

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
COMUNICAÇÃO SOCIAL
ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI**

A TERAPIA DO RISO VISTA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

**CURITIBA
2003**

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI

A TERAPIA DO RISO VISTA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Projeto Experimental em Fotojornalismo apresentado ao Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, sob orientação do Prof. Osvaldo L. dos Santos Lima.

**CURITIBA
2003**

Somos todos, no íntimo, criaturas do ver
Imagens surgem à nossa frente, mas as vemos dentro do ser

Cavalos e maçãs e luz do sol sobre vidro
Colchões, cactos e aeroplanos, passam

Fantasmas para nosso prazer e terror em segredo evocados
E depois em espelhos projetados

Sem elas morreríamos, deixaríamos de ser
Pois vemos para viver e vivemos para ver

Somos todos, no íntimo, criaturas do ver
Imagens surgem à nossa frente, mas as vemos dentro do ser

(STRAUSS, D. L.)

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 01 |
| 1.1 OBJETIVO | 01 |
| 1.2 RELAÇÃO ENTRE TEMA E LINGUAGEM | 02 |
| 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 03 |
| 2.1 FOTOGRAFIA | 03 |
| 2.1.1 O fotógrafo como criança | 03 |
| 2.1.2 Loucura e repressão | 04 |
| 2.1.3 Fotografia e objetividade | 04 |
| 2.1.4 Passado / futuro | 09 |
| 2.1.5 Motivação | 12 |
| 2.1.6 Fotodocumentarismo | 13 |
| 2.2 TERAPIA DO RISO | 15 |
| 2.2.1 O riso como forma de subversão | 15 |
| 2.2.2 Cumplicidade e dominância | 16 |
| 2.2.3 O ator-palhaço | 18 |
| 2.2.4 A função do palhaço na medicina ocidental | 18 |
| 2.2.5 Grupos | 21 |
| 3. TÉCNICA | 23 |
| 3.1 COR | 23 |
| 3.2 FLASH | 23 |
| 3.3 CORREÇÃO DE COR | 24 |
| 3.4 PRODUÇÃO | 25 |
| 3.5 EDIÇÃO | 26 |
| 3.6 AUDIOVISUAL DIGITAL | 27 |
| 4. CONCLUSÃO | 28 |
| 5. REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS | 30 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 35 |
| ANEXOS | 36 |

1. INTRODUÇÃO

1.1 OBJETIVO

O objetivo deste trabalho é uma construção visual documental e subjetiva da relação entre crianças hospitalizadas e palhaços que realizam o trabalho chamado terapia do riso^{*}. Essa construção se dá tendo como foco a terapia do riso nos seus efeitos e funcionamento.

Não há pretensão de retratar a realidade da terapia, pois há o entendimento da impossibilidade de se fixar o real tal como ele é. A construção documental, através da linguagem fotográfica, não dá conta de retratar todos os aspectos da terapia, já que o olhar do fotógrafo é **segmentado**, tanto no que diz respeito ao enquadramento quanto à sua percepção pessoal da realidade. Desse mesmo modo são outras construções documentais: pontos de vista diferentes sobre o mesmo assunto, que não precisam ser necessariamente concordantes entre si, dada a subjetividade implícita no ato de **relatar** a realidade.

A definição do que é documentário é muito difusa, pois classificar o que é documentário envolve também a consciência do que é ficção, e a fronteira entre um e outro é muito tênue.

A classificação deste trabalho como ensaio documental se deve, no entanto, à sua **intenção**, pois se acredita que esta é a característica que forma o trabalho documental: a decisão *a priori* de se fazer uma imersão em uma determinada realidade, e dessa imersão retirar uma construção visual.

* A denominação do trabalho dos atores-palhaços como “terapia do riso” não é feita por todos os grupos que fazem esse tipo de atuação. Em alguns casos, é referida como “risoterapia”, e para alguns grupos, o termo “terapia” não é sequer aceito, por crerem que não é adequado aplicá-lo a uma atividade que não é, em si, médica. No entanto, essa expressão foi adotada neste trabalho para denominar o tema, já que não há consenso sobre um nome para ele, por ser a mais utilizada e de mais fácil identificação.

1.2 RELAÇÃO ENTRE TEMA E LINGUAGEM

Além da inclinação pessoal a esse tipo de expressão, pesou também para a escolha da fotografia a consideração de que, para autora, a imagem poderia se aproximar melhor da sutileza da relação que se pretendia experimentar.

A fotografia é o modo encontrado para falar sobre o assunto pois ela permite a poética e a subjetividade necessárias ao ensaio pretendido. Ela se encaixa perfeitamente ao tema, que ao mesmo tempo se centra em posicionamentos científicos, mas também lida com a arte e seus efeitos, tal como a fotografia como meio de expressão: objetiva por sua contigüidade física com o referente, subjetiva pela poética de sua linguagem.

O trabalho do palhaço no hospital é fortalecer o saudável na criança, ajudando-a a enfrentar a doença e o tratamento. Estar internada em um hospital é cruel para a criança: ela freqüentemente se torna depressiva e agressiva. O riso devolve a essa criança a imaginação e a felicidade de ser **criança**, e não apenas um paciente.

É nesse contexto que se encaixa esse trabalho. Uma visão que pretende apenas relatar, do ponto de vista pessoal, esta relação tão sutil da criança e o palhaço. É, portanto, um trabalho que busca a compreensão da terapia do riso como forma de se ver tanto a medicina como o próprio ser humano.

Foram consideradas para o produto final imagens que, dentro da linha da edição, contribuíssem para contar a experiência, mesmo que, isoladamente, a fotografia não contenha todos os elementos necessários à compreensão do assunto. Essa é a principal característica do ensaio fotográfico: a linha de sentido que se escreve entre as fotografias, e não literalmente em cada uma delas, uma linha que caminha por significações, mas sempre com a consciência do sentido livre da interpretação dada pelo receptor.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 FOTOGRAFIA

2.1.1 O fotógrafo como criança

O olhar da criança não tem pudores, medos, censuras, regras e ambições. A criança vê, livremente, inclusive o que não é real, pois não tem a noção do que é loucura, nem do que é ridículo no mundo adulto. Não há limites para o que uma criança pode ver. Que criança não tem um amigo imaginário? E qual não vê graça nos momentos mais solenes do “mundo adulto”? A mente da criança é capaz de livres associações, de criações impossíveis pelo adulto. Para ela, não há distinções entre o real e o imaginário. Se ela vê, é porque existe. **Ver** é distinto de **enxergar**, portanto: para a criança, ainda que não seja possível enxergar, é possível ver.

Quando crescemos, perdemos essa capacidade de ver além do que existe. O mundo do trabalho e das relações sociais “mata” essa criança interior, bloqueia essa capacidade de visão. Os sonhos, fantasias e idéias absurdas são agora destinados aos ingênuos e aos loucos.

