos alocados em várias áreas operacionais e estratégicas, em que a contratualização de agências publicitárias é uma expressão forte da aposta na imagem e comunicação institucional junto do público. Tal investimento, o qual também se constitui em política de gestão, só é possível com uma sólida capacidade de angariação e gestão de fundos. À parte dos 23 palhaços que compõem os quadros da Operação Nariz Vermelho, esta organização conta com cerca de 27 profissionais, o que mostra a consistência e presença na sociedade desta organização na sua área de intervenção social.

Pelo que foi dado a perceber com as entrevistas realizadas, existe em todas as organizações uma vontade de crescimento, tendo todas elas no seu início de atividade começado com 2 a 3 elementos, mas conseguiram num curto período de tempo recrutar mais elementos para a equipa, através do recurso a audições ou selecionando palhaços que conheceram em workshops na área do *clown* e noutras formações artísticas. Mas essa expansão poderá estar limitada por dois fatores relevantes na lógica deste trabalho

específico, tendo em conta o país onde acontece: um fator de dimensão e um fator de oportunidade. O primeiro desses fatores – fator de dimensão – relaciona-se com a expressão quantitativa do público-alvo, ou seja, qual a quantidade efetiva de pessoas que podem ser abrangidas pelo projeto, considerando a sua tipologia. A segunda ordem de fatores – fator de oportunidade – prende-se com a distribuição geográfica e logística dos recursos humanos disponíveis para a realização deste trabalho. Como nos faz saber um entrevistado, “*eu sei que todos querem, ninguém tem dinheiro, já temos uma certa imagem, criada, não é?!, eu acho que isso facilita imenso, há muita gente que quer, mas não justifica, porque o hospital não é grande o suficiente, para a nossa organização também é importante que haja ali um dia de trabalho a ocupar, não é?! senão, em termos de logística é muito complicado*” (Entrevistado 3).

No que respeita à questão da orgânica de funcionamento da organização, os entrevistados, no geral, relataram que a gestão logística da mesma centra-se, essencialmente, na figura do idealizador do projeto e em mais um elemento, geralmente, também fundador do projeto, à exceção da Operação Nariz Vermelho que vê a sua atuação interna distribuída em 20 secções estratégicas e operacionais. Em metade das organizações estudadas, é de salientar o carácter familiar dessa estrutura inicial, constituindo-se de casais, sendo que, no caso de um desses casais, apenas o elemento masculino realiza trabalho de *clown*, estando a área de gestão na responsabilidade da mulher.

Ainda que o perfil dos palhaços e seu carácter remuneratório se consubstanciem na profissionalização da atividade, verifica-se que, à exceção da Operação Nariz Vermelho, as organizações apresentam um nível de gestão mais elementar, estando concentrado num único elemento um conjunto de funções organizativas, a saber: gestão financeira (processamento de salários, pagamentos e angariação de fundos); gestão administrativa (marcação de reuniões, contratos, mapa de trabalho do pessoal); gestão de comunicação e marketing (relações públicas, contactos empresariais e institucionais, *social media*); figurinos (idealização e criação da imagem). É dado um destaque, em todas as organizações, à direção artística, responsável pela formação, acompanhamento, ensaio e *coaching* aos palhaços, habitualmente, da responsabilidade do idealizador do projeto e que alia também a função de palhaço. Esta centralidade da direção artística está bem patente no funcionamento organizacional, uma vez que todo o trabalho artístico desenvolvido com o

clown está sujeito regularmente a apreciação por toda a equipa, realizada através de um relatório pós-intervenção e em reuniões artísticas mensais.

É importante, ainda, salientar o facto de que esta função de *coaching* só está, objetivamente, identificada na Operação Nariz Vermelho, função esta criada por um antigo diretor artístico, e, ainda que se possa prever a existência de um elemento informal de apoio ao crescimento artístico dos palhaços nas outras organizações, só podemos presumir a existência dessa mesma intenção ou política de recursos humanos, pois a própria função de *coaching* constitui-se de uma metodologia concreta que se desenvolve a partir de características próprias e objetivos, neste caso particular, dos artistas e suas organizações.

À pergunta sobre a missão e objetivos organizacionais, os entrevistados fazem corresponder estas ao trabalho concreto com seus públicos-alvo, nomeadamente, levar alegria às crianças hospitalizadas (Operação Nariz Vermelho) e visitas a idosos em lares (A Visita e Rugas de Riso) e em hospitais (Palhaços d'Opital). A predominância maior do trabalho levado a cabo por estes profissionais encontra-se em expressões como humanização e dignificação da pessoa. A este propósito, convém referir que Sei e Corsino (2018: 588) nos dizem que “Sato e Ayres (2015) discorrem sobre o papel da arte na modificação da sala de espera de uma unidade básica de saúde como um instrumento para a humanização em saúde”. De forma a ampliar a visão do trabalho dos *clowns* em contexto de intervenção social, poder-se-ão consultar dois sites, a saber: o site www.efhco.eu/european-federation-of-hospital-clowns-organizations, o qual procura trazer um símbolo de qualidade e consistência ao trabalho realizado por estes profissionais e <http://hcrinplus.org/>. Ademais, no site da Operação Nariz Vermelho, encontramos informação sobre um estudo intitulado “Mapeamento Mundial das Organizações de Palhaços de Hospital”, criado pela Operação Nariz Vermelho e em parceria com Doutores da Alegria (Brasil) e CliniClowns (Holanda), que nos dá uma perspetiva do esforço realizado em agregar informação sobre as instituições que realizam este trabalho, apresentando-nos dois dados bastante interessantes. O primeiro diz respeito à percentagem total de instituições que hoje atuam em lares, escolas, instituições de saúde mental e nichos específicos de patologias (67,8%). O segundo dado faz referência aos objetivos de intervenção do *clown*, sendo eles humanização (96,6%), terapêutico (69,8%), recreativo (56,9%) e, por último, artístico (56%).

Nas organizações abrangidas pelos entrevistados, encontram-se, no núcleo do seu trabalho, objetivos e finalidades semelhantes, e que estão de acordo com os dados apontados acima, os quais serão mencionados a seguir:

- Transformar o ambiente;
- Animar o público-alvo;
- Desdramatizar o contexto em que o público-alvo se encontra;
- Visitar o público-alvo;
- Conectar-se com o público-alvo;
- Oferecer carinho (atenção).

Estas 4 organizações concentram entre si 24 locais visitados, entre hospitais, IPO's e lares, desde o Porto, estando também representados no centro do país, e prosseguindo até à capital.

6.1.2. Percurso individual na entidade

Concernente ao percurso individual na entidade, verificam-se três tendências ao nível do envolvimento organizacional: o empreendedor, que consiste no *clown* dinamizador do início das atividades da organização, concentrando, muitas vezes, em si, diferentes tarefas estruturais na criação e desenvolvimento do projeto; o profissional restrito à função de palhaço – este profissional agrega ao trabalho de *clown* na organização outras atividades profissionais realizadas externamente e, por último, notamos a existência do palhaço com plano de carreira oficioso, podendo, neste caso, assumir as funções de formador, dinamizador de projetos artísticos, na ótica de executante e coordenador artístico. Pelo exposto nas entrevistas, percebemos que, apenas nas estruturas organizacionais mais pequenas e com atividade recente, as questões criativas e artísticas encontram-se mais em aberto, como acontece n'A Visita, em que ocorre, de facto, uma cocriação processual. Contudo, pensamos que existam outras razões, inclusive mais consistentes, para que tal ocorra. A Visita foi a primeira organização que centrou o seu projeto social na visita a lares de idosos com uma estética e *performance* bem definidas, como aliás se pode constatar pela imagem institucional do seu site, referenciado no

capítulo Notas metodológicas. Quando, por exemplo, por comparação, visitamos o site do projeto Rugas de Riso, rapidamente, constata-se a forte predominância de outros projetos artístico-culturais, como de resto seria expectável, tendo em conta a missão e objetivos da associação M.E.L.E.C.A. No entanto, tal não significa que o projeto Rugas de Riso seja uma área de menor dimensão, expressão ou importância dentro dessa organização. Outro elemento que poderá justificar a natureza de funcionamento de A Visita, e com isso a possibilidade de atuação em outras frentes além da função de *clown*, prende-se com o estilo de liderança do fundador, o qual assenta num espírito de abertura grande para uma tomada de decisões muito participada. Mas este diálogo interpares horizontal não existe somente na A Visita. Como se pôde evidenciar pela análise das entrevistas, esta atitude está presente, também, por exemplo, na Operação Nariz Vermelho em segmentos específicos, pois, como nos refere um dos entrevistados, “*confio, admiro, damo-nos todos muito bem aqui no Norte. Mesmo o novo diretor artístico é mesmo companheiro, digamos assim*”.

Ainda em relação ao percurso individual na entidade onde agora desempenham o seu trabalho de *clown*, observa-se um elevado grau de permanência, dedicação e constância como mencionado acima, 5 dos entrevistados iniciaram os seus projetos como fundadores-palhaços; dos 13 entrevistados, 8 estiveram quase desde o início, sendo que os restantes ingressaram no projeto pouco tempo depois, excetuando um palhaço, que realiza, desde março do ano passado, um estágio curricular.

Como referenciado também acima, metade dos entrevistados iniciaram a sua atividade de *clown* no período inicial da constituição da organização. Vale mencionar que os entrevistados pertencentes à Operação Nariz Vermelho, instituição com mais tempo de existência, permanecem na instituição há mais de 10 anos.

No geral, pelo levantado junto dos entrevistados, verifica-se diversidade funcional, sendo que 10 dos entrevistados executam unicamente a sua função de *clown* de intervenção social e também de *clown* artístico, estando, assim, a sua atividade centrada na função de palhaço. Em relação à direção artística, 3 dos entrevistados realizam esta função em suas organizações, tendo dois outros entrevistados ocupado já cargos de coordenação artística na organização onde ainda mantêm o seu trabalho de *clown*. Há, ainda, um entrevistado que alia a função de *clown* à função de *coach* de palhaços e 3 dos entrevistados de 3 instituições dão também aí formação artística.

6.1.3. Interação com outros profissionais no âmbito do trabalho de clown

No que diz respeito à interação com outros profissionais de *clown*, esta constitui-se de quatro tipos: enquanto membros da mesma organização onde realizam trabalho de *clown*; há ainda a existência de relações de amizade mantidas com profissionais de *clown* que realizam atividade em outras organizações; há quem não tenha qualquer contacto com palhaços externos à sua organização e, por fim, há palhaços que participam de encontros internacionais, onde promovem e estabelecem relações com outros palhaços profissionais.

É importante salientar que, sendo o universo dos *clowns* de intervenção social em Portugal restrito a um núcleo relativamente pequeno, muitos deles trabalharam ou trabalham nas mesmas organizações, facto que permitiu um conhecimento mútuo e, na grande maioria dos casos, um aprofundamento das relações. A este respeito, será relevante destacar que este aprofundamento relacional, pelo que foi relatado pela experiência formativa na área do *clown*, foi possibilitado pela natureza dessas formações, estando muitos deles presentes nestas mesmas, onde foi possível realizar um trabalho profundo de autoconhecimento e reconhecimento dos outros.

A dinâmica do trabalho de equipa nas organizações toma a mesma forma em todas elas, sendo que esta assenta, essencialmente, em trabalho de duplas que, de forma fixa ou alternando parceiros, consiste na junção de dois palhaços que, em conjunto, realizam as intervenções. Apenas na organização A Visita, o trabalho é efetuado com duplas fixas, mas há uma intenção, por parte da Operação Nariz Vermelho em experimentar, durante um período de tempo (6 meses), a abordagem fixa, pois, segundo vários entrevistados, isso permitirá aprofundar a ligação dos elementos da equipa entre si, mas também na relação que estabelecem com o público e instituições, o que reflete, ainda segundo eles, um aumento da qualidade artística do trabalho. Pelas palavras de um entrevistado, *“a ideia dele [diretor artístico] é investir em duplas fixas durante meio ano no mesmo hospital que levava a uma forma mais profunda de relacionamento, não é? com a pessoa, e com o hospital, uma estratégia que ele escolheu para criar mais qualidade e ir à procura de relações mais profundas”*. Aqui, também, está evidente a importância da experimentação e como muita da informação levantada por estes profissionais é feita através da mediação, conceito trazido por Vandeninden (2009) e apresentado no subcapítulo 3.1. que, não só ocorre na relação dos palhaços com o público e o ambiente, mas também decorre da ligação entre a dupla. Há uma forte articulação entre estes dois profissionais, seja ao nível

da tarefa que executam, bem como ao nível da troca de ideias e feedbacks com relação ao trabalho realizado.

O trabalho realizado por estes profissionais centra-se, específica e principalmente, nas visitas (intervenções), as quais, como já mencionado, são realizadas em dupla, que se prepara, e em alguns casos ensaia, em conjunto para poder criar uma conexão mais forte, ou, como nos diz um palhaço, “*entrar numa mesma bolha energética*” (Entrevistado 3). No entanto, os entrevistados revelam duas conceções diferenciadas quanto ao trabalho de dupla. Uma das conceções considera ser o trabalho de preparação com a dupla fundamental e outra das posições não atribui esse mesmo valor a essa mesma preparação.

Além do trabalho de dupla, a interação entre os membros da equipa assenta no tipo colaborativo. Assim, verificaram-se dois tipos de colaboração: apoio emocional – presente em situações mais difíceis de lidar emocionalmente com os eventos decorrentes do próprio trabalho – e apoio artístico – evidenciado em feedbacks sobre o desempenho e sugestões. Em relação ao apoio emocional, devemos destacar que, pela análise efetuada às respostas dadas, a necessidade deste tipo de apoio, por hipótese, poderá estar mais presente nos palhaços que têm uma abordagem mais terapêutica, uma vez que criam, também, um envolvimento emocional maior com o objeto de intervenção e, por tal motivo, assumem uma atitude quase de autocensura, quando percebem que um erro seu possa ter prejudicado algum elemento do público.

Em termos do modo de comunicação, verifica-se que esta apresenta alguns elementos que, na visão dos profissionais, auxilia a interação e trabalho de equipa. Um desses elementos é a sinceridade na relação, não havendo espaço para a pseudo-harmonia. A este respeito, diz-nos um entrevistado: “*Lavar roupa suja dentro de casa, se temos algum problema entre nós, sentamos e falamos ‘Olha, como é que é? Fez isso, falou isso, o quê? O que eu percebi mal?’, enfim, isso é muito importante*” (Entrevistado 5). No tocante ao estilo comunicacional, destaca-se uma abordagem com foco no positivo, ainda que, e se calhar por causa de, outro elemento central no trabalho em equipa seja a crítica construtiva. Neste sentido, esclarece-nos uma entrevistada, “*acho que bater nas coisas que não fazemos bem é muito importante para um artista, para o nosso crescimento e não gosto muito de ser condescendente no grupo, quer dizer, falando as coisas bem, nos ajudamos a crescer, sermos críticos ou nos questionarmos coisas, acho que isso nos ajuda mais a crescer do que ser condescendentes e todos muito na boa e todos muito amigos, mas, depois, um dos*

nossos valores é excelência no trabalho, portanto, e isso é uma coisa que partilhamos todos os artistas, que todos queremos melhorar, e todos sabemos que temos um percurso enorme pelo meio para melhorar” (Entrevistada 2).

Além das reuniões mensais, onde toda a equipa desenvolve e experimenta novas abordagens artísticas a partir daquilo que vivenciaram, quer em contexto das suas intervenções, quer em contexto formativo, o relatório pós-intervenção já referenciado constitui uma forma central de comunicação entre toda a equipa, pois, para além da reflexão artística levada a cabo pelas duplas, nomeadamente quanto ao que funcionou ou não nas intervenções, há uma espécie de *follow up* sobre os seus públicos-alvo, quando isso se justifica. É o caso, por exemplo, das visitas aos idosos, com os quais se mantém uma relação ao longo do tempo, pela própria condição de estes idosos permanecerem nos lares por períodos de tempo prolongados. Nestas situações, muitas vezes pode ocorrer a necessidade de se dar especial atenção a um ou mais idosos específicos, numa visita futura, e, ao reportar essa situação no relatório, a dupla de palhaços que fará a próxima visita estará por dentro desta ocorrência e poderá responder a esta necessidade. Toda esta lógica processual que se depreende daqui e também do trabalho destes profissionais nos seus ambientes de intervenção está condizente com a visão de Hennion desenvolvida no Capítulo 3, pois tais procedimentos “[fazem] com que seus objetos de cuidado existam mais” (Hennion, 2017, p.118).

Outro cenário possível é a necessidade de os palhaços retribuírem algo a algum idoso ou criança, os quais lhes ofertaram alguma coisa, no caso, um objeto e que ocorre, também, na ausência dessa oferta. Este ciclo, aliás, dar-receber-retribuir foi abordado no subcapítulo 3.2.

A identidade cultural destas equipas está, primordialmente, baseada no profissional do *clown*, uma vez que todos os elementos da organização, com exceção da Operação Nariz Vermelho, realizam aí trabalho de *clown*, como principal, e na maioria dos casos, única função.