O olhar fotográfico é como o olhar da criança. Pois não é um olhar sistemático, “adulto”, regrado e analítico, mas sim um olhar que se deixa levar e mergulha na realidade, e que vê no que fotografa aquilo que bem entende. É um olhar que, acima de tudo, sente o que vê. E assim é capaz de ver até o que não é real, com uma grande vantagem: pode agora materializar essa imaginação. Com a ajuda da câmera, o fotógrafo traz para o “mundo real” a visão que existia somente dentro dele.

Mas para ser fotógrafo é preciso ser criança outra vez, e ver o mundo com os mesmos olhos ingênuos, capazes de absorver o mundo como uma criança absorve. Com a ingenuidade suficiente para acreditar no que se está fazendo, acreditar que é possível a transposição de suas idéias em um pedaço de papel, e que tudo isso realmente faz algum sentido (se não para todos, pelo menos para o fotógrafo em si).

2.1.2 Loucura e repressão

Na definição de Freud, a criança é como o ID, entidade que sente, quer, deseja, e impulsiona o ego, que por sua vez tenta se relacionar com o mundo exterior e conciliar sua relação com o super-ego, a parte controladora da mente, que impõe os limites. Com o desenvolvimento do super-ego, o ID fica sendo a “criança interior”, que é freqüentemente ignorada, frente às maiores limitações impostas pelo meio e refletidas nas limitações impostas pelo próprio super-ego (o lado “adulto” da personalidade). Se por um lado, o desequilíbrio favorecendo o ID leva à loucura, a influência exagerada do super-ego leva à repressão, fenômeno cada vez mais comum na sociedade atual, já que a vida em sociedade nos moldes em que se vive hoje se beneficia muito mais da repressão do que da loucura.

O louco é definido também como “aquele que vê demais”. Isso porque o excesso de visão, isto é, a sensibilidade ativa para aspectos de outra forma ignorados pela mente, é responsável pela possibilidade de proporcionar tanto a êxtase quanto a depressão, já que a mente está livre para sentir – tanto o que é bom e positivo quanto o que é doloroso.

Fora desse processo, quando se tenta bloquear um dos aspectos da sensação – a felicidade ou a dor – tem-se o processo de repressão de ambos, pois a sensibilidade depende da sua totalidade. Não há como ser sensível à beleza sem ser sensível à dor.

O fotógrafo situa-se em uma corda bamba, na linha entre o equilíbrio e a loucura. O modo com que ele abre a visão o deixa exposto a qualquer tipo de emoção. Assim como a música, as artes cênicas, a pintura, a literatura, a fotografia é uma forma de percepção e criação. Ela depende do instrumento para materializá-la, mas depende muito mais da sensibilidade para que ela exista enquanto significado.

2.1.3 Fotografia e objetividade

A comparação entre fotografia e pintura é muito freqüente e a acompanha desde a sua criação. Dada a dificuldade de reprodução da fotografia no início de seu

uso no jornalismo, ela era utilizada nessa área somente como uma base para a ilustração. Com o tempo e o avanço das técnicas de reprodução, passou a ser utilizada no lugar da ilustração, que foi liberada para reinventar-se. A partir desse ponto, talvez, a fotografia encontrou o maior obstáculo para sua percepção. Quando posta ao lado da pintura, a idéia que predomina é a de que esta é uma representação pessoal, visto que o pintor tem a liberdade de retratar seu sujeito como bem entender, e de acordo com a sua própria técnica; a fotografia, no entanto, parece muito mais com um **fragmento da realidade pura**, como se fosse uma representação mecânica, independente do fotógrafo, um mero operador da máquina. Para os primeiros entendimentos sobre a fotografia, ela operava pela mimese, ou seja, a imitação da realidade, tal como ela é: verdade.

Mas a questão está justamente nessa palavra: fragmento. Fotografia é fragmento de realidade, não a realidade em si. Quando aponta a câmera para um assunto, o fotógrafo já eliminou infinitas possibilidades de ângulos e temáticas. Ele quer dizer alguma coisa, e escolheu esse momento para isso.

A discussão sobre objetividade e subjetividade se acentua, principalmente, quando se pensa em jornalismo, e ainda mais em fotografia jornalística. É nesse campo que a fotografia encontra a sua maior armadilha: revestida da aura de “representação do real”, ela cai na tentação de se afirmar como tal, e fingir dia após dia ser um meio isento de duplicar a realidade, tal como ela é. Como se a presença de um fotógrafo por trás da câmera fosse dispensável. Pois não é ele quem faz a foto, e não a máquina?

A psicologia Gestaltista pode ajudar na compreensão da fotografia, quando fala da percepção definindo o meio comportamental:

“é o meio resultante da interação do indivíduo com o meio físico e implica a interpretação desse meio através das forças que regem a percepção (...) Essa particular interpretação do meio, onde o que percebemos agora é uma ‘realidade’ subjetiva, particular, criada pela nossa mente, é o meio comportamental. Naturalmente, o comportamento é desencadeado pela percepção do meio comportamental.”¹

¹ RODRIGUES, L. H. A. **Comportamento Humano, Organizacional e Ambiental**. Centro de Ciências Sociais Aplicadas e Jurídicas do Centro Universitário de Jaraguá do Sul, 19-. p. 19-20.

Kurt Levin, psicólogo que partiu da teoria Gestaltista para formular a sua própria teoria, define o espaço vital como “o espaço de vida considerado dinamicamente, onde se levam em conta não somente o indivíduo e o meio, mas também a totalidade dos fatos coexistentes e mutuamente interdependentes.”²

O que a Gestalt propõe é entender o modo como o indivíduo percebe a realidade, de acordo com todas as forças que atuam na interpretação dela, como as influências sociais, os medos, os sonhos e idealizações pessoais, pois todas essas forças fazem esse “mundo pessoal” diferente para cada indivíduo.

Pode-se dizer, então, que o mundo que o fotógrafo registra é o seu meio comportamental, o mundo como ele o vê, assim como o mundo que o espectador vê na fotografia já não é o “real”, nem mesmo totalmente o mundo do fotógrafo, pois a sua interpretação transforma essa imagem em uma outra realidade, a sua.

Ver o mundo, assim como registrá-lo em fotografia, é ler e interpretar signos. São imagens que representam algo. Inevitavelmente usaremos signos para nos referir e para representar significados, sejam eles literais ou não. A memória é composta por signos: imagens que nos remetem a significados. É, portanto, impossível representar o significante tal como ele é (assim como seria impossível ver a realidade sem interpretá-la de alguma forma), já que **sempre** haverá a leitura do signo por quem o quer representar.

Mas há mais o que considerar sobre a natureza de signo da fotografia. De acordo com a teoria de Charles Sanders Peirce, analisada por Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico*, ela se encaixa na definição de signo indicial, pois mantém com o seu significante uma contigüidade física. Ou seja, sua existência depende da existência do objeto, da luz que emana dele e que imprime no negativo a marca da sua existência. A foto é sempre um vestígio, uma prova de que algo existiu em algum momento. Como a fumaça é índice de fogo, e o chão molhado, de chuva, a sensibilização do químico é o índice da presença do que o sensibilizou. Embora o sensibilizador seja, necessariamente, real (pois como algo que não existe iria sensibilizar o negativo?), a impressão não deve ser obrigatoriamente parecida com o seu significante, como são os ícones, embora seja possível e comum a existência

² RODRIGUES, op. cit. p. 22.

dos índices icônicos, ou seja, aqueles que guardam uma relação física com seu referente e ao mesmo tempo, se parecem com ele. A foto, por sua característica de **produção**, é sempre o indício de que algo esteve ali refletindo, emitindo, ou mesmo bloqueando luz.

Essa afirmação traz à tona outras questões discutidas por Dubois, os princípios da singularidade, atestação e designação da fotografia. O momento retratado na fotografia é único. A partir da fração de segundo em que ele é “congelado”, ele já é passado. É impossível revê-lo ou recriá-lo. É, portanto, um momento **singular**, uma fração única das infinitas possibilidades de acontecimentos que poderiam ser retratados. É bem verdade que a reprodutibilidade da fotografia poderia por em risco essa singularidade, se não fosse por uma característica: a verdadeira foto é o negativo, onde realmente ocorre a impressão do índice, e não a fotografia em papel, mera reprodução desse original. Reproduzir a fotografia não é reproduzir o índice em si, mas sim produzir um novo índice icônico, que terá agora relação física com o negativo e se parecerá, de alguma forma (e igual forma para todas as cópias) ao índice que o originou.

Sendo um índice da presença do objeto, quer se pareça com ele ou não, pode-se dizer, também, que ela é **atestação**. Ela é prova da existência do real, “jamais mente; ou melhor, pode mentir sobre o *sentido* da coisa, sendo tendenciosa por natureza, mas nunca sobre sua *existência*.”³ É o que Barthes chama de “isso foi”. A foto é a atestação da existência, em determinado momento, das condições que a geraram.

Mas um ponto importantíssimo dessa teoria é a diferença entre “sentido” e “existência”. Tome-se, por exemplo, uma fotografia do ex-candidato à presidência da república do Brasil em 2002, José Serra, e sua candidata a vice-presidente, Rita Camata, publicada na revista Istoé de 29/05/02*, em que os dois, frente à frente em um encontro, pareciam na iminência de um beijo. O que a foto atesta, nesse caso? Não o significado que vemos instantaneamente, o beijo, mas a existência de um momento no tempo em que, de um determinado ângulo e com um determinado

³ BARTHES, R. **La Chambre Claire**. in DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5 ed. Campinas: Cultrix, 2001. p. 74.

* Ver foto na seção *anexos* deste trabalho.

enquadramento, os dois *pareciam* se beijar. **Essa** é a única prova irrefutável que a fotografia dá. Ela só fala de si mesma, da sua produção.

A fotografia, por si só, na verdade, não nos dá o seu significado. “O índice nada afirma; apenas diz: Ali. Apodera-se por assim dizer de seus olhos e força-os a olhar um objeto particular, e é tudo”⁴. É bem verdade que a intenção do fotógrafo guia os elementos representados de modo a tender a um significado (como a escolha pelo ângulo em que o beijo parecia acontecer), e por outro lado, é complementado pela tendência do receptor em perceber esse significado, ainda que a foto não o diga. A imagem dentro da fotografia não tem vida própria, pelo contrário, sua existência depende da existência do expectador. Dizer que a fotografia é um índice, uma referência, que depende do real, não significa que se deve cair na teoria da mimese novamente. Isso porque, além de sabermos que ela não atesta o sentido, mas somente a existência, a relação indicial (onde o referente imprime sua relação com o signo) existe somente durante a sua criação. Antes, e depois, entram em cena as interpretações, as percepções, e impossibilitam qualquer relação com o “real”. Sempre o que vai estar representado na fotografia será uma impressão da existência desse real, e nada mais. Falta algo, o sentido, que é dado somente por quem vê (a priori ou a posteriori). Para “ajustar” a expressão de Barthes, poder-se-ia dizer, assim: “isso – seja lá o que isso for – foi”.

Note-se: interpretar é diferente de julgar. É impossível fugir da interpretação, pois ver a realidade é interpretá-la, mas é possível uma tentativa de justiça na interpretação. O que nunca será possível é chamar essa representação de verdade pura. A verdade pura não pode ser representada, pois não há mente capaz de reproduzi-la sem a interpretar primeiro.

A máquina é o que dá vida à fotografia, mas também o que a amarra na definição mimética, e a fantasia de realidade pela relação icônica com seu referente. Mas sem ela, existe o fotógrafo? Sim e não. Não, porque não pode mais se expressar, e sim, porque o fotografar não se faz com a câmera, mas com os olhos (ou melhor, com a mente). Fotografar é ver. A máquina é o aparelhinho mágico que dá ao fotógrafo a chance de se expressar. Um brinquedo que lhe possibilita fazer o “desenho” que só ele vê. É um meio, e não a mensagem. Sem esse meio, por certo,

⁴ PEIRCE, C. S. **Collected Papers** in DUBOIS, op. cit. p. 75.

não há significado, mas não é ele quem o carrega. ***O significado está além da imagem.***

A grande diferença da fotografia para a pintura é a tinta. Para o fotógrafo, a tinta é o real, que ele manipula, mistura e aplica como bem entender, de acordo com a sua técnica e a sua ideologia.

Apesar disso, é possível a fotografia mecânica, “sem sentimento”, como muitos fotógrafos se empenham em demonstrar ao retratar algum objeto (ou a si mesmos) sistematicamente, em uma tentativa de obter uma imagem “real”. Esse desejo de provar a realidade da representação é resultado da sensação da imaterialidade do próprio trabalho. É uma forma de tentar ver a realidade, embora esse resultado nunca seja efetivamente atingido. E é possível a aparente falta de sentimento e interpretação, como é possível, por exemplo, uma música totalmente matemática, o que não tira a condição de criação da obra. Toda representação é uma criação, e sempre é, de alguma forma, diferente da realidade em si.

2.1.4 Passado / futuro

Sobre as mesas, na cabeceira de camas, em estantes, lá estão os retratos de pessoas conhecidas, em praticamente todas as casas. Emoldurados, rostos e eventos dos quais nos lembramos, ou sobre os quais ouvimos falar. Mas quem está nesses retratos é a mesma pessoa que conhecemos?

O instante em que a câmera permitiu a entrada de luz e formou a imagem no negativo é único, **singular**. E por mais rápida que seja a materialização da imagem (como no caso da fotografia digital), esse momento pertence sempre ao passado. É um pequeno instante que aconteceu, mas não volta mais. O que volta é a imagem desse momento, uma janela por onde acessamos a parte da memória onde ele se encontra. Como foi dito no item anterior, a imagem nos aponta, nos referencia algo, cujo significado buscamos então na interpretação.