Ainda relativo aos contactos estabelecidos entre os profissionais de *clown* de organizações diferenciadas, é frequente o convite e a participação inter-institucional de formadores de *clown* com maior experiência ou especialização formativa, que vão compartilhar o seu conhecimento nas organizações “concorrentes”. Um dos entrevistados declarou que, na sua perceção, há uma espécie de concorrência técnica entre os

profissionais, pois muitos não compartilham tudo o que sabem, para, com isso, ganhar alguma vantagem competitiva no mercado. Também na opinião deste entrevistado, os contactos entre profissionais de *clown* das diferentes instituições são inexistentes. No entanto, é importante notar que um outro entrevistado referiu que é entre amigos de profissão, nomeadamente fora da instituição onde trabalha, que vai beber conhecimento útil e conselhos aquando da troca e partilha de informações sobre o andamento do seu trabalho e dificuldades encontradas. Ainda em relação à opinião de um entrevistado que vinculava a ideia de concorrência entre profissionais, poder-se-ão cogitar algumas hipóteses. Esta problemática poderá ser explicada pelo atual contexto artístico e cultural português, onde o investimento na cultura já não vive a idade de ouro de outrora, pois, nas palavras de um entrevistado, *“na segunda metade dos anos 90, havia bastante dinheiro para as artes, as artes em Portugal deram um grande pulo”* (Entrevistado 13). Este mesmo entrevistado dá uma contextualização sobre a profusão das animações com *clowns*, realizadas principalmente por estrangeiros, e compara-as com o mercado atual de *clown*, ao afirmar que *“na altura, era muito bem pago em relação aos salários que se praticavam na altura. A pessoa trabalhando, fazendo 3 ou 4 grandes animações por mês tinha o mês pago, hoje em dia, a vida é mais cara, todos os preços subiram em todo o lado e aquilo que é pago aos animadores não subiu nada”*. Esta mesma pessoa prossegue ainda, fazendo uma apreciação da situação cultural de Portugal, *“A partir dos anos 2000 e tal, 2005, começou o movimento da animação, do circo, do clown, começou a crescer muito, começaram muitas pessoas a fazer, a oferecer animações e tal, e quanto maior é a oferta, menor é o valor que se paga, leis de mercado, e as pessoas aqui em Portugal também... a impressão que eu tenho é que a qualidade não é o principal valor que é pago, que é pedido. Eu diria que há duas coisas muito importantes cá em Portugal com que se valoriza o trabalho que é o preço, quanto mais barato melhor, e o visual, a estética da coisa, porque o conteúdo não é uma coisa muito valorizada neste país [...] os públicos não estão formados ainda”*.

6.2. Atividades desenvolvidas

6.2.1. Caracterização geral das atividades de clown

No que concerne às atividades desenvolvidas pelos inquiridos no processo de trabalho de *clown*, destaca-se o trabalho de intervenção social, que assume um papel central nas atividades de 3 das organizações – A Visita, a Operação Nariz Vermelho e a Palhaços d’Opital, seguido do *clown* meramente artístico presente em atividades lúdicas de animação em festas e, por último, encontram-se as formações ministradas ao público em geral interessado na área do *clown*. Esta ordem de importância é proporcional ao lugar que ocupam estas diferentes áreas de atuação na lógica de funcionamento organizacional. O facto de todas as organizações nas quais trabalham os entrevistados organizarem e ministrarem workshops introdutórios ao *clown*, desde o início de suas atividades e ainda prosseguirem com as mesmas, é paradigmático do interesse que tal tema suscita no público em geral e não meramente no público com pretensões artísticas.

As atividades de *clown* em contextos de intervenção social levadas a cabo por estes profissionais constituem-se de visitas regulares aos espaços com os quais há uma parceria – lares, hospitais, IPO’s e instituições que acolhem pessoas com doenças mentais (equivalendo este último a um rácio muito pequeno) – com duração entre 2h/2h30 (lares) a 5h (hospitais e IPO), entre 1 a 3 vezes por semana.

As atividades de *clown* inserem-se, ainda, em 3 diferentes tipos de enquadramento artístico, além das visitas supracitadas, à exceção da Operação Nariz Vermelho. Na lógica organizacional, verificamos a utilização do *clown* em espetáculos e projetos de sensibilização quanto a problemáticas sociais; projetos de intervenção social com públicos específicos e, ainda, no caso de A Visita, projetos de intervenção na comunidade, com a criação de bailes cómicos, em parceria com a Lua Cheia Teatro e a Casa do Coreto, espaço, aliás, cedido pela Câmara Municipal de Lisboa para sede desta organização.

O trabalho de *clown*, segundo o apurado nas entrevistas, compreende 6 etapas: pesquisa artística (criação do personagem e criação de história); construção de figurino e imagem; preparação técnica; aquecimento e ligação com a dupla; intervenção no terreno; posterior reflexão artística.

6.2.2. Procedimentos metodológicos

6.2.2.1. Procedimentos artísticos

Em relação à questão sobre as técnicas utilizadas na realização do trabalho de *clown* a partir das respostas dadas, verifica-se o recurso, de uma forma genérica, a um conjunto de procedimentos metodológicos assentes na área do *clown*, teatro, música, dança, jogo físico e improvisação. A concordância notada no uso destes mesmos recursos metodológicos poderá estar justificada no fato de muitos deles terem recebido as mesmas formações, enquanto colegas nas mesmas organizações e, por outro lado, terem recebido as informações partilhadas entre si, seja enquanto recebiam formação de outras colegas, seja em troca de ideias com amigos que profissionalmente realizam o mesmo trabalho.

O trabalho de dupla, como mencionado pelos entrevistados, é em si uma técnica de *clown*, em que, a partir da relação existente entre ambos os parceiros, é possível criar acidentes/conflitos que ambos precisam superar. Nesse interim, acontecem espontaneamente jogos criados a partir daquilo que acontece no momento, considerando o que é dado por uma triangulação de fatores: o colega, o público e o ambiente. Vale lembrar que os espaços de cuidado existentes em Portugal, sejam lares, hospitais ou outro género de organizações de auxílio, apresentam características estruturais assemelhadas. Dizem-nos Masetti & Caires (2016, pp. 33-34), “o hospital, apesar de todo o seu aparato tecnológico moderno, carrega historicamente um modelo de relações ancorado na Idade Média. Ao longo da história, o hospital foi-se construindo através de sistemas de funcionamento militar, religioso e científico; espaços instituídos a partir da hierarquia, culpa e disciplina.”

Há uma forte contaminação teatral, sobretudo em profissionais que também têm formação teatral e trabalham profissionalmente nessa área, pois, como nos diz um dos entrevistados, “*a minha inteligência de ator vai provocar o acidente*” (Entrevistado 10).

Inspirados pela sua finalidade de trazer leveza e ânimo ao seu público-alvo, estes profissionais recorrem, frequentemente, à desconstrução do processo doloroso e/ou desconfortável em que se encontra o seu público-alvo, seja desconstruindo as ideias associadas aos contextos de fragilidade e, muitas vezes, doença enfrentados por estes últimos, seja desconstruindo os elementos marcantes do meio onde encontram estas pessoas. Esta tendência é, na verdade, verificada na área do trabalho de cuidados e que está veiculada no subcapítulo 2.3. quanto à emergência de uma maior humanização, com

especial atenção à prática de preceitos que aliviem diferentes formas de sofrimento. No entanto, são frequentes as vezes em que os indivíduos entrevistados têm de confrontar as suas próprias emoções e aí recorrem a técnicas e estratégias, aproveitando as emoções que estão a sentir no momento, pois, como refere uma das pessoas entrevistadas, *“ainda hoje tenho dificuldade com queimados que é tão gráfico que eu empatizo com a pessoa, mesmo que ela não esteja a sentir dor. Vou desenvolvendo as minhas estratégias, coloco-me atrás do colega, mas obviamente não deixo transparecer isso. Tento criar uma distância de sanidade, porque me afeta mesmo. Aí, fazer rir é difícilimo e não posso jogar com a emoção verdadeira aí. Não! Posso jogar com a emoção verdadeira, só não posso dizer porque estou com aquela emoção. Posso transferir para o meu colega ‘Ei, chega para lá, tenho nojo de ti. Cheiras mal’ e a pessoa ri-se”*. De facto, este jogar com a verdade, com as emoções autênticas é, pelo que é referido nas entrevistas, uma constante no trabalho das pessoas inquiridas. E, neste caso, não estamos a tratar da emoção do personagem teatral, mas da emoção do profissional por trás do palhaço que é motivada e exteriorizada em contexto específico. Na afirmação atrás mencionada, verifica-se o surgimento de uma emoção individual dentro de um contexto já ele com contornos emocionais, evidenciando que, como exposto no subcapítulo 1.1, *“Os padrões emocionais que ocorrem na experiência de um indivíduo são transformados e mudam em resultado de mudanças relacionais e circunstanciais, que provocam mais emoções. Estas últimas podem incluir emoções que não só modificam as emoções já existentes como também as substituem”* (Barbalet, 2001, p.43) e que, ainda segundo este autor, contrapõe a visão construtivista da emoção.

A base do trabalho de *clown*, a qual consiste na sua vulnerabilidade, é tida à conta de outra técnica a que os indivíduos entrevistados recorrem fortemente nas suas atividades.

Há uma ideia suscitada pelas respostas dadas de que o produto artístico do palhaço é a relação e de que o próprio palhaço é um código que comunica automaticamente coisas ao seu público e, neste sentido, vemos como a arte e o público se interpenetram.

O trabalho de máscara, de influência teatral, é outra técnica utilizada para reproduzir o que está a acontecer no momento, em especial com as reações obtidas do público-alvo. Esta ideia é exposta por um dos entrevistados, quando diz *“o trabalho e formação de máscara e interpretação é fundamental para o trabalho de clown e não é qualquer pessoa que se permite expor dessa forma, não é decorar uma piada e ir fazer,*

não é decorar a piada, é experienciá-la, vivê-la e desconstruí-la. E isto também está sujeito a tudo o que acontece à volta” (Entrevistado 10). Esta forte consciência e exploração, por parte do palhaço, do viver no momento e criar algo para o seu público a partir disso é consistente com a tese de Kahneman de que o ser humano é composto de duas realidades distintas: o eu experiencial e o eu lembrante. A vivência do momento permite criar um espectro de memórias a partir das histórias que aí são criadas, que tanto melhor são lembradas quando maior o impacto emocional desse momento experimentado. Aliás, como se verá mais à frente neste capítulo, esse jogo da memória está potencializado no trabalho dos palhaços pelas relações propositais que estes estabelecem entre objetos e abordagens no contacto com o seu público, em especial os idosos, permitindo com isso fomentar conexões afetivas entre si e também com a natureza do seu trabalho. Já no ambiente hospitalar, os *clowns* procuram trazer uma constante evocação da presentificação do momento.

A criação do ambiente e composição interacional entre *clowns* e público-alvo inserem-se na visão que Hurley (2010) tem sobre o “trabalho social” possibilitado pelo teatro, uma vez que a *performance* teatral permite ao público experienciar emoções e tipologias de ser, originando maiores níveis de entendimento pessoal, cultural e social.

A especificidade do trabalho de *clown* nas intervenções está assente na figura do próprio *clown*, que é em si uma técnica, um modo de ser e um modo de se comportar na sociedade e perante o outro. Os profissionais referem inclusive entrar no estado de *clown*, que é o momento em que colocam o nariz (a máscara mais pequena do mundo) e a seriedade é posta de lado, onde é possível brincar, ridicularizarem-se, estarem alerta para tudo à sua volta e usarem isso como pretexto para criar jogos, consigo mesmos, com suas duplas e com o público. Segundo os entrevistados, o *clown* é um ser que está perfeitamente à vontade e faz o que quer, ainda que, na opinião de um dos indivíduos entrevistados, “o palhaço tenha uma liberdade emoldurada”. Poderemos verificar isso, por exemplo, se atentarmos aos ambientes em que os *clowns* realizam o seu trabalho, caracterizados com a mesma “cultura de seriedade” exposta no subcapítulo 2.3., cultura esta originária nos séculos XVII e XVIII, onde o espaço do humor e do riso são, tradicional e institucionalmente, limitados. Neste sentido, observa-se a normatividade da doença e da idade, no caso do trabalho em lares, constringendo as estruturas e relações sociais, como já aventado anteriormente. Ainda a propósito destes constringimentos, mas antevendo uma

mudança de paradigma, esclarece-nos um entrevistado que “*alguns médicos não entendem muito bem o benefício do trabalho do palhaço, por exemplo, nós temos [...] um médico que, quando passamos naquele serviço, não usamos nem a palavra, nem o som, e a mim faz-me refletir que é nos 365 dias ele trabalha lá 1000 horas, o tempo que eu estou lá é 5 minutos, não é grave e ele acha grave...eu tentei entender a posição dele, já falei com a administração, a administração falou com o médico para ele estar mais recetivo, só que a minha mãe ensinou-me a aceitar toda a gente como ela é, então, o que é que nós fazemos? Quando vamos ao serviço dele, fazemos mímica, quase não cantamos, nunca cantamos, só que há um prejuízo para aquelas pessoas, não podem receber do nosso trabalho, porque aquele médico não gosta de barulhos, alguns médicos, são cada vez menos, cada vez há mais médicos, os mais novos, que vêm muito recetivos, porque já estagiaram em hospitais onde o Nariz Vermelho...*”

A técnica dos estatutos constitui-se como outro método recorrente no trabalho dos profissionais que consiste no estabelecimento de uma relação de poder entre os elementos da dupla, em que um é o chefe e o outro o Augusto. Na visão dos entrevistados, esta hierarquização de papéis cumpre uma dupla função: jogar com os elementos de contraste, facto que despoleta o riso e, numa outra dimensão, possibilita dar voz e poder ao público, uma vez que o chefe, muitas vezes, espelha as emoções sentidas por aquele que, nesse momento, está a rejeitar as propostas oferecidas pela dupla. Esta lógica de subversão de papéis, em que é dada liberdade ao paciente/idoso de negar a proposta que lhe é apresentada, apresenta ramificações com as várias formas de teatro terapêutico, em especial a vertente de Arco-Íris do Desejo do Teatro do Oprimido.

Procedendo à análise das entrevistas, constatou-se que a tecnicidade aplicada no *clown* de cada profissional está baseada em três elementos: a influência das escolas de *clown* em que se sustenta a sua formação, nas qualidades artísticas inerentes aos palhaços, bem como, de algum modo, na influência natural do estilo dos fundadores das organizações onde trabalham, dos quais receberam, na grande maioria dos casos, formação na área do *clown*.

Dentro das técnicas mencionadas pelos entrevistados, encontra-se a aceitação daquilo que é oferecido pelo colega e com o qual se joga a partir disso, isto é, o colega apresenta uma proposta e o outro elemento da dupla respeita esse movimento criando uma história a partir daí.

Existe também uma abordagem personalizada e única ao público-alvo que é apontado como uma característica essencial do tipo de trabalho que realizam.

6.2.2.2. *Procedimentos regulamentares e normativos*

Aqui encontram-se procedimentos de duas ordens regulamentares: as que dizem respeito à especificidade do trabalho de *clown* dentro destes contextos de intervenção social e as que dizem respeito à normatividade dos espaços onde realizam as intervenções.

Poderemos apontar a leitura do ambiente como uma inevitabilidade do trabalho do *clown* e também um forte indicador da capacidade de adaptação deste ao espaço que encontra nas suas intervenções. Esta leitura do ambiente permite-lhe observar como se encontra o estado geral do seu público, atentando ao seu estado físico, anímico e energético. Esta particularidade é, na verdade, muito contemporânea haja vista uma tendência de crescimento do movimento empático no ocidente.

Outra norma do *clown* de intervenção social apresentada pelos entrevistados consiste na relação respeitosa e educada que estes estabelecem com o seu público, dado que os profissionais, ao irem ao encontro das pessoas no espaço que agora é delas, seriam encarados como intrusivos, se não houvesse uma preocupação por parte destes em perguntar e perceber se podem entrar no seu espaço, ou seja, se são realmente bem-vindos. A própria condição de fragilidade física, emocional e psicológica em que estas pessoas se podem encontrar torna-as mais sensíveis e menos resistentes a uma série de estímulos externos, aos quais os *clowns* precisam prestar atenção.

Ainda de acordo com o tópico acima, é essencial que os profissionais respeitem o ritmo do ambiente e das pessoas que ali se encontram, integrando-o aos movimentos que realizam, daí que a sua ação corporificada respeita uma série de lógicas, tocando aqui na ideia de Conroy (2010) dos corpos enquanto sistema.

Mas esse respeito não fica por aí. É essencial, segundo os entrevistados, respeitar as regras do próprio espaço que, em si, tem várias normas e procedimentos próprios.

A bata usada pelos doutores palhaços não é só uma linguagem de identificação e comunicação com o público, é, igualmente, uma apropriação da convenção social típica do ambiente hospitalar que, contrariamente à perspetiva original do visual do palhaço, o qual destacava a sua total liberdade face às convenções vigentes, facilita ou predispõe uma

abertura fundamental da porta de comunicação com seu público e que legitima a sua função – o estabelecimento de uma ligação humana estruturalmente enquadrada.