A pessoa (no caso) retratada na fotografia não existe mais, existe? Não é aquela pessoa conhecida de hoje, mas sim o que ela foi, naquele instante, e o que ela foi, para quem olha o retrato, além daquela imagem, todas as memórias e sensações relacionadas a ela (inclusive sensações de fatos que ainda não

aconteceram). A sua fotografia é um atestado de que, naquele momento, ela refletiu luz, que foi captada pelo negativo. Este pequeno momento sempre faz parte do passado.

A pessoa que conhecemos morreu naquele retrato, e ele nada mais é do que um marcador de páginas que nos remete a um momento que não existe em outro lugar mais a não ser a nossa memória. O tempo presente na fotografia é esse tempo irreal, que é ao mesmo tempo passado, presente e futuro, pois todos existem ao mesmo tempo. A foto é um retângulo que aprisiona esses fantasmas de pessoas e coisas, imagens que são espectros, sem matéria, apenas signos que só podem representar o nosso próprio conteúdo.

Digo a ele que quando olhamos para imagens somos como Orfeu olhando para trás. Como ele, olhamos para trás por amor e dúvida – amor pelo objeto que deixamos para trás, e dúvida sobre as leis da consequência – e, assim, nosso olhar é, ao mesmo tempo, fiel e ilícito. O vidente da direita diz que Orfeu, originalmente, era um deus da escuridão e seus ritos eram sempre praticados à noite. Depois, diz que Eurídice nunca esteve realmente lá, que os deuses do mundo inferior enganaram Orfeu mostrando-lhe uma aparição de sua amada. Quando esse espectro passava da escuridão à claridade, evidentemente desaparecia.⁵

Ver o sujeito é matá-lo. O tempo passa, incessantemente, e a cada segundo mais memórias são jogadas para essa grande vala, esse tempo irreal. O que a fotografia faz é trazer dos mortos, do passado, espectros que acionam memórias ou imaginações. De um modo perturbador, esses fantasmas retornam e se parecem aos seres que os originaram, embora não *sejam* esses seres.

Muito embora a geração dessas imagens tenha sido feita por sua relação física, fotografar é dissociar o índice do seu referente, tanto no tempo quanto no espaço. O corte da fotografia os separa para sempre. O sujeito morre, invariavelmente, e a referência indicial fica, congelada e isolada. “Entre o momento recolhido na película e o momento presente do olhar que se leva à fotografia, sempre existe um abismo”⁶. Por mais que se corra atrás do passado, por mais que se tente representá-lo e fazê-lo presente, ele não volta a não ser por referência. Ver uma fotografia não é ver presença, é ver a **ausência** do sujeito. Segundo Barthes:

⁵ STRAUSS, D. L. **Entre os olhos, o deserto: no escuro**. Trad. Vera Adami.

⁶ BERGER, J. **Appearances**. in DUBOIS, op. cit. p. 90.

“A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vêm me tocar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela.”⁷

Fotografia é memória. E é tão ou mais seletiva do que ela. O ato de fotografar, quando visto na sociedade, está baseado nos “momentos felizes”. Por quê? Contraditoriamente, a fotografia também é uma forma de lutar contra a morte. “Eternizar um momento”, como se diz, é aprisioná-lo como se assim ele fosse existir indefinidamente. E vai, não na foto, mas na memória de quem a vê. Ele existe ao mesmo tempo e com a mesma matéria das coisas que ainda não aconteceram. E justamente os momentos que se quer lembrar não são os de dor, mas as reuniões de família, os sorrisos e brincadeiras. Fotografar esses momentos é ter a ilusão de impedir que eles passem e desapareçam.

E por que o ser humano tem tanto medo da fotografia? Por que nos escondemos muitas vezes, para não sermos fotografados? Temos medo da imortalização. Temos medo do fantasma que, no futuro, será a nossa imagem quando nós não estivermos presentes. A fotografia será uma representação nossa, e toda representação é, em algum nível, errônea. Temos medo de existir para sempre com os olhos semicerrados e a boca torta. Às vezes mentimos para nós mesmos quando temos uma imagem que nos agrada e dizemos “esse sou eu”, mas sabemos que nessa representação algo há de inverdade, ainda que não admitamos. A própria percepção de nós mesmos é uma interpretação: auto-imagem.

Esquecer, porém, é uma proteção para o ser humano. O que seria de nós se cada memória dolorosa, triste ou vergonhosa estivesse sempre presente na nossa consciência? Esquecemos nossos pequenos defeitos para que sejamos felizes com nós mesmos, e esquecemos o que não nos interessa no passado para que possamos continuar vivendo.

⁷ BARTHES, R. **La Chambre Claire**. in DUBOIS, op. cit. p. 60.

2.1.5 Motivação

A teoria de Pérez López define três tipos de motivação humana: extrínseca, intrínseca e transcendente. A ação com base de motivação extrínseca busca uma reação do ambiente para o indivíduo; já a intrínseca busca uma reação no próprio indivíduo. A motivação transcendente, no entanto, é a que busca uma consequência para todos de modo geral. A pessoa motivada dessa maneira é receptiva às necessidades dos outros e as de si mesmo, e age por uma causa que é tanto sua quanto de todos à sua volta.

A motivação artística está, em sua maioria, nesse âmbito da motivação transcendente, pois satisfaz as necessidades do indivíduo (em termos, pois a sensação de saciedade logo é substituída por mais necessidade), mas é voltada também para a sociedade como um todo.

A busca do fotógrafo também é um tanto egocêntrica e transcendente: é uma busca por si mesmo e pelo mundo. O processo de relativização necessário para se entender uma realidade alheia à sua faz com que ele entenda a si mesmo: ele se põe no lugar do objeto, tenta sentir como ele, se espelha em tudo o que vê. Assim, descobre tanto sobre o mundo como sobre si mesmo. Fotografar sempre é ver um pouco de si.

Considerando-se esse aspecto, o ato de fotografar e principalmente de expor fotografias a outros olhares é sempre abrir uma porta para sua própria intimidade. Porque para o fotógrafo não basta ver e descobrir, mas é necessário também mostrar. Expor a imagem a outros olhos (ou aos próprios) é deixá-la à mercê de outras interpretações. É perder a pureza da imagem original, talvez, mas é deixar que ela cumpra a sua função e referencie a imagem vista a outra interpretação que vai, enfim, completá-la.

Ver é uma “condenação”, nesse caso, uma atividade ininterrupta e, de certo modo, involuntária. “Certa vez, fechamos os olhos, mas o constante tremeluzir das imagens sobre nossas pálpebras nos entonteceu e sucumbimos.”⁸

⁸ STRAUSS, op.cit.

2.1.6 Fotodocumentarismo

O fotodocumentarismo nasce como um “braço” do fotojornalismo, uma variação em busca da fuga do superficialismo das spot news, da fotografia como fragmento portador da mensagem como um todo, o fragmento do real que comunica por si só, ou mesmo da fotografia como ilustração do texto. A foto documental quer falar, mas com a sua própria linguagem.

Quando o fotógrafo decide sair do superficialismo da fotografia jornalística e se aprofundar no seu tema, no entanto, uma contradição se põe: a fotografia fica mais real ou mais subjetiva?

Na visão dos concerned photographers, os “fotógrafos empenhados”, a fotografia é um meio de denúncia do real, e pode servir para mudá-lo. Os temas de cunho social são, ainda hoje, a base desse tipo de documentarismo, que geralmente se acredita mais “jornalístico” do que pessoal. É o caso de fotógrafos como Sebastião Salgado, que veementemente luta contra a rotulação de “arte” da sua produção.

Mas, ao mesmo tempo, o “empenho” desses fotógrafos não seria um empecilho à sua pretensa objetividade? Ao admitir a vontade de denúncia e mudança social, não se admite também a **intencionalidade** da foto?

Sobre essa contradição, Jorge Pedro Souza comenta Gisèle Freund e a sua visão do documentarismo como “jornalismo-realidade”:

Quanto a mim excessivamente, parece-me que Freund vê a principal característica identificativa da fotografia documental na idéia de afastamento do sujeito (fotógrafo) – objeto (fotografado); para mim, porém, é fotografia documental a que se desenvolve essencialmente em termos de projeto e que tem em vista, precisamente, documentar a realidade da forma como esta é percebida pelo fotógrafo, ainda que acentuando pontos de vista, como no caso dos fotógrafos de compromisso social.⁹

A necessidade do fotodocumentarista é entender. É ver e perceber, para então expressar. Quer ele admita ou não a sua subjetividade, este ponto é comum: é preciso um “mergulho” na realidade alheia à sua para então compreendê-la. O ato

⁹ SOUZA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. p. 53.

de ver o mundo pelos olhos do fotografado o põe em posição para tentar dizer o seu mundo em imagem. Por isso a fotografia documental é, ao mesmo tempo, sobre o **fotografado** e sobre o **fotógrafo**, pois é somente no movimento de relativização que ele vê o mundo do outro.

Face à discussão social e a pressão da “foto real”, muitos fotógrafos hoje também se voltam a outro lado – o interior. A foto fica cada vez mais intimista, os temas, cada vez menos gerais, mais próximos do fotógrafo. É como se, de tanto olhar para fora, percebessem que falta explorar o mundo interior. Esse é um movimento que não está restrito à fotografia, mas também ao vídeo documental, e a outros tipos de arte. A arte hoje é intimista, é popular, é psicológica.

A contextualização e a estrutura de edição dadas pelo documentarista denotam o seu desejo de comunicar a sua visão. “Eis o que vi, eis o que toquei. Agora cabe a vós, a vós, *tocar através dos olhos*”.¹⁰ O significado que se dá (ou se tenta dar) à foto transcende a ela. O que se vê não é mais o real, é o hiper-real. É mais real do que o real, ao ponto de, mesmo quando ficção (no caso da pose como forma de expressar o real), ainda assim é real.

¹⁰ DUBOIS, op. cit. p. 74.

2.2 TERAPIA DO RISO

2.2.1 O riso como forma de subversão

Os personagens cômicos têm sido encontrados por toda a história da humanidade. A busca do riso é inerente ao ser humano. “O riso é mistério que desmistifica o opressor”¹¹, e a opressão existe desde que existe vida em sociedade. Portanto, a tentativa de fuga dessa opressão através do riso é uma busca muito antiga: basta lembrar dos bufões, bobos, pessoas encarregadas de entreter e dar ao outro essa válvula de escape, alívio para a opressão.

Na idade média, podemos encontrar o cômico nas trupes de saltimbancos que viajavam de vilarejo em vilarejo, promovendo espetáculos para entreter a quem se interessasse. O riso nesses espetáculos não vinha de todos os personagens, mas das trapalhadas do palhaço*, personagem bobo e usualmente deformado.

O personagem Capitão Fracassa, do filme re-editado em 1991 por Ettore Scola (originalmente intitulado *Il Viaggio di Capitan Fracassa*), é o típico palhaço, não só no palco como na sua vida com a trupe. Aristocrata arruinado, ele se junta ao grupo e é constantemente humilhado, substituindo o outro palhaço do grupo, Pulcinella (vivido por Massimo Troisi), velho e ridicularizado por seu comportamento teimoso. Durante as apresentações, ele erra as falas, é tonto, cai, destrói o cenário, na pele de um burguês decaído, tal como ele é na vida fora do palco.

O palhaço é assim: ri de si mesmo, e é no rir da própria desgraça que ele consegue subverter as imposições sociais, “alterando o tom ríspido das ações das pessoas e das instituições, promovendo aquilo que todos buscam como meio para burlar a rigidez social, o riso.”¹² Na sua ambigüidade e ridículo, ele pode burlar a ordem estabelecida, expondo, por sua vez, essa ordem ao mesmo ridículo, motivo pelo qual o cômico chegou a ser proibido pela inquisição.

¹¹ WUO, A. E. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. Campinas: Faculdade de Educação Física da UNICAMP, 1999. (Dissertação, mestrado em Educação Física). p. 74.

* Os termos “palhaço” e “clown” têm origens diferentes. Segundo Ana Elvira WUO, “palhaço” poderia se originar de “paglia” (palha em italiano), enquanto “clown” viria de “clod” (em inglês, relacionado à terra). Apesar disso, ambos termos poderiam indicar camponeses, pessoas atrapalhadas e portanto, cômicas. Para este trabalho, foi escolhida a expressão “palhaço” como regra geral, embora a palavra “clown” apareça esporadicamente em citações de outros autores.

¹² WUO, op. cit. p. 72.

A lógica que rege a ação do palhaço não é a lógica do poder dominante – pelo contrário, ele trabalha com sua própria lógica, ridícula na concepção geral, e com isso consegue o riso. Consegue mais do que o riso, na verdade: por viver de acordo com a **sua** lógica, o palhaço representa a liberdade, uma liberdade tanto necessária ao poder (para aliviar a opressão) quanto perigosa (por expor suas amarras). É por isso que o cômico e o artístico estão sempre à margem da sociedade, mas nunca podem deixar de existir: “...embora existam processos para estabelecer o funcionamento das estruturas sempre existirá na arte o mecanismo de adaptação e transformação, que guarda a existência secreta de outras divindades que formam a identidade de subverter independente da realidade existente”¹³

2.2.2 Cumplicidade e Dominância

Na arte do palhaço, dois tipos de personagens básicos são definidos: o palhaço branco e o augusto. Essa dicotomia é representada perfeitamente pela dupla Gordo e Magro, assim como em outras duplas cômicas. O palhaço branco é o dominante, esperto, que exerce poder sobre o augusto, o bobo, atrapalhado.