Abordados sobre a questão de princípios e regras básicas, os indivíduos entrevistados relataram, ainda, que prestam muito cuidado com a higiene, não só a pessoal, pois esta pode ser um fator de repulsa do público, mas sobretudo procedem regularmente à higienização das mãos, das roupas que utilizam nas intervenções, de modo a evitar contaminações, seja na perspectiva de vítimas, seja enquanto agentes. Esta é uma situação mais crítica nos contextos hospitalares.

Um outro procedimento regulamentar proferido pelos entrevistados é o levantamento prévio do estado geral das pessoas que vão visitar junto da direção ou de algum profissional de saúde responsável, para que este possa atualizá-los quanto a situações críticas ocorridas, cuidados a ter, e eventualmente pessoas que estarão a necessitar de maior atenção. Neste sentido, presume-se, igualmente, uma interação no campo entre *clowns* e profissionais de saúde que se caracteriza como um trabalho de complementariedade entre ambas as esferas.

6.2.3. Interações com o público-alvo

6.2.3.1. Ferramentas utilizadas

Um outro grupo de questões dizia respeito aos recursos, características e formas comunicacionais de interação dos *clowns* com o seu público-alvo, de forma a perceber o papel da fisicalidade, da aparência, de outros procedimentos artísticos e da linguagem manifestados nessas interações.

A existência de três grandes grupos de público-alvo de intervenção – crianças hospitalizadas, seniores hospitalizados e seniores em lares de idosos – estabelece diferentes formas de interação e comunicação, sobretudo por três variáveis importantes apontadas pelos entrevistados: a faixa etária, o contexto ambiental e a classe social, podendo aqui haver uma sofisticação nos níveis de linguagem, pois, como nos diz uma das pessoas entrevistadas, “*se eu for ao hospital do Mar em Lisboa que é um hospital mais de topo ou quando vou às residências Montepio no Parque das Nações, por exemplo, em que estamos*

a falar de pessoas com uma cultura diferente, com um nível de estudos diferente, aí já posso falar de outra maneira, já posso falar francês, por isso é que a nossa atuação tem de ser sempre adequada a quem [...] sempre lá está, eu posso falar francês com uma pessoa da aldeia, mas estou a contribuir para ela se sentir bem? Estou a deixá-la melhor? Não faz sentido, não é? por isso é que a nossa atuação é sempre de acordo com quem nós estamos a trabalhar, e até essas particularidades temos de ter, não como discriminação, mas como modo de ir ao encontro dos interesses daquela pessoa e, portanto, mais facilmente chegar a ela.”

A rotina do público-alvo, seja nos hospitais, seja nos lares, é utilizada pelos *clowns* para quebrar as expectativas, desconstruir, surpreender e com isso provocar reações emocionais.

Destaca-se um elemento de atuação performativa e forma de conceptualização da própria realidade profissional e pessoal dos *clowns* que assenta numa certa ideia de *gamification*. Estes profissionais definem o seu trabalho baseado em duas vertentes atitudinais muito concretas e vigorosas: o prazer que resulta das suas *performances* artísticas e o desafio associado à natureza do trabalho, tido como instigante por estes profissionais. Esta visão está expressa, por exemplo, nesta afirmação: “isto está-me a dar gozo? Então vou explorar por aí e vou deixando a emoção crescer. Chamamos de emoção verdadeira” (Entrevistado 10). Esta declaração indica-nos um outro recurso, basilar no trabalho do *clown*: o uso da emoção como ferramenta para a ação performativa e para conectar-se ao outro.

Os contextos nos quais estes profissionais fazem a sua intervenção enquadram-se num ambiente caracterizado como hostil, triste, pesado, com movimentos ritualísticos e, por isso, também rígidos, tendo, além disso, a constante iminência do surgimento de eventos que mudem a dinâmica e ambiência desses locais e das pessoas que lá se encontram, dado o facto de, tanto os hospitais, como os lares, serem locais que representam a dor, o sofrimento, a ausência de saúde, o isolamento e, muitas vezes, o abandono, pelo que a sensibilidade e flexibilidade são características essenciais no exercício desta profissão.

No geral, o recurso à música, a utilização de alguns adereços que possibilitam a alusão ao espírito de brincadeira, característica associada à imagem do palhaço, a utilização do corpo, nas suas diversas dimensões – expressividade corporal, voz, presença

– são ferramentas que possibilitam, em primeiro lugar, chamar e manter a atenção do público, trabalhar a memória emocional e cognitiva, aquilo que chamam de memória ativa sobretudo nos idosos, constituindo, também, um elo de ligação entre os profissionais e seu público. Estas ferramentas objetivam, igualmente, responder a necessidades específicas. Mas a fisicalidade, patente também no olhar, no escutar e nas carícias traduzem-se numa linguagem não-verbal de aceitação muito relevante nos sentimentos que o público desenvolverá em relação ao palhaço.

Não deixa de ser curioso, no entanto, o antagonismo entre a relevância que os *clowns* dão a uma aparência discreta, quando se apresentam perante o seu público-alvo, apesar de uma certa excentricidade expectável da figura do palhaço, em contraste com os elementos inerentes à personalidade do palhaço, como sejam a extravagância, o exagero, a vaidade.

Há uma dimensão de *storytelling* que, no caso do trabalho em lares, é colocada como estratégia de envolvimento e conexão maior com a população idosa, que tanto parte das auto-revelações fictícias dos personagens criados pelos *clowns*, como forma de criar pontos em comum, como de incentivo ao reconhecimento e a uma predisposição de maior abertura do público perante as propostas de comunicação dos *clowns*. A Visita e Rugas de Riso recorrem a figurinos que remontam décadas pregressas como forma de identificação, comunicação e ligação com o seu público. Já no caso dos profissionais que trabalham no hospital, a utilização de uma bata e de alguns elementos cómicos evocam uma imagem reconhecida, imediatamente, pelo público, mas simbolizando a desconstrução da seriedade, do pessimismo e do sofrimento associado àquele contexto.

A identificação imediata do estado geral do ambiente e das pessoas que encontram e a correspondente capacidade de adaptação a essa realidade são elementos essenciais no sucesso ou não da ligação promovida e desenvolvida entre público e profissionais, daí que a abordagem personalizada seja ferramenta chave de comunicação. Mas também a improvisação traz uma grande flexibilidade performativa que permite manter a comunicação viva e constante. Esta flexibilidade manifesta-se, por exemplo, na adequação do volume de energia ao espaço e ao estado das pessoas, de forma a não criar distanciamento pela distinção de posições palhaço-público.

Verificou-se que é fundamental neste tipo de trabalho de intervenção conseguir chegar ao outro, o qual está quase sempre numa condição de grande vulnerabilidade, por

isso, o cuidado, a educação e o pedir permissão inerentes à conduta do palhaço nestes contextos possibilita um reequilíbrio do poder e da autonomia, os quais se podem encontrar ausentes, em múltiplos casos, na rotina destas populações.

O silêncio e a ausência de ação podem, igualmente, ser formas de comunicação, trazendo sempre a forte presença do palhaço em ambientes mais tensos e podendo ser o início de um movimento de jogo e brincadeira.

A condição auditiva e cognitiva dos idosos exige cuidado e a utilização de uma linguagem concreta, curta e objetiva auxilia o processamento e entendimento dos *inputs* recebidos por parte desta população. Esta observação é, aliás, feita por um dos entrevistados: *“como o Chefe diz para o Augusto, em vez de dizer ‘Anda prá qui, que eu quero que fiques aqui, que é para podermos estar os dois juntos a olhar práli, práquele lado, práquele sítio’ e, depois de ter esta conversa toda, ele diz ‘Aqui!’ e o outro vem, até pode assustar-se com aquele grito que ele deu, não é? e vem na sua cena, de submisso e não-sei-quê e fica ali ‘1, 2, 3!’ tum, em vez de ser uma grande conversa, é uma coisa concreta, e muito para estas pessoas, para os idosos, mais concreto pode ser mais perceptível também para eles do que ter uma grande explicação, um monólogo ali muito grande”* (Entrevistado 1).

A possibilidade de uma linguagem mais humanizadora desencadeia, por um lado, e é alimentada, por outro, com a criação de um cenário, tal como já mencionado acima, que estabelece interconexões com a história do público, uma vez que se constitui uma via de acesso às suas vivências passadas. Nesse sentido, quando se abordou a questão do cuidado em conhecer o estado geral em que se encontra a pessoa, procurou-se referir, igualmente, a preocupação dos palhaços em conhecer seus gostos, profissões, suas origens e habilidades, de forma a promover um diálogo com esta população. Portanto, ocorre, de facto, uma linguagem mais pessoal quando o palhaço mostra sua curiosidade técnica e abre espaço a uma abordagem mais direta e humanizadora, em forma de perguntas, como nos revela um entrevistado: *“como se faz a bainha às calças?, uma senhora que sempre o fez, isso vai-lhe dar, traz-lhe vida também, ela vai explicar e sente-se valorizada, não é?”* (Entrevistado 1).

A expressão de uma comunicação mais humanizadora e empática revela-se, também, através de uma linguagem respeitosa, acolhedora e carinhosa, resultando daqui uma doação de afeto através das palavras empregadas.

Verifica-se uma dimensão transcendente na linguagem utilizada pelos *clowns*, quando se referem a certos componentes da sua atuação em contexto de intervenção social. É o caso de dois entrevistados que veiculam as seguintes opiniões: “*o alerta é em relação a tudo, é estar totalmente presente naquele momento, é ouvir a 100%, ou o mais possível, ou ver o mais possível, sentir o mais possível, é ter um sexto sentido quase*” (Entrevistado 1) e “*fui impelido a abrir nesses casos particulares, não é uma coisa que eu decido*” (Entrevistado 10), justificando uma relação mais pessoal com algumas crianças.

Numa outra nota, constata-se que o próprio arquétipo do palhaço é utilizado como ferramenta para comunicar com o público, numa base de autenticidade e despojamento, e há nesse contexto imagens, conceções e identidade simbolizadas nesta figura, estabelecendo uma identificação com o público e sua vertente humana.

Em síntese, podemos concluir que qualquer competência artística, humana ou de outra natureza, pode funcionar como uma ferramenta de aproximação, ligação e diálogo com o público-alvo.

6.2.3.2. Efeitos produzidos pelas ferramentas utilizadas

Quando tentamos perceber os impactos e reações do público-alvo relativamente às ferramentas utilizadas, verificamos a existência de dois tipos de abordagens promotoras de reações mais fortes por parte das populações-alvo: a abordagem pela música e a abordagem pelos jogos físicos. Mas existe uma outra dimensão do impacto dos palhaços que explanaremos mais à frente.

O elemento estético produzido pelo uso de expressões corporais marcantes comunica visualmente com públicos que, por exemplo, têm dificuldades auditivas, dores de cabeça fortes, entre outras problemáticas, referindo-nos à população sénior e que, segundo os entrevistados, gera reações nessa população. Nas palavras de um entrevistado, “*o jogo físico, baixa, pára, respira, olha, emociona-se com coisas e isso tudo, visualmente, eu acho que é mais importante ali, é bastante mais impactante do que estar ali parado a falar, blábláblá, sem que aconteça nada*” (Entrevistado 1) e, ainda segundo este entrevistado, “*acho que essa parte física, de repente vou contra a parede, aquilo é logo um... fica-se tudo a rir, se eu vou dizer adeus e a olhar para trás, bato contra a parede, porque estou a olhar para trás, não é? Por exemplo, certas coisas, isto é uma coisa física,*

não é tanto de texto, tá a ver? Uma coisa básica, mas que faz logo ali um impacto". Mas o objetivo dos palhaços não é só provocar o riso. Reações como o choro ou uma simples conversa auxiliam o público a libertar tensões e a sentir-se vivo. Explica-nos o mesmo entrevistado: *"até mesmo quando choram, é fantástico, imagina, já me aconteceu tocar uma música e, de repente, aquela pessoa começou a chorar emocionada, eu acho que é fantástico também, libertou qualquer coisa ou uma conversa, até mesmo uma conversa, de repente, uma pessoa fala contigo e tá ali só a ouvir, fala contigo sobre o passado, sobre uma memória, falou e ficou mais cheia por causa disso"*.

Conhecer o público possibilita uma abordagem mais personalizada, fator importante de interrelação, tal como abordado no subcapítulo anterior, criando, assim, uma maior ligação emocional com este, mas o *follow up* que os palhaços fazem, principalmente os que atuam em lares de idosos, permite, igualmente, uma interação e *performance* mais conscienciosa quanto à realidade vivida por este tipo de população.

Quando abordámos, no subcapítulo anterior, a questão da imagem dos palhaços alusiva a décadas pregressas, anos 40/50, e das histórias familiares das personagens desenvolvidas pelos palhaços, fizemos referência aos efeitos provocados pelo uso dessas ferramentas, como a proximidade e o sentimento de ligação. Estes sentimentos diminuem a sensação de isolamento, de baixa auto-estima, de desconexão com a vida, fazendo com que esta população experiencie emoções mais positivas como a alegria, a esperança, a amizade, a gratidão.

Em muitos lares, encontra-se um conjunto de atividades que ajudam a população sénior a preservar algumas das suas condições físicas e intelectuais. Assim, um dos efeitos da utilização de músicas conhecidas pela população-alvo e a evocação das memórias e histórias familiares fictícias dos palhaços é a manutenção da agilidade intelectual, a partir da exercitação mental possibilitada por estas duas ferramentas.

Numa outra abordagem, podemos também destacar que certos comportamentos passíveis de ocorrerem com os palhaços, como é o caso de interpelar o público com perguntas, pode provocar maior tensão neste, porque podem não se lembrar, não saber responder ou terem dificuldade em se expressar, devido a limitações, inclusive, físicas. Daí que a sensibilidade e o tato sejam tão essenciais neste trabalho. Contudo, o potencial efeito negativo pode ir mais além. Pelo exposto neste capítulo, referimos duas abordagens distintas que originam reações fortes – a abordagem pela música e outra pelos jogos

físicos, mas mencionámos uma outra dimensão observada pelo impacto do trabalho dos *clowns* – uma dimensão mais íntima. Esta dimensão tem dois pólos opostos: a dimensão curadora e a dimensão agressora. Em relação aos potenciais efeitos nocivos desta última, esclarece-nos um entrevistado, “*então, imagina, uma pessoa que acabou de ter uma notícia terrível sobre o seu filho, tem alguém a entrar no seu quarto, todo vestido de cores, começa aos gritos e a querer mexer com tudo, a querer fazer malabarismo, imagina o que é isto para a vida destas pessoas. Isto é uma agressão*” (Entrevistado 13).

O palhaço tem várias nuances que são evocadas em momentos específicos e que desarmam as possíveis limitações que lhe são impostas.

A música, por exemplo, é uma ferramenta utilizada na neonatologia, onde estão bebés, profissionais e familiares e que produz um efeito muito tranquilizante nestas populações. Tal como nos diz um entrevistado, “*quem trabalha em neonatologias tem muito treino em música, em canto, se não souber tocar instrumentos, mas normalmente um de nós sabe tocar um instrumento e levamos um ukélélé, uma flauta transversal, logo o som, logo quando entramos, começa a transformar o ambiente por aí, a música tem um efeito brutal sobre o corpo, as próprias mães, os pais e automaticamente os bebés começam logo a respirar de uma maneira diferente, a pulsação muda, todas essas coisas têm logo uma mudança sensível e, depois, pela maneira como nos ligamos aos pais, ah, isso também traz uma mudança enorme*” (Entrevistado 13). Mais informações sobre os efeitos da musicoterapia poderão ser consultados em <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0187533715000333>.

A atuação dos *clowns* junto de públicos-alvo específicos, ao longo do tempo, direciona o olhar destes profissionais e estreita as noções de familiaridade e proximidade com as problemáticas sociais no âmbito da sua intervenção. Esta visão promove uma consciencialização em relação ao défice de atenção e cuidado que acomete estas populações, como nos elucida uma entrevistada, “*aprendi a olhar os idosos na rua, eu antes não via idosos na rua, agora tenho aprendido que a rua está cheia de idosos, de idosos lindos, que é um prazer sentar por um momento e ter uma conversinha*” (Entrevistada 2).

Convém, no entanto, salientar o papel dos diversos tipos de sentimento nos potenciais efeitos patrocinados pelas ferramentas utilizadas. A distinção feita por Hurley (2010) entre *affect*, *emotion* e *mood* revela-se pertinente na compreensão a que chegamos

do trabalho de *clown* na intervenção social e, mais concretamente, das potencialidades ou limitações dos efeitos deste junto do público-alvo, cujo *mood* inicial poderá exercer forte influência na forma como a experiência com o *clown* será recebida.

6.2.3.3. Experiências inusitadas decorrentes das interações

Questionados sobre a possível ocorrência de situações surpreendentes com o público-alvo, na generalidade dos casos, constituíam-se de situações relativas a mudanças de humor positivas, e até mudanças físicas, como é o caso, por exemplo, de situações de demência. Esta situação equipara-se ao que ocorre com outros elementos da população-alvo, os quais apresentam, por longo tempo, reações físicas muito condicionadas e que, com a continuidade do trabalho dos *clowns*, começam a mostrar maior vitalidade e movimentação física.