Na relação com a criança, o palhaço faz o papel de augusto. Ele tropeça, fala besteiras, parece não entender as regras da sociedade. Provoca o riso pela atitude mecânica e “burra”. A mecanicidade é um recurso definido por Henri Bergson em *O Riso*: para ele, o risível é tudo aquilo que, sendo humano - característica inerente ao que provoca riso, a humanidade ou ao menos a semelhança a ela – age como máquina, não pensa, não é capaz de se adaptar e mudar de acordo com a situação, como o homem que, ao atravessar a rua, escorrega e cai sentado. O risível não está, para Bergson, no homem sentado na rua, mas no fato de que ele não foi capaz de mudar seu curso. Agiu como uma máquina.¹⁴

Quando a criança se depara com o palhaço augusto, ela sente ao mesmo tempo cumplicidade, pois sabe o que é ser pequeno frente ao mundo, e sente também poder, pois ela comanda o palhaço. Ele está lá por ela, ele representa para

¹³ WUO, op. cit. p. 78.

¹⁴ BERGSON, H. **Laughter: an essay on the meaning of the comic**. Trad. Cloudesley Brereton L. Es L. (Paris), M. A. (Cantab) e Fred Rothwell B.A. (Londres). Capítulo I.

ela. A criança não é normalmente o palhaço branco, mas ao ser dada a ela a oportunidade para sê-lo, quando ela na verdade se sente como o Augusto, é dá-la um poder que a doença lhe tirou. Ela, que era um Augusto, tem agora um outro Augusto representando para ela.

É desse modo que o palhaço consegue chegar ao mundo isolado da criança internada. Com humildade, ele deixa que ela abra as portas e se permita sorrir.

Sendo assim, as crianças podem rir do clown, podem rir de si mesmas, podem enveredar por outros caminhos com o elemento físico do riso lhes demonstrando outra perspectiva de vida e instigando nelas outras fontes de vida a partir do próprio corpo, na qual rir é uma experiência corporal positiva que pertence ao ser humano e é muito interessante ser desvelada no tempo em que a pessoa está enfrentando dificuldades.¹⁵

O palhaço representa, para a criança, a alegria: é um signo, a personificação dessa alegria. Nele, ela pode ver a possibilidade de felicidade que não vê nos elementos à sua volta no hospital. Assim, aprendendo a ver a alegria em outro elemento, ela aprende a vê-la em outras situações, como o palhaço faz. Ela aprende com o palhaço a achar graça no soro e nos monitores, nas seringas e nas enfermeiras.

Desse modo, é estabelecida uma relação de cumplicidade entre a criança e o palhaço. Olhando-se, eles sabem que têm um segredo escondido, essas pequenas alegrias que o mundo adulto não compreende. Para Bergson, essa cumplicidade é inerente ao ato de rir: “Por mais espontâneo que pareça, o riso sempre implica um tipo de acordo, entendimento secreto, ou mesmo cumplicidade, com outras pessoas que riem, reais ou imaginárias.”¹⁶ Essa sensação de cumplicidade resgata para essa criança a capacidade de se sentir especial, e de imaginar o mundo como normalmente o faria.

Ainda para Bergson, o ato de rir implica a suspensão momentânea dos sentimentos, pois o riso depende somente da inteligência. É possível rir de algo que lhe inspira pena, mas no momento do riso, essa pena é necessariamente suspensa, pois do contrário a situação não seria engraçada.

¹⁵ WUO, op. cit. p. 85.

¹⁶ tradução livre de BERGSON, op.cit.

2.2.3 O ator-palhaço

“A máscara do clown, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela.¹⁷ (...) é uma profissão de fé e uma tomada de posição perante a sociedade. Ser clown significa mostrar as fraquezas pessoais (as pernas finas, a orelha grande, os braços pequenos) e enfatizá-las, usando roupas diferentes daquelas que usualmente as ocultam.”¹⁸

O atuar do palhaço, principalmente no hospital, é mais do que vestir um personagem. É exteriorizar as suas fraquezas, pois são elas que farão o efeito mágico do riso na criança. Ele **tem** que ser vulnerável para ser o palhaço, o augusto. E além de ser corajoso (para se propor a uma exposição de tal nível), tem que ser forte. Pois além da sua dor, ele lida com a dor do paciente, e acima de tudo, não pode ter pena dele. Pelo contrário, é o paciente que deve ter “pena” do palhaço, de sua condição ridícula. Só assim ele pode aprender a rir de sua dor, como o palhaço faz.

Quando o clown se mostra corporalmente em espetáculo, ele é um ser que se aceitou, que se libertou de suas máscaras e amarras e não tem medo de se expor e acredita ser verdadeiro com isso e, dentro dessa verdade, se coloca à disposição para que as pessoas possam rir dele, embora seja dolorido. Entrega-se ao outro com toda a sua verdade, sendo generoso ao saber que crianças precisam rir dele para estarem mais aliviadas dos incômodos do tratamento. Não se ofende, aceita em benefício da saúde do outro porque acredita, sobretudo, que as pessoas o estão aceitando, demonstrando isso por intermédio de um sorriso ou do próprio riso de escárnio ou gozação. Essa dor que o clown sente por estar expondo o seu lado ridículo é aliviada na platéia. Podemos dizer que é quase que uma regra: da própria dor se fez o riso.¹⁹

2.2.4 A função do palhaço na medicina ocidental

A tradição alopática da medicina ocidental se fundamenta, basicamente, na doença e no combate a ela após a sua instalação, por meio de medicamentos. Na

¹⁷ BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator.** in WUO, op. cit. p. 7.

¹⁸ WUO, A. E.; JESUS, A. N. **Comicidade Corpórea na Educação Física.** Artigo publicado no 2º Congresso Científico Latino Americano da FIEP-UNIMEP e 2o Simpósio científico Cultural em Educação Física e Esportes Brasil/Cuba-Piracicaba-SP 29/Maio a 2/Junho. p. 4.

¹⁹ WUO, op. cit. p. 90.

criança, e no paciente em geral, o que um médico é treinado a ver é a doença. A principal crítica feita a essa medicina é a falta de visão do todo do paciente, não só a doença como o saudável, não só o corpo como o espírito.

Com o tempo e as características culturais do mundo ocidental (individualismo, capitalismo, consumismo), a medicina tornou-se uma ciência cruel, que cura, mas também mata – como os remédios. Nas escolas de medicina, os futuros médicos são treinados a sobreviver nesse mundo cruel, a enfrentar as adversidades e dificuldades, a realidade dolorosa e a morte presente na sua atividade profissional. Mas a saída para enfrentar a morte encontrada por essa medicina não é o entendimento dela, e sim a alienação. Ao se afastar do paciente, o médico se afasta da morte, e pode continuar o seu trabalho, condição para que possa, talvez, salvar outras vidas.