Há a ocorrência de momentos vivenciados com a população-alvo que se constituem como dádivas também para os palhaços. É o que nos revelam dois entrevistados, “*é muito surpreendente às vezes só um olhar, uma pessoa que olha e fica fixo em ti e está dois minutos contigo. Grande prenda!*” (Entrevistada 2) e ainda “*na secção de transplante de medula óssea, onde ficam muitas vezes bastante tempo, havia um miúdo institucionalizado que tinha uma relação péssima com toda a gente. ‘Ele é mal educado!’*, diziam as enfermeiras. *Mas ele connosco era hilariante, ria-se, ria-se, adorava-nos. Aquele era um serviço muito pesado e nós éramos os únicos que ele gostava*” (Entrevistado 10). Mas este último entrevistado relatou um caso intrigante e que contrasta com as expectativas positivas geradas pela intervenção do palhaço, “*houve um adolescente que odiou-nos até à morte, a mãe adorava-nos, nós escrevíamos até bilhetes para ele, quando ele foi transferido para Coimbra, deixámos-lhe até uma carta, nunca nada resultou com ele. Era um erudito, prá aí com 15 anos.*”

Capítulo 7. O que significa ser *clown* na intervenção social – representações dos profissionais

7.1. Concepções sobre a profissão

7.1.1. Funções

No que concerne à análise das respostas dadas em relação às concepções destes profissionais sobre o trabalho que exercem, deve-se destacar a categorização encontrada sobre como estes veem a função e natureza do *clown*. Assim, encontramos 5 categorias de abordagens ao *clown*: o palhaço social ou interventivo; o palhaço visitador; o palhaço relacional; o palhaço aplicado e o palhaço terapêutico ou medicinal. Em todos os entrevistados encontramos uma unanimidade em relação ao facto de que o *clown* é, primeiramente, artístico. Contudo, as perspetivas pessoais do *clown* em relação aos efeitos daquilo em que se concretiza a sua atuação na área de intervenção social revelam múltiplas abordagens. É relevante mencionar que estas diferentes categorias de palhaço dialogam entre si, mesclando, muitas vezes, as fronteiras entre o que é uma e o que é outra, mas parece-nos pertinente indicá-las aqui pelas implicações sociais, culturais e profissionais que elas podem acarretar. A própria ancestralidade do palhaço pode ajudar a justificar essas derivações conceituais, pois, como declara um dos entrevistados, “*eu não considero o palhaço uma arte do circo, porque é uma arte que extravaza muito o circo e as raízes vêm também do teatro, vêm do teatro de rua, vêm da Commedia dell’Arte, vêm até de estruturas tribais, de funções sociais, o palhaço é uma coisa que, pá, está muito enraizada também no xamã da tribo, naquele que traz a transformação, o xamã que há nas nossas sociedades já foi há muitos milhares de anos, mas era também, às vezes em algumas sociedades, o legislador, noutras o médico, o visionário, o que apontava o que se devia fazer agora na tribo, aquele que resolvia os conflitos*” (Entrevistado 13).

Em relação ao tópico relativo às funções, constatou-se a existência de oito dimensões da atuação dos *clowns*: intervenção ao nível das emoções; intervenção ao nível da afetividade; intervenção ao nível das lógicas relacionais; intervenção ao nível da estilística do humor; intervenção ao nível da pedagogia do *clown*; intervenção ao nível da sensibilidade artística; intervenção ao nível da lógica procedimental e intervenção ao nível sociopolítico. Assim, os indivíduos entrevistados apontaram o estabelecimento de relações com os profissionais de saúde, assim como o acompanhamento do seu público-alvo quando

tal se justifica, ou seja, quando a permanência deste último no local que visitam é maior, possibilitando vários encontros entre ambos. No entanto, pelo constatado na análise das entrevistas, ficou patente que a função de *clown* em contexto de intervenção social tem inerente a si esta preocupação de aprofundamento dos laços nas esferas diretas do trabalho específico desenvolvido, isto é, junto do público, das instituições e seus profissionais e dos parceiros da dupla (de *clowns*). Na opinião dos indivíduos entrevistados, dessa maneira, asseguram-se duas condições: a primeira está assente num aumento da qualidade do serviço prestado e a segunda compreende a procura de um compromisso maior. Não deixa de ser curioso observar que, na visão de dois entrevistados, é ínsito ao artista um certo descompromisso e desligamento em relação à logística institucional e senso de responsabilidade. Isto significa que a dimensão artística do seu trabalho se vê confrontada com outras lógicas e expectativas de ação.

Na conceção dos indivíduos entrevistados, verifica-se um cuidado em satisfazer vários gostos de humor para atingir não só o público-alvo, mas todos aqueles que entram nesse círculo de brincadeira – familiares e acompanhantes e, também, equipa de profissionais das instituições. Poderemos, igualmente, pensar na dimensão restritiva inerente à natureza das relações sociais estabelecidas entre palhaço-utente e palhaço-equipas profissionais em ambientes de intervenção social. Assim, no que se refere à relação palhaço-utente, verificou-se que os palhaços pedem permissão aos utentes para “entrar em contacto”, transferindo para estes a decisão da abertura ou não à relação. Já no que se refere à relação palhaços-equipas profissionais, a presença dos *clowns* confronta a lógica preexistente das estruturas sociais, sem que, por princípio, estas equipas possam veicular suas ideias a respeito desta presença ou, até, contribuírem para a discussão sobre tal mudança em sua lógica laboral. No entanto, estes constrangimentos parecem ser ultrapassados pelo consenso quanto à representatividade da presença dos *clowns* enquanto símbolo de uma “preocupação com o cuidado em si”, tal como falavam Hennion e Vidal-Naquet.

A função de levar leveza e humor é central no trabalho dos entrevistados, sendo, inclusive, dinamizadas formações com esse propósito junto das equipas das instituições visitadas, de modo que elas possam ter ferramentas nessa área para levarem para os seus locais de trabalho e as adotarem na lógica relacional com colegas de trabalho e utentes.

A troca de afetos revelou-se outra das funções apontadas, sendo esta relação mais afetiva sustentada em necessidades específicas, como, por exemplo, dar um abraço, quando se percebe que alguém está triste; o contacto físico, quando há dificuldade em comunicar a intensidade do palhaço de uma outra forma, por exemplo, no caso de utentes com paralisia cerebral. É, também, frequente um uso da linguagem mais cuidada e carinhosa, visto, igualmente, como uma forma de dar amor.

Na opinião de um entrevistado, o palhaço cumpre, também, a função de crítica social.

Constatou-se, igualmente, que a comunhão entre a expressão artística e a intervenção social é outra das funções do trabalho de *clown*. Na visão de um dos entrevistados, “*a expressão artística é a ferramenta para chegar à ação social*” (Entrevistado 3).

Foi possível, ainda, perceber que, para os entrevistados, inerente ao trabalho de *clown* em contextos de intervenção social está uma função catártica, na qual, através das ligações, dos risos e até choros, acontecem libertações de cargas emocionais. Através da leitura dos constituintes das práticas teatrais trabalhadas no capítulo 2, observa-se que o âmbito do trabalho realizado por estes profissionais toca mais acentuadamente a esfera do teatro terapêutico, ainda que vários deles retirem de si próprios o peso da categorização “*terapeutas*”. Fica, no entanto, a dúvida se essa espécie de negação é resultado da quebra na auto-imagem ou no *status* de artista performativo, com suas simbologias próprias e que, no caso, estariam fortemente reforçadas pela identidade artística.

Outra função social que sobressai na análise das entrevistas é a preocupação em dar protagonismo ao público. De facto, essa atenção máxima e cuidado proporcionados ao público permitem aos palhaços jogarem com tudo o que este lhes dá e com isso contribuir também para aumentar a sua auto-estima.

A própria contemplação e contacto com a figura e simbologia do palhaço constitui outra função da intervenção social, no sentido de desconstruir as rotinas e surpreender as pessoas com base no jogar com aquilo que é expectável e convencional.

Ainda relativamente a outras funções destacadas, foram apresentados o diálogo e a escuta, uma vez que existe a perceção nestes profissionais de que a rotina e a lógica de funcionamento dos ambientes nos quais se encontra o seu público não permitem uma abordagem mais humana. Na visão das pessoas entrevistadas, essa lógica pode acabar, em

múltiplas ocasiões, por colocar em risco, na verdade, o espaço pessoal desse público, o qual se vê numa condição em que elementos da equipa profissional das organizações visitadas entram no seu quarto a qualquer hora, mexem no seu corpo, dão ordens, podendo inclusivamente fazê-lo sem sequer pedir permissão.

É consensual entre os entrevistados que estes trabalham para uma transformação no ambiente e nas pessoas e para uma maior dignificação e humanização, em circunstâncias de vida onde grassa, muitas vezes, a dor e a fragilidade. Essa transformação e humanização são, aliás, segundo os mesmos, as grandes finalidades do *clown* de intervenção social; tal como nos refere uma entrevistada em relação a este tópico, “*transformar, levar humor, leveza, humanizar os espaços, dignificar as pessoas e nós gostamos muito de sensibilização social, quer dizer, quando acabamos num lar, isso não significa que acabou o nosso trabalho, nós temos, eu assumo, acho que todos fazemos de forma natural, é uma sensibilização constante quando estamos a falar do nosso trabalho, estamos a partilhar como vemos as pessoas na rua*” (Entrevistada 2). Ainda referindo-nos a este assunto, eis a visão de um outro entrevistado, reportando-se ao grande crescimento do movimento do doutor palhaço observado em todo o mundo: “*neste momento foi uma coisa que, pronto, penso que atingiu ali uma necessidade no hospital, em termos de humanização, em termos de realmente cura a outro nível*” (Entrevistado 3).

Paradoxalmente, o uso de figurinos pouco convencionais e o nariz vermelho são vistos como máscaras que desnudam o palhaço, tornando-o muito real, autêntico e verdadeiro. Essa autenticidade e verdade pretendem, de facto, resgatar no público uma ingenuidade e qualidade humana que é camuflada ao longo da vida pelas inúmeras máscaras que utilizamos. O aspeto lúdico e a permissão para brincar contribuem também para esse objetivo. O palhaço procura, igualmente, ser um *statement* para a necessidade de uma certa sensibilização e consciencialização social quanto a segmentos da população que, por infortúnios da vida ou pelo desenvolvimento natural do curso da vida, se encontram mais marginalizados e esquecidos.

Podemos assinalar como outra finalidade do trabalho de *clown* a desdramatização e relativização das coisas menos positivas que acontecem na vida, onde se torna possível brincar com elas, rir delas. No fundo, trata-se de ver a realidade com uma lente mais otimista, positiva e fresca.

Numa outra perspectiva, os entrevistados indicaram, também, que uma finalidade do seu trabalho, além de contribuir para se tornarem melhores pessoas, porque mais atentas à realidade à sua volta, é a possibilidade de se melhorarem enquanto artistas. Talvez por causa da possibilidade da ocorrência do inusitado, do trabalho constante com o imprevisto, eles encontram, naquele cenário, oportunidades de pesquisa artística constantes, de arriscar respostas e reações rápidas, sendo, assim, desafiados a crescer tecnicamente.

Constata-se, ainda, a importância central que os entrevistados atribuem ao seu trabalho com as pessoas, em termos de lhes aliviar as dores e sofrimentos, em descontraí-las e ao ambiente em que se encontram, trazendo maior leveza e alegria, mostrando que é saudável aceitar e brincar com a vulnerabilidade. Nesse sentido, o trabalho com as emoções, além de ser uma ferramenta de expressão artística, é uma forma de percepção, ligação e ação social – ou seja, procede-se a um levantamento das emoções presentes, a um acolhimento e transformação dessas emoções –, sendo este outro dos grandes objetivos do trabalho destes profissionais. Toda esta qualidade humana, a qual é valorizada e potenciada no trabalho de *clown*, constitui-se, também, de um apoio moral concreto em momentos de maior dificuldade.

Acrescente-se ainda que, no caso específico de um dos entrevistados, o trabalho de *clown* foi uma escolha deliberada para dar continuidade a uma busca íntima pessoal, uma vez que está implícito nesse trabalho um contacto constante com esse universo interior de forças e limitações.

Vale a referência aqui do papel dos bobos da corte, enquanto figuras a quem lhes era dada a possibilidade de revelar a verdade, de dizer tudo o que mais ninguém tinha a liberdade de dizer. Mas, no caso dos profissionais de *clown* de intervenção social, essa liberdade está condicionada a um pedido de permissão para estar e agir no espaço do outro, pois o respeito é um valor central característico deste trabalho.

Outra das finalidades encontradas nas entrevistas analisadas é uma constante observação e procura das necessidades do público, a qual é dada pela atenção às suas reações físicas, verbais e energéticas. Em decorrência disso, concretiza-se, também, o objetivo de, ao aproveitar e brincar com todas essas pistas percebidas de forma direta ou indireta, dar permissão ao outro de expressar o que sente e pensa, quando, muitas vezes, não o consegue ou não lhe é possível, e para ser, naquele momento, livre de constrangimentos, ainda que, para uma fatia do público, a presença do palhaço possa ser

motivo de constrangimento, sendo, nesses casos, necessário tentar encontrar a melhor solução para esse problema.

Ainda em relação à questão das finalidades do trabalho dos profissionais entrevistados, poderemos apontar o desfrute, a criação de prazer, a fruição que se procura adotar e vivenciar como um modo de estar na profissão, mas, sobretudo, na vida, que é uma característica muito associada ao profissional das artes e a qual, com o trabalho de *clown* em contextos de intervenção social, se procura generalizar e tornar parte da cultura. Neste sentido, nota-se, igualmente, uma procura por transformar o banal, aquilo que se encontra no quotidiano e as rotinas do público, em algo extraordinário, fonte de arte, motivo de um despertar e de transformação.

Numa perspetiva mais artística, percebe-se, pelas respostas dadas, que há um profundo interesse e motivação destes profissionais pelo lado experimental do trabalho, bem como pela procura de intensidade emocional, sendo este trabalho qualificado por alguns entrevistados como uma paixão.

7.1.2. Competências

As respostas dadas pelas pessoas entrevistadas, quando questionadas sobre o que consideravam ser necessário para ser um bom profissional, fazem com que encontremos alguns elementos comuns, mas também uma certa multiplicidade de conceções. Esta multiplicidade de conceções centra-se, por um lado, na perspetiva do *clown* de intervenção social como devendo possuir um forte elemento humano e, por outro lado, um destaque maior que é dado, por outra fatia dos profissionais, à componente artística. Diz-nos, a propósito disto, Soares (2007, p.23), “*quando um ator escolhe o palhaço para trabalhar no hospital, ele está escolhendo uma linguagem artística como instrumento para se relacionar com o outro.*”

As características que são reconhecidamente comuns levantadas nas respostas dadas são: a consciencialização; a presença do palhaço, materializada, por um lado, pelos elementos que compõem a sua imagem e, por outro lado, expressa no foco muito direcionado no outro e na atenção máxima dispensada ao público. A este propósito, um dos entrevistados afirmou mesmo que “*o ser humano é mais importante que o clown, que a performance*” (Entrevistada 8).

Além da qualidade humana, tida como essencial para a realização deste trabalho, temos, ainda, a referência a uma profunda necessidade de conhecimento quanto a regras de funcionamento institucional, procedimentos de saúde e conhecimentos gerais nas áreas onde atuam.

A formação foi, igualmente, outro elemento referido como importante para a realização de um bom trabalho, sendo que um entrevistado em concreto especificou a formação de ator, notadamente formação na técnica da máscara e interpretação.

Foram mencionadas outras competências genéricas, pela seguinte ordem decrescente de respostas: respeitar o espaço do outro; sensibilidade; disponibilidade; autenticidade; evitação da cristalização (evitar a mecanicidade no uso daquilo que já se sabe que funciona); gostar do que se faz; dedicação; lado artístico (dominar a técnica do *clown*); generosidade; dar afetos; simpatia; preparação; ler a outra pessoa; ter mente aberta para aceitar e tratar todos como iguais; trabalho de equipa; bom senso; boa educação; não ter sentimento de piedade; ser solidário; capacidade de desligar-se das situações difíceis que se encontram.

7.1.3. Particularidades do ofício

Relativamente à questão sobre as exigências e particularidades características do trabalho realizado, únicas dentro do espectro da generalidade das profissões, verificou-se a referência ao trabalho direto com as emoções, de uma forma mais ampla, mas também o aspeto das virtualidades do poder vulnerável do palhaço, no sentido de deixar-se afetar pelo outro, para que, desse modo, consiga chegar ao emocional do outro. Esta veneração e assunção da vulnerabilidade típica da atuação do *clown* opõe-se ao que é o conteúdo emocional socialmente aceite na atualidade, mas também historicamente. Nas palavras de uma entrevistada podemos ver isso mesmo: “*nós trabalhamos com o emocional, vamos ao encontro das emoções, é a nossa abertura para nos deixar afetar pelo outro, que a tendência em geral é o contrário [...] nós somos os tontos, também nos colocamos na disponibilidade de o outro mandar sobre nós*” (Entrevistada 2). Ainda neste seguimento, um outro entrevistado valorizou a questão da criação de emoção, a compensação e, também, a consciência que é necessária para que tudo corra bem, mostrando que a cultura

do palhaço cria uma outra dimensão na forma como este sente, racionaliza e interage com os demais.

Outra das exigências referidas, fruto da condição de se estar à prova constantemente, é a necessidade de melhoria, tanto no sentido de atualização e qualidade artística, mas também na interação com as instituições que se visitam, seus responsáveis e equipas. Assim, revela-nos um entrevistado: “*as exigências de irmos melhorando também as relações com a entidade, no caso com o lar, sabermos o que podemos ir sempre melhorando entre nós e eles e o nosso papel ali como é que pode ser mais importante*” (Entrevistado 1), e aqui é nos colocada uma outra lógica na sua atuação que é o papel dos graus de comprometimento social a que o artista *clown* está sujeito dentro do âmbito institucional.

O desnudamento do palhaço é considerado como algo que possibilita ao profissional agir sem hipocrisia, uma vez que, sendo este vulnerável, é absolutamente consequente e essencial que aceite o público tal qual este é, o que, na opinião de um entrevistado, é fundamental no trabalho que realizam.

A natureza do trabalho de *clown* em contextos de intervenção social, estando fortemente vinculada ao trabalho com as emoções, exige uma capacidade de saber ser positivo e saber trabalhar com as frustrações, o que significa uma grande capacidade de consciencialização e gestão emocional, de modo a que se consiga utilizar tudo o que acontece a seu favor e no serviço ao bem-estar do outro.

Poder-se-ão enfatizar, também, como particularidades únicas do trabalho de *clown* amplamente referidas, a aceitação e uso do erro – tal como nos disse um entrevistado: “*O erro é a base do nosso trabalho*” (Entrevistado10) –; o gosto pelo trabalho; o cuidado em pesquisar informação sobre as pessoas do público-alvo, de modo a conhecer as suas realidades (nome, idade, histórico de vida e profissional; gostos pessoais).

7.1.4. Perspetivas de crescimento

Questionados sobre o futuro dos profissionais de *clown* dentro do contexto da intervenção social, as opiniões dividiam-se entre o que alguns entrevistados reconheciam ser um certo caminho já percorrido, com várias conquistas realizadas, e todo o trajeto que

ainda será necessário fazer, na visão de outros entrevistados, evidenciando-se aqui a importância dada ao *status* da experiência (antiguidade na função). Neste aspeto, será relevante fazer um apontamento. Como sabemos, em qualquer circunstância de vida, as pessoas veiculam, habitualmente, ideias, pensamentos e crenças que estão condizentes com o contexto em que vivem e a visão de mundo que têm. Nesta, como em outras questões, evidentemente, acontece o mesmo. Algumas das opiniões, apontando a necessidade de percorrer ainda um longo trajeto, estavam baseadas na perspectiva de gestão de uma organização deste tipo e do tempo de existência dessa, ainda relativamente curto, como era o caso de três dos entrevistados. Pelo contrário, as opiniões contrastantes a essa resultam da experiência profissional dos envolvidos, tanto como palhaços, mas também como elementos que têm ou tiveram experiência coordenativa. Como nos explica um entrevistado, *“estamos já assim num estágio muito interessante, eu nesse momento sou convidado para congresso internacional de medicina, de saúde mental, que é uma coisa que eu nunca imaginei que iria acontecer. Este ano já participei de três, então, de repente, eu me vejo criando palestras para doutores, sabe? E isso para mim é incrível, eu acho que o futuro, o futuro eu espero é a gente não precisar mais, isso é a grande vitória”* (Entrevistado 5).

Na generalidade dos relatos feitos pelos entrevistados, a percepção é que o futuro do profissional de *clown* na área da intervenção social será bastante positivo e haverá uma tendência de expansão, não só para outras instituições do mesmo tipo com as quais já trabalham, mas, dentro dessas, atuarem em outras áreas, como é o caso referido em relação ao contexto hospitalar (adultos hospitalizados, não somente crianças e seniores; psiquiatria; pedopsiquiatria).

Foi, igualmente, apontada a necessidade de haver maior integração nas equipas já constituídas que trabalham nos locais visitados.

Existe, também, uma noção de que será uma profissão com um nível de importância cada vez maior, pois, como nos relataram dois entrevistados, não será apenas pela sua característica de nos lembrar, enquanto sociedade, que somos humanos, mas também porque a área social terá cada vez maior destaque.

Numa tónica mais negativa, foram referidas a necessidade de haver maior valorização pelo trabalho destes profissionais, mais apoios estatais e maior especialização formativa, para que o trabalho de *clown* tenha maior seriedade e profissionalização. Em

relação a este último aspeto, foi apontada pelos entrevistados uma preocupação com a banalização da ideia do palhaço associada ao trabalho voluntário, pois, segundo foi indicado, há muitas pessoas voluntárias, sem qualquer formação e competência, a realizarem esta função. Destacou-se, igualmente, a importância de haver mais investigação nesta área específica do *clown* em contexto de intervenção social e seus correlatos.

7.2. Conceções sobre as diferenças relativamente a outros profissionais

7.2.1. Diferenças relativas aos outros profissionais que trabalham em áreas artístico-culturais

Colocada a pergunta sobre as diferenças relativas à sua vida enquanto profissionais de *clown* que atuam em contextos de intervenção social, em contraste com outros profissionais, operando unicamente na esfera artístico-cultural, os entrevistados, na grande maioria dos casos, relataram que desempenham ambas as profissões, pelo que seria, no entender deles, difícil encontrar diferenças. Aliás, todos os entrevistados foram unânimes em duas tendências de resposta relativamente às distinções entre a sua vida enquanto *clowns* de intervenção social e outros géneros profissionais, nas seguintes áreas: artístico-culturais; outras formas de intervenção social e outras profissões. A primeira delas prende-se com o facto de mencionarem a impossibilidade de se fazer generalizações dessa natureza, tendo apenas como referência, unicamente, a profissão. Uma outra tendência verificada diz respeito a que, na maioria dos casos relatados, a esse conjunto de questões concretas, os entrevistados fizeram referência a diferenças ao nível do desempenho profissional e não relativas ao *mindset* ou estilo de vida, à exceção de dois casos.

Foi encontrada uma unanimidade nas respostas relativamente ao *modus operandi* na profissão do *clown* em contraste com outros profissionais artístico-culturais, nomeadamente a preparação prévia (material desenhado, estudado e ensaiado). Nas palavras de uma das pessoas entrevistadas, nesses outros profissionais, encontramos “*um trabalho mais quadrado*”, em contraste com o procedimento do *clown* em contextos de intervenção social, dado que este último é constituído de improvisação e atuação conforme o que é dado no momento, com várias nuances distintivas e específicas de que esta dissertação dará, aliás, conta, mais à frente.

Explicitando as diferenças entre as tendências aqui tratadas, veja-se o que nos diz um entrevistado relativamente a esta questão: “*Nós saímos de lá quando a outra pessoa está bem. E muitas vezes temos de, entre aspas, diminuir o nosso benefício pessoal, o nosso ego, a nossa... como é que eu hei-de explicar?... o que é que nós trazemos daquela história, ah, em benefício de tudo o que damos ao outro. Às vezes é preferível que eu naquele momento nem faça uma coisa que quero fazer, mas se for benéfica para a outra pessoa, para mim, é muito melhor esse aspeto, por isso, também é uma das razões que me leva a gostar tanto desta área, porque estás constantemente focada que a outra pessoa fique bem, claro que há momentos em que tu vais-te sentir bem, vais ter o teu ego bué de alto, bué gordo, vais-te sentir o centro do universo, mas mais importante que isso tudo é saber que, ao sair, mudaste a energia do quarto, mudaste o estado anímico daquela pessoa, isso para mim é o que me satisfaz*” (Entrevistado 6).

Foram mencionadas, ainda, em amplo espectro, as seguintes peculiaridades existentes no artista que se dedica, exclusivamente, à *performance* artística e que se revelam diametralmente opostas no caso do *clown* que trabalha na intervenção social: ego inflamado; a atenção dada somente ao próprio bem-estar; o foco em si; a preocupação restrita à *performance* artística. Já, por outro lado, verifica-se, igualmente, uma certa sublimação do papel da arte na transformação social.

Houve, contudo, a alusão, por parte de um entrevistado, a uma forma alternativa de estar na vida que caracteriza o modo de estar dos profissionais das áreas artístico-culturais. Ainda neste encadeamento, um outro entrevistado mencionou que estes profissionais têm uma vida mais nómada, pela própria irregularidade profissional – periodicidade dos trabalhos e ausência de grandes companhias em Portugal, facto que os obriga a viajar para abraçar outros projetos profissionais no estrangeiro.

Outro aspeto referido como contrastante refere-se à relação com o público-alvo, no sentido em que, no *clown* de intervenção social, a abordagem é personalizada e não uma *performance* para um grupo de pessoas, como no caso dos outros profissionais dos domínios artístico-culturais. A este propósito, revela uma entrevistada, “*eu acho que o palhaço abre a relação, os outros profissionais não têm uma relação tão pouco, não se deixam contaminar pelo outro (...) não há uma profundidade na relação tão grande, eu acho que o palhaço é relacional*” (Entrevistada 2).

7.2.2. Diferenças relativas aos outros profissionais de intervenção social

No tocante às diferenças apontadas pelos entrevistados em relação a outros profissionais de intervenção social, verificou-se existirem muitas semelhanças entre ambos, em especial a mesma vontade em olhar para os outros e aliviá-los dos seus problemas. No entanto, as pessoas entrevistadas viam estes outros profissionais como desempenhando um trabalho mais prático, no sentido de se dirigirem a um problema muito específico do seu público-alvo e procurar resolvê-lo.

Houve uma alusão a um possível desajustamento entre competência técnica e competência atitudinal, nas palavras de um entrevistado que falou do trabalho desses outros profissionais desta forma: "*o desempenho pode ser excelente, mas a atitude não*" (Entrevistado 6).

Verificam-se certos traços de cariz etéreo no entendimento dos profissionais de *clown* entrevistados relativamente ao trabalho que realizam, uma vez que, na opinião de um dos entrevistados, aquilo que fazem é mais mágico e, na perspetiva de um outro entrevistado, o trabalho que fazem envolve mais a alma, considerando que estão mais ligados ao próprio íntimo do que os restantes profissionais que intervêm no social. Consideram que o trabalho que executam com as próprias emoções, resultando de certo modo numa superação de emoções mais difíceis, qualifica-os empaticamente, no sentido de ajudar o seu público a também ele ultrapassar as dificuldades experimentadas, como nos relata uma entrevistada: "*acho que isso é o que mais distingue o clown, para mim isso é que é ser clown, o trabalho de alma, estarmos ligados ao nosso íntimo, brincarmos com as nossas...irmos buscar as nossas emoções, brincarmos com as nossas emoções, identificarmo-nos com elas e, portanto, dessa maneira é que vamos...se o outro está triste, nós identificamo-nos com a tristeza dele, porque a conhecemos, mas, depois, como a conhecemos, como já arranjamos, nós já arranjamos maneiras de a superar, então vamos tentar passar isso ao outro para ele também saber como se libertar daquela dor, daquela tristeza e olhar para o outro lado da vida*" (Entrevistada 8).

Ainda em relação às diferenças percebidas no que toca aos outros profissionais de intervenção social, surgiu a referência a uma certa limitação no contacto estabelecido entre estes e o seu público, apesar de os entrevistados salvaguardarem o facto de depender da

área da atuação e do próprio profissional e, eventualmente, do sistema burocrático envolvido.

No entanto, será curioso destacar a opinião de um entrevistado que sugere a existência de uma certa proteção ou distanciamento do palhaço relativamente ao público-alvo, contrastando com outros profissionais de intervenção social, pois o palhaço vê apenas uma parte da realidade, filtrada pelo próprio nariz do palhaço, enquanto que estes profissionais lidam direta e unicamente com a realidade do público-alvo. O mesmo entrevistado refere, também, uma certa ausência de conhecimento sobre o universo do público.

7.2.3. Diferenças relativas à generalidade dos profissionais

Analisando as respostas dadas em relação às diferenças entre a vida dos profissionais de *clown* em contexto de intervenção social e a vida dos restantes profissionais, constata-se uma variedade de respostas. Há um entrevistado que considera não existirem diferenças e os restantes apresentam diferentes visões sobre a questão. Estas traduzem-se, entre outros fatores, na justificação atribuída à personalidade, aos objetivos de vida, mas também à natureza da profissão. Destacaremos a condição mencionada pelos entrevistados de uma “*forma de estar rotineira*” (Entrevistado 4) e “*a mecanicidade dos trabalhos*” (Entrevistado 1) referentes aos outros profissionais. Além desses fatores, revelaram, ainda, o papel da cultura como determinante na forma de ver a profissão, assim como sinalizaram a possibilidade de erro existente no *clown* e que não encontra eco em nenhuma outra profissão. Mais concretamente, apurou-se, a partir da análise das respostas dadas, que a noção de erro é central e permeia todo o trabalho do *clown*, uma vez que é a partir dele que a ação se desenrola. No seguimento desta ideia, ressaltou-se também a capacidade de rir de si próprio e a capacidade de relativização com que se encara as situações, a partir de uma melhor aceitação das próprias fragilidades. Do mesmo modo, enfatizou-se o nível de exposição a que o *clown* está sujeito e onde, também aqui, se encontra sozinho.

O conceito de liberdade, manifesto na liberdade de pensamento, na liberdade de estar e na liberdade de manifestar o que se sente, foi apontado como um outro diferencial em relação às outras profissões.

Será interessante destacar a concepção totalmente oposta expressa por dois entrevistados em relação à forma como viam a sociedade, sendo que um relatou a convicção de que o comportamento de procura de prazer e diversão naquilo que se escolhe fazer profissionalmente era habitual na generalidade das profissões. Por outro lado, um outro entrevistado via a sociedade como sendo, no geral, infeliz, tanto no aspeto profissional, como relacional.

Torna-se, assim, evidente a existência de alguns pressupostos na visão sobre uma forma de viver a vida mais convencional perante os nossos padrões culturais e sociais de pensamento e sentimento associados à generalidade das profissões.

Numa outra nota, sublinha-se que, em relação a esta secção de questões, não houve uma peremptoriedade nas respostas dadas, sendo os entrevistados, de algum modo, cautelosos relativamente às ideias que veiculavam.

7.3. Concepções sobre como a sociedade encara os profissionais que fazem trabalho de *clown* em contextos de intervenção social

Pelo que pudemos apurar na análise das entrevistas, os entrevistados distinguem 4 visões da sociedade na forma como esta compreende o trabalho de *clown* em contextos de intervenção social: uma postura de reconhecimento social; uma postura religiosa; uma postura de distanciamento e uma postura de idealização, denotando, aqui, fortes elementos históricos e culturais. Trataremos, ao longo do capítulo, destas diferentes abordagens. Por agora, será conveniente enfatizar a opinião de um entrevistado, palhaço de hospital, sobre esta matéria, ao dizer que as pessoas idealizam “*porque é o lado da sociedade, tu imagina, a criança, o elemento mais fraco, a inocência, a doença ainda aumenta mais a fraqueza, a injustiça que é uma criança doente, há aqui um apelo às coisas que realmente tocam as pessoas, porque é uma coisa que toca, acho que só uma pessoa que não tem grande contacto com as suas próprias emoções é que não se importa nada com uma criança doente, uma criança doente é uma coisa que mexe connosco, a criança é o símbolo da*

vida, do crescimento, da possibilidade, da liberdade, e, quando nós vemos uma criança que está doente, e, depois, tens umas personagens que apelam também ao mundo infantil, que dão o seu tempo e que usam toda a sua energia para tentar restituir nestas crianças o seu estado natural que é a alegria, a imaginação, a vitalidade, de facto, isto apela a um lado quase... as pessoas querem sentir que a sua própria criança, a sua fraqueza, a sua inocência... tem pessoas no mundo que trabalham para isto, portanto, as pessoas também... há uma identificação, é por isso que idealizam tanto, elas querem acreditar, há uma vontade de acreditar que há super-heróis, que há santos ou isto e aquilo, querem acreditar que há pessoas que lutam pelo bem, pela justiça, pelos fracos, portanto, às vezes são levadas a distorcer um bocadinho aquilo que nós fazemos e a impressão que têm do nosso trabalho” (Entrevistado 13).