Cada vez mais, práticas de medicina de origem oriental (chamadas, erroneamente, de “alternativas”) aliam-se às práticas ocidentais para englobar conceitos de totalidade do paciente, agregar uma visão mais humanística da medicina e trabalhar a prevenção em contraste com a agressão dos medicamentos.

É nesse ponto que se insere a presença do palhaço no hospital. A sua atuação não se baseia na doença, mas sim no que ainda resiste na criança da **criança** original, aquela que existia antes da doença e que não quer ser esquecida.

Enquanto seus colegas, os profissionais de saúde, cuidam do que está doente e precisa ser curado, o clown cuida do que está bom, o lado saudável, estimulando-o a ficar melhor. Juntos, são capazes de ver a criança como um todo. Não se pode negar a doença, mas não se pode negar que apesar dela, existe um coração batendo, e enquanto há vida, há um lado saudável que pode ser estimulado no jovem paciente por meio da experiência da alegria.²⁰

Enquanto a medicina faz o seu trabalho ao tentar curar a doença, o palhaço entra como complemento do tratamento, para manter vivo esse lado saudável freqüentemente esquecido. Por isso, a terapia do riso vem sendo prescrita como alternativa complementar para casos onde a força emocional do paciente é vital na sua recuperação.

²⁰ Publicação O Mundo da Saúde. “Os Doutores da Alegria” – Um relato de experiência. São Paulo. Jul/Ago 2000

Partimos de um conceito moderno de saúde, onde o homem é encarado como um ser complexo e deve, portanto, ser atendido em todos os aspectos - biológicos, psicológicos e sociais. (...) ao brincar com a experiência desconfortável da hospitalização, o palhaço ajuda a criança a encarar com mais naturalidade algumas situações difíceis, desmistificando a figura do médico.²¹

Os efeitos do palhaço, no entanto, não são sentidos somente nas crianças internadas. Ele se volta também aos pais, que sofrem com a doença dos filhos, e precisam de ânimo como eles para enfrentar a dificuldade do tratamento. Frequentemente, durante o acompanhamento das visitas, alguma mãe ou parente vinha espontaneamente contar o quanto os palhaços eram bons para a criança e para eles. O riso estampado no rosto demonstrava a alegria de enxergar de novo o saudável no filho, rindo e interagindo como antes não conseguia. Não são poucos os casos em que pais relatam que o filho, antes da entrada dos palhaços, não falava nem uma palavra, não brincava nem sorria havia dias, mas com a presença deles, a criança voltava a fazer tudo isso de novo.

Por fim, se sente também a influência do palhaço nos próprios médicos e funcionários do hospital, acostumados a conviver com a tristeza e morte, mas que também são beneficiados, pessoalmente, pelo riso e o “esquecimento” momentâneo da seriedade de sua profissão. O riso cumpre, para eles, a função de suspensão momentânea das emoções (como diz a teoria de Bergson), do mesmo modo que a frieza da alienação: a grande diferença, no entanto, é o processo de repressão da emoção, que agora não é necessário, tornando muito mais fácil ao profissional lidar com ela. Morgana Masetti diz a respeito desse efeito nos profissionais da saúde: “Com relação ao staff, esses resultados se traduzem pela diminuição do estresse no trabalho, melhora a autopercepção profissional e da imagem do hospital, bem como melhora da comunicação entre os membros da equipe e destes com familiares e pacientes.”²²

²¹ Retirado do site do grupo “Plantão Sorriso”. Disponível em <http://www.plantaosorriso.com.br/objetivos.htm> . Capturado em 02 mar. 2003.

²² MASETTI, M. **Soluções de Palhaços: transformações na realidade hospitalar**. São Paulo: Palas Athena, 1998. p. 25.

2.2.5 Grupos

O grupo “Plantão Sorriso”, acompanhado para este trabalho, foi fundado em Londrina em 1996 pela psicóloga Luciana Bazzo Bertoncini, influenciada pela admiração pelo grupo “Doutores da Alegria”, que trabalha em São Paulo. Após um ano de treinamento, os atores começaram a trabalhar no Hospital Universitário Regional do Norte do Paraná, onde atualmente fazem visitas duas vezes por semana. Além disso, fazem visitas também nos hospitais Anísio Figueiredo, Instituto de Saúde do Paraná e no Posto de Saúde do Jardim Leonor.

A continuidade das relações é enfatizada, por isso, as visitas são regulares, e o envolvimento dos palhaços é cuidadoso. Não basta, na opinião do grupo, uma visita rápida e isolada, sem atenção, mas sim um trabalho feito com consciência e cuidando de cada criança de acordo com a sua necessidade e personalidade.

Durante as visitas, alguns procedimentos são gerais, como o “perfume” de bolhas de sabão, e a retirada de “caraminholas” - uma fita de papel colorido que é “retirada” da cabeça do paciente – mas cada criança é analisada de acordo com as suas particularidades. O “show” não é *para* ele somente, mas com ele. A interação, mesmo que o paciente esteja inconsciente, é essencial para o efeito positiva da visita.

A equipe do Plantão Sorriso conta hoje com atores profissionais, especialmente treinados para este tipo de trabalho e que, além das visitas periódicas aos hospitais, realizam espetáculos infantis em Londrina.

O início da presença dos clowns em hospitais é atribuído ao americano Michael Christensen, diretor do Big Apple Circus de Nova York. Em 1986, em uma apresentação em um hospital da cidade, surgiu a idéia de fazer visitas às crianças internadas, e dessa idéia surgiu a Clown Care Unit, que funciona ainda hoje nos Estados Unidos.

Inspirado por esse grupo, Wellington Nogueira fundou em 1991, no Brasil, o Doutores da Alegria, hoje o grupo de maior expressão no país, contando com uma equipe de atores profissionais especializados na arte clown e treinados para atuar no ambiente hospitalar.

Mas quando se fala em palhaços em hospitais, é impossível não citar Patch Adams. A sua história ficou conhecida por ter sido retratada no filme “Patch Adams – o amor é contagioso”, estrelado por Robin Williams em 1998. Adams, médico irreverente que acredita na importância do riso no tratamento médico, hoje dirige uma instituição chamada Gesundheit! Institute, uma clínica que tem como princípios a alegria, o riso e o respeito ao paciente como parte do tratamento.

Na França, o Le Rire Medecin é o grupo de maior destaque, fundado por Caroline Simonds e também inspirado pelo Clown Care Unit. “É fácil demais cuidar de uma criança feliz”, dizem eles, que visitam cerca de trinta e cinco mil crianças por ano, e também se dedicam a tornar o ambiente do hospital mais agradável para pais e médicos.

3. TÉCNICA

Para este trabalho, foram utilizados filmes ISO 800, negativo e colorido. A seguir, serão detalhadas as escolhas e a importância de cada uma dentro do projeto.

3.1 COR

A escolha do filme colorido se deve ao objetivo e tema do trabalho. O ambiente onde acontece o encontro de palhaços e crianças é caracterizado pela sua cor usualmente insípida, os tons pastéis geralmente usados em hospitais. É um ambiente que causa uma sensação depressiva, principalmente quando se considera o elemento da doença e o quanto é triste, especialmente para uma criança, estar “presa” em um hospital.