A par de outros elementos tratados nas várias questões colocadas aos entrevistados, encontra-se um outro fator relevante na compreensão da concetualização destes em relação à forma como a sociedade vê o seu trabalho, consistindo no pensamento crítico formulado por estes profissionais atinente a esta matéria. Deste modo, constatou-se uma visão de que a sociedade vê com bom olhos o trabalho de *clown* na esfera da intervenção social, pois há ainda uma influência religiosa na avaliação que esta elabora sobre o trabalho destes profissionais, influência essa que justifica, em contraposição, a expressão do pudor quando a moldura de voluntariado associada a este trabalho é desmontada. Esta ideia está patente, aliás, na posição revelada por uma das pessoas entrevistadas quando diz que *“existe ainda uma visão católica, ai são anjos na terra. Acham que somos voluntários e, quando é assim, adoram-nos, mas, quando descobrem que ganhamos dinheiro, acham indecente”*. Mas o ponto de vista crítico manifestado pelos entrevistados não fica por aqui, no momento em que um deles nos revela o seguinte: *“Acham que é uns palhaços que andam ali. Há uma falta de conhecimento e uma falta de vontade de saber. Social e politicamente, as pessoas não se interessam e nem procuram saber. Simplificam muito aquilo que é a realidade e, por isso, não têm uma opinião formada”* (Entrevistado 11). A ignorância apontada nesta opinião é levantada por uma outra entrevistada que, além disso, destaca também a conjuntura mercantilista à qual não foge esta profissão, ao fazer-nos saber o seguinte: *“ainda veem o dr.palhaço como o palhacinho, alguém que põe o nariz como uma coisa muito simples, fácil, que qualquer um pode fazer. A sociedade ainda tem muito a aprender com esta profissão. Mesmo nos locais onde atuamos, os profissionais de saúde vão*

mudando a sua percepção em relação ao trabalho que fazemos. As empresas, por exemplo, querem e só veem números e é preciso mais o coração. É a nossa luta neste momento. Temos essa dificuldade em explicar bem a nossa causa” (Entrevistada 8).

Esta tendência de resposta negativa é apresentada por um outro entrevistado que fala, inclusive, sobre a existência de preconceito em relação à sua profissão: *“o palhaço é uma coisa depreciativa”* (Entrevistado 1).

Verifica-se, novamente, uma posição crítica, relativamente à forma descomprometida como a sociedade lida com os seus problemas sociais, na visão de um outro entrevistado que afirmou o seguinte: *“acha bonitinho, mas não apoia (riso), acha lindo ‘Que lindo o trabalho que vocês fazem!’ mas não colabora, não se prontificam a... estou a falar muito mais para o idoso do que para a criança, acho que a sociedade tem essa coisa de ‘Ah, que bom que vocês fazem, nunca ninguém tinha pensado nisso, né?’ Não. ‘Ah, estamos fazendo uma campanha para angariação de fundos para fazer tal e tal lar’, ‘Ah, que bom, boa sorte!’”* (Entrevistado 5).

Ainda assim, por outro lado, em alguns casos, verifica-se uma brevidade nas respostas, quando a perspectiva dos profissionais sobre este assunto é exposta como positiva ou favorável, pois, na generalidade das opiniões dadas, existe um reconhecimento do trabalho realizado e da diferença que faz na qualidade de vida dos utentes. Foi referido, ainda, que quem tem um contacto direto com os palhaços expressa contentamento, admiração e revela uma abertura maior a esta realidade.

7.4. Percepções de eficácia e abrangência do trabalho de clown

7.4.1. Adesão à intervenção

Relativamente à questão sobre os motivos que os indivíduos entrevistados consideram estarem na base de um comportamento de maior ou menor adesão à sua intervenção por parte do público-alvo, obtiveram-se respostas variadas. No entanto, poder-se-ão enquadrar tais respostas dentro das seguintes categorias: uma de ordem mais objetiva e outra de uma dimensão mais subjetiva, na tentativa de procurar encontrar explicações internas e externas para tal adesão. É de salientar, ainda, que as respostas foram dadas, na

generalidade dos casos, abordando sobretudo as situações problemáticas, ou seja, a partir dos motivos prováveis para uma não adesão à intervenção.

Começar-se-á por destacar a opinião de um entrevistado, segundo o qual, durante as atividades junto do público-alvo, há uma alteração no ambiente, independentemente de o público reagir bem ou não.

Mais comumente anunciado pelos entrevistados como justificação possível para uma menor adesão encontra-se o estado físico em que estão as pessoas e, muitas vezes, também o estado psicológico, emanando, neste caso, desde uma condição de depressão até condicionalismos de ordem intelectual.

Foram, ainda, citadas outras razões que ajudam a perceber uma reação mais fria ou negativa por parte do público, como a cultura e a educação; a própria experiência passada com palhaços; o isolamento, o qual cria uma sensação de distanciamento afetivo com a realidade e que, por esse motivo, cria estranheza no público quando este, sem estar à espera, é surpreendido com a presença do palhaço. Consequência desse isolamento é, também, a desconfiança que dificulta a abertura para uma experiência diferente e para a ligação com o outro. Por vezes, existe também, por um lado, um cansaço por parte do público e, por outro lado, uma desabitação relacional, em parte motivada pela monodimensionalidade da experiência social que têm na condição em que se encontram. Mas, como nos refere um entrevistado, “*o facto de podermos ser mal recebidos não significa mal-vindos*” (Entrevistado 4).

A referência ao temperamento das pessoas, à sua condição anímica, assim como à relação de confiança que foi possível estabelecer ou não com a dupla de *clowns* foram outras das razões apontadas.

Vale destacar, também, a referência à própria responsabilidade pessoal do *clown* no insucesso da adesão à sua intervenção, seja pela desadequação ao gosto das pessoas em termos do tipo de humor ou expressão artística utilizadas, seja por um excesso de barulho ou entusiasmo ou por uma falta de competência técnica e artística.

Há quem tenha referido, ainda, a existência, no seio de indivíduos do público-alvo, de medos recalcados da figura do palhaço e de preconceito em relação a esta última, no sentido de haver pessoas que consideram inadequada a sua presença naquele contexto. Além disso, é de notar a identificação do palhaço com um período de vida sem autonomia, como é o caso da infância, o qual as pessoas procuram rejeitar. A este propósito, esclarece-

nos uma entrevistada a respeito da população sénior, “*Têm medo de ser infantilizadas, sobretudo quando começam a perder as capacidades, e o palhaço está associado a isso, na cabeça das pessoas*” (Entrevistada 12). Deve referir-se, contudo, que, pelo que foi possível perceber pelas entrevistas efetuadas, os profissionais, quando efetuam o seu trabalho de *clown*, apresentam-se de uma forma relativamente discreta, como já foi mencionado em capítulo anterior, e nada exagerada, como seria a imagem expectável que muitos teriam de um palhaço, contribuindo para uma certa mudança de perceção da sociedade para com esta figura.

Num sentido positivo, e antagonizando um pouco com o que foi dito atrás, destacar-se-á o facto de que, pela análise das entrevistas, foi possível perceber que a expectativa gerada, junto do público-alvo, pela figura do palhaço pode ser um fator de adesão por si só, ou seja, desperta sentimentos de simpatia.

7.4.2. Impactos

No que se refere às perceções dos entrevistados quanto ao grau de importância atribuído à sua intervenção na vida das pessoas, as respostas encontraram, aqui, maior consenso. Os impactos verificados registam-se em dois níveis: a um nível direto e a um nível indireto. A um nível direto, poder-se-ão apontar os efeitos positivos da sua intervenção sobre os públicos-alvo e suas relações de proximidade e, numa dimensão mais indireta, destaca-se a sua contribuição para uma certa mudança de mentalidade nas lógicas de atuação e gestão institucional, bem como na geração de uma espécie de alívio coletivo sobre a existência de certas problemáticas sociais às quais nem sempre o Estado e a sociedade civil conseguem dar resposta.

Primeiramente, a totalidade dos entrevistados considera o trabalho que realiza de grande importância, ainda que, por vezes, tenha dificuldade em quantificá-lo em elementos concretos.

Foram frisadas as seguintes qualidades resultantes do trabalho realizado: libertação emocional; marcar, positivamente, pela diferença e pela disponibilidade que se oferece; colmatar um défice de atenção existente nas populações referentes ao público-alvo; registo na memória afetiva; contribuir para o alívio do stress; o elemento de identificação com o

palhaço; a expectativa positiva gerada com a regularidade da visita; proporcionar a novidade.

Foi referenciado, ainda, como elemento impactante na vida das pessoas, o facto das intervenções possibilitarem a mudança na perspetiva do público acerca da sua realidade e, desse modo, poderem contribuir para a mudança das suas vidas.

7.4.3. Projetos de desenvolvimento na esfera do trabalho de clown em contextos de intervenção social

Abordados em relação à visão que têm quanto a projetos que deveriam ser desenvolvidos ao nível do trabalho de *clown* em contexto de intervenção social, os indivíduos entrevistados mostraram ter algumas ideias a este propósito, concentradas, sobretudo, em duas áreas fundamentais de intervenção: formativa e estatal.

Como exemplos de áreas relevantes para o desenvolvimento deste tipo de trabalho, foram apontados: a existência de mais palhaços num número maior de instituições; uma maior troca de ideias entre palhaços; a massificação das formações relativas ao trabalho de *clown* para um público alargado, em especial para profissionais de saúde, havendo quem as reconheça como obrigatórias, por possibilitarem higiene mental. Este conceito de higiene mental tem, aliás, implicações sociais muito interessantes, pois trata de uma capacidade de desligar dos assuntos para não evocá-los em contextos desapropriados como é o caso do contexto familiar, numa espécie de ecologia relacional.

Foi apontada, ainda, a necessidade de realização de campanhas de sensibilização quanto ao trabalho de *clown* em contexto de intervenção social e para os seus benefícios, bem como a necessidade de formações nas faculdades de medicina e nas equipas de profissionais de saúde e outras na área dos cuidados, para que os indivíduos que operam nesses domínios possam aproveitar a contribuição do trabalho de *clown* em relação ao lado humano que desenvolvem nas suas atividades laborais. Já na parte teórica desta dissertação, abordamos esta visão vinda de enfermeiros que destacam a importância da inclusão da lógica humanista e artística em ambas as esferas da formação e prática clínica.

Dever-se-á sinalizar a opinião de um entrevistado em particular que levantou dois aspetos interessantes, os quais permitem, de algum modo, antever o próprio futuro desta profissão. O primeiro diz respeito ao facto de em Israel já existir uma licenciatura de Dr.

Palhaço; um segundo aspeto refere-se à reflexão feita pelo entrevistado em relação à necessidade de se dedicar mais atenção à questão dos direitos e deveres corresponderem às lógicas sociais, dando o exemplo das mães usufruírem de um prazo de tempo para que estas estejam próximas dos filhos quando estes nascem, mas o mesmo não existir em relação às responsabilidades ou desejos enquanto filhos, na eventualidade de ser necessário haver um maior apoio e acompanhamento em relação às figuras parentais, decorrendo daqui a inevitabilidade de se trabalhar no aspeto legislativo.

Houve, ainda, um entrevistado que considerou como importante a criação de um departamento estatal, onde se fizesse um estudo por 3/4 anos sobre as experiências do *clown* no domínio da intervenção social e se investigasse os efeitos desse trabalho, objetivando ao corte orçamental possível na área dos medicamentos.

7.5. Balanço geral do trabalho realizado

7.5.1. Gratificações

No que se refere às gratificações obtidas com o seu trabalho, os indivíduos fizeram referência a múltiplos itens, a saber, o sentimento de satisfação, felicidade e alegria alcançados; o reconhecimento da importância do trabalho para o público; os ganhos afetivos obtidos por parte do público e as trocas realizadas; a liberdade de expressão; o crescimento pessoal; vivenciar a paixão; ver os outros a sorrir e a generalidade de todos os *feedbacks* positivos que se recebem, expressa em mensagens de encorajamento e agradecimento; a diversão experienciada; as aprendizagens proporcionadas pelo público; o trabalho íntimo que as intervenções proporcionam e a remuneração pelo trabalho realizado. Eis um exemplo paradigmático do tipo de gratificações que estes profissionais obtêm do seu trabalho: *“as gratificações acho que têm a ver com o facto de trabalhar muito com o nosso íntimo e com coisas que muitas vezes vão para lá das palavras, eu já cruzei olhares [pausa e emociona-se] indescritíveis, aliás, como passar por palavras a sensação de se chegar ao pé de uma pessoa que estava há sete anos numa cama, não comunicava com ninguém, não tem nem um sorriso, nem uma lágrima no olho, durante sete anos e que nos*

pediram para ir só para ver, e nós arrancámos-lhe um sorriso? Não sei, só viver.” (Entrevistada 8).

É interessante assinalar o efeito terapêutico que o próprio trabalho de intervenção pode desencadear nos *clowns*, como sugere uma entrevistada, *“faz-me bem também a mim. É como se fosse uma terapia também para mim. Acabo por desanuviar”* (Entrevistada 7).

Contrariamente à tese de Hochschild, trazida por Barbalet (2001), de que profissões com forte trabalho emocional levariam a um sentimento de alienação do eu e a uma propensão à exaustão emocional, o trabalho de *clown* em contextos de intervenção social evidenciou um elevado grau de autoconsciencialização e satisfação íntima. Neste sentido, aponta-se uma maior proximidade com as ideias de Wharton, expostas, igualmente, por Barbalet (2001, p. 258), quando refere serem “o nível de autonomia e de envolvimento dos trabalhadores relativamente às suas funções e as suas capacidades de automonitorização” os elementos constituintes de uma maior gestão emocional e satisfação laboral.

7.5.2. Dificuldades

Quando questionados sobre as principais dificuldades associadas à realização do seu trabalho, os indivíduos entrevistados forneceram, novamente, respostas bastante variadas, mas que se centram em quatro ordens de razão: foro pessoal, foro anímico dos utentes, foro institucional e foro político.

Foi destacado, no aspeto pessoal do trabalho, a dificuldade que pode ocorrer por parte dos entrevistados em conseguir o estado adequado (o estar alerta, em escuta constante), sendo que, quando tal acontece, fica ameaçada a conexão entre a dupla de palhaços e comprometida a eficácia do trabalho. O estado em que se encontra um qualquer indivíduo do público-alvo também foi apontado como algo que pode dificultar o alcance dos objetivos por parte dos entrevistados. Depois, num aspeto mais político, houve quem falasse criticamente de políticas públicas de corte na educação e saúde, comprometendo-se assim a abrangência e a qualidade do trabalho dos profissionais envolvidos nessas áreas. Relativamente aos fatores que podem ser um entrave para o desenvolvimento do trabalho de *clown* em contexto de intervenção social, houve quem apontasse a posição do grupo dos médicos quanto ao papel dos palhaços nos hospitais, assim como um certo

descomprometimento das direções das organizações onde se encontra o público-alvo em relação ao trabalho dos profissionais entrevistados.

De acordo com as entrevistas realizadas, foi possível igualmente identificar a referência ao facto de que, no desempenho do trabalho, podem ocorrer dificuldades técnicas, ou porque os jogos realizados não funcionam ou porque há um bloqueio na melhor adaptação possível do trabalho às características do público. Houve igualmente referência a dificuldades ambientais e circunstanciais, ilustradas por diferentes situações, desde as ocasiões em que o espaço utilizado limita a ação do palhaço, até às ocasiões nas quais surgem más notícias ou a entrada de outros profissionais na zona em que se está a intervir, o que faz com que haja mudanças no ritmo e na dinâmica do trabalho. Foi referida, também, como dificuldade a seletividade cultural da sociedade em relação a determinados grupos e causas sociais.

7.5.3. Autoconhecimento

Colocada a questão quanto às perceções que os entrevistados têm sobre a contribuição do seu trabalho para o conhecimento de si mesmos, constata-se a existência de um consenso positivo em relação ao subsídio que a profissão de *clown* dá para que estes aprofundem as conceções que têm sobre si. No entanto, verifica-se a existência de 2 tipos de abordagem ao tópico do autoconhecimento: a abordagem menos aprofundada e a abordagem exploratória.

Os entrevistados relatam que as autorrevelações possibilitadas pelo trabalho de *clown* exigem disponibilidade e coragem, desvendando aspetos intrapessoais insondáveis até então pelos *clowns* e que, muitas vezes, canalizam para o trabalho que fazem. Tanto a vertente formativa, como a vertente profissional do *clown* trazem um desnudamento da pessoa que dá corpo ao palhaço, mostrando suas forças e limitações. Representa uma espécie de comunicação direta sem filtros a que se tem acesso e se vê discorrer.

Um entrevistado revela-nos a dimensão de autoconhecimento possibilitada por este trabalho, referindo o seguinte: *“a verdade é que eu fui descobrir forças dentro de mim que eu não imaginava minimamente, e vem daí, da minha certeza que eu só posso ir lá deixar as pessoas melhores do que encontrei, portanto, se estou a ver uma situação má, tenho de aprender a lidar com ela, que é não me ligar ao mal e ligar-me ao bem [...] fui aprender*

que tinha forças que não imaginava mesmo. Por isso é que eu acho que isto é uma coisa muito, muito séria, tudo bem que tem muito que se aprender” (Entrevistada 8).

7.6. Planos profissionais futuros

No respeitante à questão sobre se os entrevistados pensavam em continuar a realizar o trabalho de *clown* em contexto de intervenção social no futuro, a grande maioria respondeu afirmativamente; as únicas exceções a esta posição foram verificadas apenas relativamente a dois dos indivíduos entrevistados.

No caso de um entrevistado que manifestou alguma dúvida em relação à sua continuidade neste trabalho, apesar de referir adorar fazê-lo, justificou a sua resposta, alegando o grande peso que a música tem na sua vida, área profissional concomitante ao trabalho de *clown*.

Um outro entrevistado revelou gostar do que faz, mas afirmou que existem, na sua opinião, questões institucionais que o afastam do trabalho, nomeadamente, uma certa rigidez que acompanha o crescimento da estrutura organizacional, levantando, no entanto, a possibilidade de ingressar em outros projetos de *clown* na esfera da intervenção social, onde haja mais espaço para a co-criação.

Pelas respostas dadas, concluiu-se que os entrevistados apresentam muitas razões que explicam o seu interesse na continuidade deste trabalho, as quais vão muito além, segundo os próprios, das motivações financeiras. Uma dessas razões, a título de exemplo, prende-se com o *status* profissional, ou seja, o prestígio que está ou pode vir a estar associado ao trabalho de *clown* de intervenção social e que é tido à conta de compensação emocional. Eis o que nos diz um entrevistado, *“eu quero é deixar o outro [referindo-se à sua outra ocupação profissional], não é que não goste de ser professora, gosto muito de lidar com crianças, eu entrei numa altura que era uma profissão nobre, bem vista na sociedade, e, neste momento, não é assim que nós estamos, não tem mesmo nada a ver o ser professor de quando eu comecei há 22 anos para agora”* (Entrevistada 8).

Apesar de algumas dificuldades relatadas pelos entrevistados que têm a responsabilidade, igualmente, de gerir as suas organizações, todos manifestam uma grande

vontade de prosseguir com os seus projetos e abundam ideias em relação ao processo de expansão em termos organizacionais.

Quem ainda não se pode dedicar em *full-time* ao trabalho de *clown* manifesta um forte desejo em conseguir esse desiderato, revelando, inclusive, que uma regularidade maior levaria, na sua opinião, a um crescimento profissional.

Entre as motivações que sustentam o desejo de continuidade profissional na área do trabalho de *clown*, foi possível encontrar, quase na totalidade dos entrevistados, razões de ordem emocional – felicidade, sentido, realização, satisfação; existe uma concepção muito forte quanto à utilidade social deste trabalho, além de que os indivíduos entrevistados o concebem como alicerçado, também, numa reciprocidade entre eles e o seu público.

Na percepção de um outro entrevistado, o trabalho nas artes, de uma forma geral, é perene, portanto, haverá sempre a possibilidade de atuar com a arte. Mas a intenção de estar sempre vinculado com um projeto social encontra expressão em vários dos indivíduos entrevistados, sendo que um deles usou mesmo as seguintes palavras: “*eu acho que é da minha natureza, eu não acho que sou um bonzinho, não acho nada disso, mas eu acho que me faz bem proporcionar para alguém um momento diferente, percebe? Acho que me faz bem, quando eu vejo que eles estão reagindo de uma forma que não é a quotidiana deles, isso me faz bem*” (Entrevistado 5). Pelo que se depreende daqui, há uma tendência em encarar o trabalho de *clown* em contextos de intervenção social na perspectiva do paradigma simples da dádiva, aventado na parte teórica desta dissertação.

Conclusão

Com este trabalho, partimos da observação da riqueza e do impacto a diferentes níveis do trabalho dos *clowns* em contextos de intervenção social, nomeadamente, das suas ramificações com a arte, os cuidados e as emoções. Percorrendo as teorias de vários autores como Barbalet (2001), que nos traz a noção da emoção enquanto produto socioestrutural e cultural, com derivações ao nível da sociologia do sistema social e da sociologia da ação social, as contribuições de Despret (2001) no entendimento do papel das ciências humanas e sociais no estudo da experiência emocional de indivíduos e grupos, e Hochschild com o conceito de trabalho emocional, podemos constatar a importância central do estudo das emoções para o campo científico da sociologia e do estudo geral das profissões, em especial aquelas onde se utilizam linguagens e metodologias artísticas. Foi a partir desta proposta dissertativa que se procedeu à contextualização e análise das conceções e práticas dos profissionais de *clown* em contexto de intervenção social.

Na análise efetuada no capítulo 5, verificámos uma diversidade no *background cultural e artístico* dos entrevistados, com diferentes nacionalidades, origens, percursos formativos e profissões, ainda que se tenha constatado elementos comuns, sobretudo uma trajetória formativa, à parte da académica, rica, especialmente na área do teatro clássico, teatro contemporâneo e, em maior grau, na técnica do *clown* e que, na maioria dos casos, iniciou relativamente cedo. Ainda em relação ao percurso formativo, e dado o elevado número de participação em workshops, podemos concluir da complexidade não só desta técnica em particular, mas das convenções necessárias para lidar apropriadamente com os diferentes públicos-alvo.

Por opção nuns casos, necessidades económicas e falta de oportunidades profissionais noutros casos, os entrevistados precisam acumular várias atividades profissionais, sendo que, na sua maioria, estão ligadas às artes performativas. Podemos constatar no subcapítulo 5.2.1. que não encontramos particularmente nestes profissionais uma motivação puramente centrada na utilização do *clown* em contextos de intervenção

social, ainda que vários deles considerem suas atuações e intenções transformadoras de algum aspecto do social.

No universo do trabalho organizacional dos projetos de intervenção social com o *clown*, a comunicação com o público em geral ocupa lugar central, sobretudo através de redes sociais e há um forte investimento artístico, como revela a centralidade da direção artística, os relatórios pós-visita e a frequência das reuniões artísticas.

Tal como sugerido por diferentes autores, a humanização e a dignificação da pessoa e do ambiente em contextos hospitalares e de lares, possibilitada por este tipo de abordagem ao *clown*, confirma a tendência terapêutica, mas sobretudo social do trabalho destes artistas.

Verificámos que o trabalho destes profissionais, dentro da organização, não se restringe somente à função de *clown* na área de intervenção social, havendo, aliás, um destaque para a área formativa.

As relações e práticas proporcionadas pela realização deste trabalho mostram uma grande espontaneidade e horizontalidade, resultado provavelmente da competência de improvisação, da descontração e relativização apontadas por estes profissionais, em relação ao seu estilo de agir e pensar e que, como se pôde verificar pela análise das entrevistas, contrasta com outros profissionais fora do âmbito das artes.

Podemos constatar que, em decorrência do trabalho realizado por estes profissionais dentro desta área de intervenção social, são gerados, dentro de si, sentimentos de grande amplitude e consistência, suscitando, em muitos destes profissionais, um reconhecimento de retribuição por tudo aquilo que sentem receber do seu público.

Quando entramos em contacto com o universo dos *clowns* que realizam trabalho na área da intervenção social, fica claro que as visões do palhaço sobre a sua práxis fundamentam-se em correntes artísticas e existencialistas, sustentadas por uma procura de criação de imaginários de diversa natureza. O papel do palhaço cumpre, na verdade, essa função de criar imaginários, a partir da utilização do espaço, da improvisação, das propostas físicas e do trabalho emocional, de forma a que o público possa lidar de maneira reconfigurada com uma realidade vulnerável, frágil, por vezes mesmo dolorosa e agreste. O trabalho destes profissionais, em especial na sua ligação e quase veneração ao erro, levanta o véu para novas formas de trabalho emocional. Nas palavras de Syed (2016: 22),

Aprender com os erros tem já estatuto de cliché. A verdade porém é que, por razões simultaneamente prosaicas e profundas, a incapacidade de aprender com os erros tem sido um dos maiores obstáculos ao progresso da humanidade. O sistema de saúde é apenas uma parte de uma longa e rica história de evasão. Confrontar este facto não só iria transformar o sistema de saúde, mas também empresas, política e muito mais.

O contacto com o discurso destes entrevistados revela-nos uma riqueza quanto às derivações e conceções associadas à figura de palhaço, indicando elementos categoriais que poderão, no futuro, ser explorados em futuras investigações.

Quando analisamos o perfil destes profissionais, notamos que há uma vontade de desenvolvimento pessoal muito forte a partir da forma artística, além do desejo de aprofundamento artístico, desencadeado pela relação com as emoções e com o público.

Este trabalho levanta pistas sobre o papel que os cuidados poderão ter não só no âmbito da investigação nas ciências sociais e humanas, mas também nas dimensões individual, social, cultural e política da realidade humana. Permanece, no entanto, a questão: será que é a arte que explora o contacto com as várias dimensões do ser humano ou é a preocupação com o humano que desperta forças íntimas que desencadeiam a expressão emocional, a criatividade, a inovação e a obra-prima? E, por seu turno, quanto de imaginação e ritualismo têm as emoções vividas?

Bibliografia

- Aguiar, M. (1990). *O teatro terapêutico: escritos psicodramáticos*. Campinas, Papirus Editora.
- Barbalet, J. M. (2001). *Emoção, teoria social e estrutura social: uma abordagem macrossocial*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Edições 70.
- Borgeaud-Garciandía, N. (2009). “Aproximaciones a las teorías del *care*. Debates pasados. Propuestas recientes en torno al *care* como trabajo”, *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 2ª Época, nº22, 2º Semestre, 137-156.
- Brown, B. (2013). *A coragem de ser imperfeito*. Rio de Janeiro, GMT Editores.
- Caillé, A. (2014). “Dádiva, *Care* e Saúde”, *Sociologias*, ano 16, nº36, mai/ago, 42-59. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/v16n36/1517-4522-soc-16-36-0042.pdf>
- Caires, S. e Ribeiro, S. (orgs.) (2016) *Rir é o melhor remédio?*. Lisboa, Operação Nariz Vermelho. Disponível em:
https://www.narizvermelho.pt/epages/1290-080722.sf/pt_PT/?ObjectPath=/Shops/1290-080722/Categories/ONV/QuemSomos/CentrodePesquisa/Rir_e_o_Melhor_Remedio/Livro_Rir_e_o_Melhor_Remedio
- Campos, F. Nogueira (2005). *Contribuições das Oficinas Terapêuticas de Teatro na Reabilitação Psicossocial de Usuários de um CAPS de Uberlândia-MG*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Aplicada, Faculdade de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17223/1/FCamposDISSPRT.pdf>
- Chafirovitch, C. Russo (2016). *Teatro Social. Criação Artística, Acção e Performance na Comunidade*. Lisboa, Esfera do Caos Editores.
- Conroy, C. (2010). *Theatre & the Body*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Coutinho, C. Pereira (2011). *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra, Almedina.

- Despret, V. (2001). *Ces émotions qui nous fabriquent. Ethnopsychologie des émotions*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Guerra, I. Carvalho (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Estoril, Príncipeia.
- Hennion, A. (2017). “Attachments, you say? ... How a concept collectively emerges in one research group”, *Journal of Cultural Economy*, 10:1, 112-121, DOI: 10.1080/17530350.2016.1260629.
- Hennion, A. e Vidal-Naquet, P. (2015). “Le contrainte est-elle compatible avec le *care*? Le cas de l’aide et du soin à domicile”, *ALTER, European Journal of Disability Research*, 9, 207-221. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.alter.2014.07.001>
- Hirata, H. (2010). “Teorias e práticas do care: estado sucinto da arte, dados de pesquisa e pontos em debate”, in Faria, N. e Moreno, R. (orgs.), *Cuidado, trabalho e autonomia das mulheres*. São Paulo, Sempreviva Organização Feminista, 42-56.
- Hurley, E. (2010). *Theatre & Feeling*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Júnior, A. Francisco de Britto e Júnior, N. Feres (2011). “A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos”. *Evidência*, v.7, nº 7, 237-250. Disponível em: <http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/200/186>
- Lima, R. Aparecida Garcia de; Azevedo, E. Farias; Nascimento, L. Castanheira e Rocha, S. Melani Melo (2009). “A arte do teatro Clown no cuidado às crianças hospitalizadas”. *Revista da Escola de Enfermagem da USP*, v. 43, nº 1, 186-193. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0080-62342009000100024>
- Masetti, M. e Caires, S. (2016). “Porquê pesquisar palhaços?”, in Caires, S. e Ribeiro, S. (orgs.), *Rir é o melhor remédio?*. Lisboa, Operação Nariz Vermelho, 33-40. Disponível em: https://www.narizvermelho.pt/epages/1290-080722.sf/pt_PT/?ObjectPath=/Shops/1290-080722/Categories/ONV/QuemSomos/CentrodePesquisa/Rir_e_o_Melhor_Remedio/Livro_Rir_e_o_Melhor_Remedio
- Oliveira, E. Cecília Soares e Araújo, M. Fátima (2012). “Aproximações do teatro do oprimido com a Psicologia e o Psicodrama”, *Psicologia: Ciência e Profissão*, vol.32, nº2, 340-355. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932012000200006>.

- Pescada, S. (2016). “Pontos e contrapontos na abordagem ao estudo de caso: contribuições para a sua aplicabilidade”, *Desenvolvimento e Sociedade*, nº1, 147-155. Disponível em: http://www.revistas.uevora.pt/index.php/desenvolvimento_sociedade/article/view/168/213
- Ramos, L. Eduardo Santos de Oliveira (2016). *Entre a proeza e a bobagem: uma análise sociológica sobre o palhaço e o circo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/9725/2/arquivototal.pdf>
- Resende, R. (2016). “Técnica de investigação qualitativa: ETCP”, *Journal of Sport Pedagogy & Research*, v. 2, nº 1, 50-57. Disponível em: http://www.ipg.pt/scpd/files/JSPR_2_1.pdf
- Sei, M. Bonafé e Corsino, D. (2018). “Sensibilizarte e humanização da formação do profissional da saúde” in Leal, I. et al. (eds.), *Actas do 12º Congresso Nacional de Psicologia da Saúde*. Lisboa, ISPA – Instituto Universitário, 583-591. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/6113>
- Soares, A. Lucia Martins (2007). *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (Doutorado em Teatro) do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Syed, M. (2016). *Caixa negra: a verdade surpreendente sobre o sucesso*. Lisboa, Gestão Plus.
- Vandeninden, E. (2009). “L’art-thérapie au secours de la communication”, *Questions de communication*, 15, 79-92.
Disponível em: <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/479>
- Wuo, A. Elvira (1999). *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Dissertação de Mestrado em Educação Física, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/274883>
- Yin, R. K. (1994). *Estudo de caso - planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman.

ANEXOS

Anexo 1 – GUIÃO DE ENTREVISTA

Tópico	Subtópico	Pergunta	Objetivo
Trajectoria de vida	Local de nascimento, percurso escolar, percurso profissional, percurso em termos familiares, etc.	Para começar gostaria que me falasse um pouco sobre a sua vida (onde nasceu, onde viveu e estudou, quais as suas experiências familiares e profissionais)	Conhecer, em termos gerais, os percursos de vida do/a entrevistado/a
A decisão de realizar trabalho de <i>clown</i> a nível profissional	Motivação	Como é que surgiu a ideia de fazer trabalho de clown a nível profissional? Antes disso, já tinha tido algum contacto com o trabalho de clown (de que tipo, em que circunstâncias)? Existiu algum acontecimento ou algumas pessoas na sua vida que o/a despertaram para esta área?	Compreender os fatores que originaram essa escolha profissional; Perceber o impacto dos elementos marcantes nessa decisão
Trajetória em termos de formação	Formação académica	Qual ou quais os cursos do ensino superior que concluiu? Em que medida as aprendizagens efetuadas foram importantes para o trabalho de <i>clown</i> que realiza profissionalmente?	Estabelecer a relevância da formação académica no percurso profissional relativo ao trabalho de <i>clown</i>
	Outros tipos de formação	Participou nalgum curso, workshop ou outro tipo de formação específica na área do clown? (Quais? Em que âmbito e como é que decorreram – atividades, duração, instituição-?)	Compreender o âmbito formativo de especialização em termos de trabalho de <i>clown</i>
Trajectoria profissional anterior marcante	Impacto de experiências profissionais anteriores no trabalho realizado atualmente	As suas experiências profissionais anteriores tiveram ou não alguma importância para o trabalho de <i>clown</i> que realiza atualmente? (Quais? Quando é que se realizaram? Estavam relacionadas ou não com o trabalho de <i>clown</i> ? Qual o seu enquadramento institucional e domínio de ação – artístico, terapêutico, etc?); De que modo essas suas experiências profissionais prévias se tornaram importantes para o trabalho que realiza atualmente?	Identificar as atividades envolvidas no percurso profissional anterior (relacionadas ou não com o trabalho de <i>clown</i>) e que influenciaram o trabalho realizado na atualidade e os modos pelos quais se concretizou essa influência

<p>Inserção institucional no âmbito do trabalho de <i>clown</i></p>	<p>Situação atual</p>	<p>Em que entidade exerce atualmente o seu trabalho de <i>clown</i> a nível profissional? Desde há quanto tempo? Tem mais alguma atividade profissional que desempenhe, além dessa? Qual e onde? Quais os tipos de atividades e quais as finalidades da ação levadas a cabo pela entidade na qual realiza o seu trabalho de <i>clown</i>? Que lugar ocupam os projetos relativos ao trabalho de <i>clown</i> nessa entidade? Qual a orgânica de funcionamento da entidade onde realiza o seu trabalho de <i>clown</i> a nível profissional? Quais as funções que aí desempenha? Quais os propósitos gerais dessa entidade?</p>	<p>Perceber o papel que ocupa o trabalho de <i>clown</i> na vida profissional do/a entrevistado/a, bem como as principais características da entidade onde realiza a sua atividade profissional no âmbito do trabalho de <i>clown</i> (sua estrutura organizacional, missão e funções, etc.)</p>
<p>Atividades desenvolvidas</p>	<p>Atividades regulares</p>	<p>Gostaria que me falasse sobre as atividades que realiza regularmente no âmbito do seu trabalho de <i>clown</i> (que atividades realiza? Como se realizam? Onde, quando e durante quanto tempo são levadas a cabo?, etc.)</p>	<p>Identificar e compreender as atividades concretas realizadas de uma forma regular pelo/a entrevistado/a no âmbito do seu trabalho de <i>clown</i> e as funções concretas por si desempenhadas</p>
	<p>Outras atividades</p>	<p>Trabalha noutras atividades mais ocasionais ou pontuais em termos de trabalho de <i>clown</i>? Quais e como se realizam? Onde, quando e durante quanto tempo são levadas a cabo?</p>	<p>Identificar e compreender outras atividades concretas realizadas pelo/a entrevistado/a no âmbito do seu trabalho de <i>clown</i> e as funções concretas por si desempenhadas</p>
	<p>Metodologia</p>	<p>Quais os princípios e regras básicas que presidem a essas atividades? Segue alguma ou algumas técnicas em especial? Quais e como se caracterizam? Como se efetua o processo de preparação necessário para cada intervenção desempenhando o papel de <i>clown</i>? Como são definidas as intervenções?</p>	<p>Identificar e compreender os passos metodológicos usados na concretização das atividades realizadas no trabalho de <i>clown</i></p>
	<p>Equipas de trabalho</p>	<p>Qual a distribuição de tarefas envolvida nas atividades levadas a cabo? Quais as equipas de trabalho que são constituídas para esse efeito?</p>	<p>Compreender a dinâmica do trabalho de equipa</p>

Interação social	Interação com o público alvo	Que tipo de pessoas, grupos ou comunidades são alvo das ações realizadas no seu trabalho de <i>clown</i> ? Como caracteriza o tipo de interação e comunicação que tem com o público alvo do seu trabalho? Como é que o público se comporta e reage habitualmente durante cada encontro? Como se dirige habitualmente ao seu público? Que semelhanças e diferenças existem na interação com pessoas e grupos distintos? Em que medida é preciso efetuar mudanças no modo de atuação de acordo com os diferentes públicos envolvidos? Existem ou não algumas diferenças no modo como homens e mulheres do público interagem consigo e com outros membros da equipa? Quais? Qual considera ser a relevância da fisicalidade no seu trabalho com o público? Costuma adequar a sua linguagem à especificidade do seu público? De que modo? Quais as estratégias a que recorre para criar um envolvimento com o público? Como adequa a sua prática às diferentes necessidades surgidas em cada interação? Pela sua experiência, quais os tipos de situações em que o público reage com mais sentido de humor? Que papel tem a improvisação no trabalho efetuado? Já foi surpreendido/a com alguma reação do público de que não estava à espera? Pode descrevê-la?	Identificar e compreender a natureza e dinâmica das relações com os indivíduos e grupos alvo do trabalho de <i>clown</i>
	Interação com a equipa	Como se desenvolve o trabalho em equipa? Como é que se efetua a comunicação entre os diferentes elementos da equipa em termos de preparação, execução e balanço das atividades desenvolvidas? Em que medida os diferentes membros da equipa seguem ou não princípios e técnicas distintas na realização do seu trabalho?	Identificar e compreender a dinâmica e a natureza das relações no interior da(s) equipa(s) de trabalho
	Interação com outros profissionais da mesma entidade	Como é que os membros das equipas que realizam trabalho de <i>clown</i> articulam as suas tarefas, funções e ideias com os outros profissionais da entidade em que trabalham?	Identificar e compreender a dinâmica e a natureza das relações com os outros profissionais da mesma entidade que não realizam trabalho de <i>clown</i>
Rede profissional	Comunidade	É frequente ou não o contacto com outros colegas de profissão? Como é que se processa?	Compreender a natureza e dinâmica das trocas entre profissionais

Cuidados durante a prática	Precauções	Que preocupações tem na escolha de temas, palavras e/ou comportamentos na sua interação com os públicos alvo da intervenção do trabalho de <i>clown</i> ? Em que medida o espaço pode ser um facilitador nessa interação? Em que medida o espaço pode ser um obstáculo nessa interação?	Identificar os elementos que podem comprometer o alcançar dos objetivos das atividades levadas a cabo e de que maneira se podem tornar obstáculos para as ações que se pretendem realizar
Representações do trabalho de <i>clown</i> efetuado com propósitos de promoção do bem-estar de populações-alvo	Conceções sobre o universo dos profissionais de trabalho de <i>clown</i> em contextos de intervenção social	Para si quais são as diferenças principais que distinguem a vida dos profissionais de trabalho de <i>clown</i> que trabalham em contextos de intervenção social daqueles que trabalham em contextos artístico-culturais? Para si quais são as diferenças principais que distinguem a vida daqueles que fazem trabalho de <i>clown</i> daqueles que não fazem? Por que motivo considera haver estas distinções? No seu entender, de que modo a sociedade vê os profissionais de <i>clown</i> que trabalham na esfera da intervenção social? Porquê? O que distingue os profissionais de <i>clown</i> de outros profissionais que atuam na intervenção social? Quais considera que são as exigências características do trabalho que realiza e que não estão presentes em nenhum outro trabalho de intervenção?	Compreender o modo como o/a entrevistado/a concebe as características, particularidades e inserção social dos/as profissionais que realizam trabalho de <i>clown</i> em contexto de intervenção social
	Conceções sobre o trabalho de <i>clown</i> e suas funções	O que é para si mais importante para realizar um bom trabalho (inspiração, vocação artística, disciplina de trabalho, preparação em termos de conhecimentos oriundos da psicologia, medicina, etc.)? Para si quais são as principais funções de um trabalho de <i>clown</i> realizado no âmbito da intervenção social? Em que medida o trabalho de <i>clown</i> pode contribuir para a prestação de cuidados de saúde e bem-estar? Até que ponto o trabalho de <i>clown</i> se distingue, nesse tipo de cuidados, de outras intervenções sociais baseadas em procedimentos artísticos como, por exemplo, o teatro, a música e a dança? Como vê o futuro profissional do trabalho de <i>clown</i> dentro do contexto da intervenção social?	Compreender o modo como o/a entrevistado/a concebe a natureza, importância e funções do trabalho de <i>clown</i> realizado em contexto de intervenção social e, em particular, no que diz respeito à prestação de cuidados que promovam o bem-estar
Perceção de eficácia	Adesão	Qual a sua opinião sobre as razões que poderão justificar um comportamento de maior ou menor adesão à sua prática por parte do público-alvo?	Identificar os elementos facilitadores de feedback da intervenção
	Impacto profissional	De que forma julga ser a sua intervenção significativa na vida das pessoas?	Compreender como os/as profissionais avaliam o sucesso da sua intervenção
	Oportunidades	Que projetos ao nível do trabalho de <i>clown</i> em contexto de intervenção	Identificar possíveis elementos potenciadores da

		social, no seu entender, deveriam ser desenvolvidos no sentido de melhorar a sua eficácia ou desenvolver as suas potencialidades?	ação interventiva do trabalho de <i>clown</i>
Balanço das atividades	Satisfações	Quais as principais gratificações que obtém com a realização do seu trabalho? Quais costumam ser os seus pensamentos, emoções e sentimentos após a realização de cada intervenção junto de um determinado público alvo?	Perceber que tipos de benefícios o/a entrevistado/a obtém através da realização do seu trabalho
	Obstáculos	Quais as principais dificuldades que sente estarem associadas à realização do seu trabalho? Em que medida essas dificuldades podem ser atenuadas ou ultrapassadas através da articulação do seu trabalho com outros profissionais?	Perceber os tipos de adversidades com os quais o/a entrevistado/a se confronta na realização do seu trabalho
	Auto-conhecimento	Em que medida o seu trabalho contribui para o aprofundamento do conhecimento que tem de si próprio?	Compreender o papel do trabalho realizado ao nível do auto-conhecimento do/a entrevistado/a
Planos para o futuro	Conceções sobre o que se deseja fazer no futuro	No futuro, imagina-se a continuar a realizar profissionalmente este trabalho? Porquê? De que modo?	Perceber como os/as profissionais se posicionam perante o trabalho de <i>clown</i> no âmbito social no futuro

Anexo 2 – GRELHA DE ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Dimensões	Categorias	Subcategorias
Trajetória de vida	Origens	Ano de nascimento
		Local de nascimento
	Percurso familiar	Vida familiar durante a infância e a juventude
		Vida familiar na idade adulta
	Percurso escolar	Ensino pré-escolar e/ou ensino básico
		Ensino secundário
		Ensino superior
	Percurso formativo não escolar	Workshops e outras formações ligadas ao trabalho de <i>clown</i>
		Workshops e outras formações ligadas ao universo das artes, mas sem ligação ao trabalho de <i>clown</i>
		Outros workshops e outras formações sem ligação ao universo das artes nem ao trabalho de <i>clown</i>
	Percurso Profissional	Experiências profissionais anteriores e atuais sem ligação nem ao trabalho de <i>clown</i> nem à área de intervenção social
		Experiências profissionais anteriores e atuais relativas ao trabalho de <i>clown</i> , mas sem ligação à área de intervenção social
		Experiências profissionais anteriores e atuais no domínio da intervenção social, mas sem ligação ao trabalho de <i>clown</i>
		Experiências profissionais anteriores com ligação ao trabalho de <i>clown</i> e concomitantemente à área da intervenção social
	Outros percursos	Atividades não profissionais em associações ou organizações culturais e/ou de intervenção social
Atividades não profissionais nouro tipo de associações ou organizações		
Influências marcantes na decisão de realizar trabalho de <i>clown</i> a nível profissional e na sua prossecução a esse nível	Motivos pessoais e influências externas referentes à decisão de realizar trabalho de <i>clown</i> a nível profissional	Principais motivos pessoais pelos quais se tomou a decisão de realizar trabalho de <i>clown</i> a nível profissional
		Principais influências externas pelas quais se tomou a decisão de realizar trabalho de <i>clown</i> a nível profissional (influência familiar, de amigos, de pessoas ligadas ao trabalho de <i>clown</i> , etc.)
	Tipo de influências presentes na prossecução do trabalho de <i>clown</i> a nível profissional	Importância da formação académica
		Importância de outros tipos de formação
		Importância de experiências profissionais anteriores
		Importância de experiências não profissionais anteriores em associações ou outras organizações
	Inserção organizacional atual no âmbito do	Caracterização da entidade
Missão, finalidades e objetivos da entidade		

trabalho de <i>clown</i>	Percurso individual na entidade	Orgânica de funcionamento da entidade
		Início de atividade profissional na entidade
		Funções desempenhadas na entidade relativas ao trabalho de <i>clown</i>
		Funções desempenhadas na entidade que não dizem respeito diretamente à realização de trabalho de <i>clown</i>
Interação com outros profissionais da mesma entidade	Características dos tipos de articulação (de tarefas, de funções e de ideias) efetuadas entre os profissionais que realizam trabalho de <i>clown</i> com os outros profissionais da entidade em que trabalham	
Interação com profissionais de trabalho de <i>clown</i> que operam fora da entidade	Tipos de contactos mantidos com profissionais do trabalho de <i>clown</i> que exercem o seu ofício fora da entidade e seu grau de importância	
Atividades desenvolvidas no âmbito da realização do trabalho de <i>clown</i>	Caracterização geral das atividades	Características das atividades desenvolvidas de forma regular individualmente ou em equipa (tipos de atividades, duração das mesmas, contexto em que se realizam e divisão de tarefas quando se trabalha em equipa)
		Características das atividades realizadas de forma ocasional ou pontual individualmente ou em equipa (tipos de atividades, duração das mesmas, contexto em que se realizam e divisão de tarefas quando se trabalha em equipa)
	Metodologia	Princípios e regras básicas que presidem às atividades realizadas (a nível individual e em termos de equipas de trabalho)
		Técnicas específicas que são utilizadas na realização das atividades (a nível individual e em termos das equipas de trabalho)
		Preparação das sessões de trabalho de <i>clown</i> (a nível individual e em termos das equipas de trabalho)
		Avaliação do trabalho de <i>clown</i> desenvolvido (a nível individual e em termos de equipas de trabalho)
	Interação com o público alvo nas sessões de trabalho de <i>clown</i>	Papel da aparência, das ações físicas, da música e da linguagem verbal do <i>clown</i> na interação com os membros do público alvo
		Impactos, níveis de envolvimento/participação e reações comuns dos membros do público alvo relativamente à aparência, às ações físicas, à música e à linguagem verbal do <i>clown</i>
		Impactos, níveis de envolvimento/participação e reações diferenciadas dos membros do público alvo (de acordo com o seu género, idade e outros fatores) relativamente à aparência, às ações físicas, à música e à linguagem verbal do <i>clown</i>
		Experiências inusitadas de interação com o público alvo
Representações do trabalho de <i>clown</i> efetuado com propósitos de	Conceções sobre o universo dos profissionais de trabalho de <i>clown</i> em contextos de intervenção social	Conceções sobre as diferenças principais que distinguem a vida dos profissionais de trabalho de <i>clown</i> que trabalham em contextos de intervenção social daqueles que trabalham em contextos artístico-culturais
		Conceções sobre as principais diferenças que distinguem a vida daqueles que fazem trabalho de <i>clown</i> daqueles que não fazem

promoção do bem-estar de populações-alvo		Conceções sobre a maneira como a sociedade vê os profissionais de <i>clown</i> que trabalham na esfera da intervenção social
		Conceções sobre o que distingue os profissionais de <i>clown</i> de outros profissionais que atuam na intervenção social
		Conceções sobre as exigências características do trabalho realizado que não estão presentes em nenhum outro trabalho de intervenção social
	Conceções sobre o trabalho de <i>clown</i> e suas funções	Conceções sobre o que é mais importante para realizar um bom trabalho
		Conceções sobre as principais funções de um trabalho de <i>clown</i> realizado no âmbito da intervenção social
		Conceções sobre em que medida o trabalho de <i>clown</i> pode contribuir para a prestação de cuidados de saúde e bem-estar
		Conceções sobre até que ponto o trabalho de <i>clown</i> se distingue, na prestação de cuidados de saúde e de bem-estar, de outras intervenções sociais baseadas em procedimentos artísticos como, por exemplo, o teatro, a música e a dança
		Conceções sobre o futuro dos profissionais do trabalho de <i>clown</i> dentro do contexto da intervenção social
	Perceção de eficácia do trabalho de <i>clown</i>	Adesão
Impacto geral		Grau de importância atribuído à intervenção efetuada na vida das pessoas
Oportunidades		Entendimento sobre os projetos ao nível do trabalho de <i>clown</i> em contexto de intervenção social que deveriam ser desenvolvidos no sentido de melhorar a sua eficácia ou desenvolver as suas potencialidades
Balanço das atividades	Satisfações	Principais gratificações obtidas com a realização do trabalho
	Obstáculos	Principais dificuldades associadas à realização do trabalho
		Conceções sobre em que medida as principais dificuldades associadas à realização do trabalho podem ser atenuadas ou ultrapassadas através da articulação do trabalho efetuado por si com outros profissionais
	Autoconhecimento	Conceções sobre em que medida o trabalho efetuado contribui para o aprofundamento do conhecimento que se tem de si próprio/a
Planos para o futuro	Conceções sobre o que se deseja fazer no futuro	Indicação e explicação do desejo de, no futuro, continuar a realizar profissionalmente o mesmo trabalho
		Indicação e explicação do desejo de, no futuro, não continuar a realizar profissionalmente o mesmo trabalho

Anexo 3 – CARACTERIZAÇÃO GERAL DA AMOSTRA

Nº entrevista*	Sexo	Nacionalidade	Idade	Grau de escolaridade	Anos de trabalho na organização
E1	Masculino	Portuguesa	42	12º ano	2 anos
E2	Feminino	Espanhola	46	12º ano	2 anos
E3	Masculino	Alemã	51	12º ano	15 anos
E4	Masculino	Portuguesa	53	12º ano	3 anos
E5	Masculino	Brasileira	40	12º ano	5 anos/10 anos (com interrupção de 2 anos)
E6	Masculino	Moçambicana	49	Licenciatura	5 anos
E7	Feminino	Portuguesa	27	Licenciatura	2 anos
E8	Feminino	Portuguesa	44	Licenciatura	5 anos
E9	Masculino	Portuguesa	21	12º ano	5 meses
E10	Masculino	Portuguesa	37	Licenciatura	10 anos
E11	Masculino	Portuguesa	34	Licenciatura	2 anos
E12	Feminino	Portuguesa	28	12º ano	2 anos
E13	Masculino	Portuguesa	37	Licenciatura	14 anos

*De forma a preservar a identidade e anonimato, não foram mencionados os nomes dos entrevistados.