Mas quando entra em cena o palhaço, as cores tristes do hospital se transformam. Com ele, vêm as cores berrantes, as fitas coloridas, as bolhas de sabão multicolores. É o encontro da realidade pastel com a realidade vibrante, quando a criança, até então encerrada em um mundo que não é seu, de repente se vê relacionada no mundo do palhaço, colorido como a sua própria imaginação de criança.

Dadas essas características, foi considerada a melhor opção a utilização de filme colorido, porque a cor faz parte da história. Ela é um elemento da relação na terapia do riso, e um elemento importantíssimo no processo de retratar o que é essa relação. A cor é, nesse caso, um elemento imprescindível de composição, tão importante quanto a própria presença do palhaço ou da criança.

3.2 FLASH

Apesar da pouca luminosidade do ambiente, a opção para este trabalho foi a não utilização de flash para a realização das fotografias. Fotografar em um hospital é um trabalho delicado, pois lida com as pessoas em um estado muito frágil. Qualquer

interferência poderia ser uma agressão a elas, principalmente a luz forte de um flash. Para qualquer adulto, essa luz já seria um motivo de incômodo e até medo – para as crianças então, principalmente as mais novas, seria uma perturbação muito grande. Além de assustar e incomodar as crianças, a luz do flash também atrapalharia o trabalho dos palhaços, pois iria chamar toda a atenção para a fotógrafa. Como a intenção era atrapalhar o menos possível a rotina dos envolvidos, a opção por luz natural foi feita.

Com o final do trabalho, comprova-se que a falta de flash ajudou muito no andamento do projeto, pois permitiu uma movimentação da fotógrafa mais livremente, já que nem crianças nem pais se sentiam demasiadamente ameaçados pela sua presença ou pela câmera.

3.3 CORREÇÃO DE COR

A iluminação do ambiente hospitalar é composta principalmente de lâmpadas fluorescentes. Esse tipo de luz, chamada de “luz fria”, provoca uma alteração na cor da imagem, dando uma tonalidade esverdeada à fotografia.

Para corrigir esse tipo de alteração, geralmente se usa um filtro, acessório que iria bloquear essa alteração na cor do negativo.

No hospital visitado, porém, havia também outros tipos de iluminação, como uma sala em especial onde as janelas são recobertas por uma película escura, que provoca uma luz roxa no ambiente. Essa alteração de cor também influi na fotografia, e requer um outro tipo de filtro, diferente do que seria usado para as lâmpadas fluorescentes.

Além disso, a intensidade da luz era diferenciada para cada sala, com janelas em diferentes posições e tamanhos, fazendo com que cada sala tivesse uma quantidade de luz natural diferente, o que também atrapalharia a escolha do filtro. Caso fosse utilizado com base em um ambiente, e utilizado em outro, o filtro poderia não ser suficientemente eficiente, ou então poderia causar uma alteração de cor contrária à luz da sala.

Dada a impossibilidade de se ter um filtro para cada ambiente (com pouca luz natural, com muita luz natural, e com luz roxa), e também a rapidez com que se

passa de um ambiente a outro (o que resultaria em muito tempo perdido trocando filtros, perdendo-se muito da apresentação dos palhaços, que é muito dinâmica), a opção de uso de filtros foi abandonada.

Sendo o produto deste trabalho uma apresentação digital, a correção de cor foi feita após a digitalização das imagens. Considera-se que não há problema nessa opção, pois a alteração de cor foi apenas deslocada no processo de interpretação da realidade. Seja o filtro colocado antes da foto ou depois, o resultado, considera-se, é o mesmo. O processo de recriação da realidade está na criação da imagem, qualquer que seja a ordem das alterações, ou onde elas sejam feitas.

A “confiança” nos olhos do fotógrafo deve, portanto, estar presente qualquer que seja o seu modo de reprodução. Como foi desenvolvido durante este trabalho, a subjetividade do fotógrafo é condição necessária para a existência do material, e ela está presente tanto na hora de corrigir a cor da foto **quanto** na hora em que se decide fazer uma foto de determinada situação.

3.4 PRODUÇÃO

A captação de imagens para este trabalho foi feita no Hospital Universitário Regional do Norte do Paraná, localizado em Londrina. Foram acompanhadas duas visitas do grupo Plantão Sorriso, nas alas infantis de internação e pronto-socorro, excetuando-se o setor de UTI e doenças infecto-contagiosas.

Além da captação das fotografias, os encontros envolveram contato com a equipe e com os pacientes. O contato com os pacientes foi fundamental não só para a obtenção de autorizações para uso de imagem, como para ouvir impressões sobre a atuação dos palhaços, que influenciaram em grande parte o entendimento do trabalho.

Outro ponto importante foi o entendimento por parte do grupo da intenção do trabalho que a fotógrafa iria realizar, o que possibilitou o acompanhamento de modo mais natural, facilitando tanto o trabalho dos atores, que não precisaram se incomodar em posar nem repetir ações, apenas em realizar seu trabalho normalmente, quanto o trabalho da fotógrafa, que pôde transitar livremente dentro dos ambientes sem causar perturbações aos atores e pacientes.

O resultado do acompanhamento das visitas foi a produção de dois conjuntos de 36 poses cada, retratando as impressões da fotógrafa durante as duas ocasiões em que pôde acompanhar o trabalho do grupo. Essas fotografias foram, então, editadas e adaptadas à linha de edição de um audiovisual, de acordo com as razões explicitadas no item “edição” e “audiovisual digital” deste trabalho.

3.5 EDIÇÃO

A edição de fotografias para um trabalho como este é feita com base no todo, no significado que se quer atingir com o produto. Por isso, o valor individual de cada foto não é tão importante quanto o que ela irá dizer no contexto da edição.

Editar uma seleção de fotos nunca é um trabalho fácil. O envolvimento pessoal com o objeto fotografado é claro, e definitivamente influencia na preferência por esta ou aquela foto. Por isso, para muitos fotógrafos, é importante que a edição seja compartilhada com outra pessoa que, por não ter participado do processo de realização da foto, não tem relação sentimental com ela, e pode dar uma opinião relativamente isenta.

É um processo surpreendente (não só neste trabalho) como freqüentemente imagens consideradas ótimas são ignoradas, em preferência a outras que, na opinião do próprio fotógrafo, nem seriam cogitadas como parte do produto.

À parte da força de uma só foto, como foi dito, muitas vezes prefere-se escolher uma outra que, em uma certa linha de edição, irá dar muito mais peso ao conteúdo do trabalho do que a foto dispensada.

É claro que o processo de edição também faz parte da subjetividade do trabalho, pois se trata de escolhas pessoais para o significado do produto. É nessa fase que se vê ainda mais claramente a influência do pessoal no resultado do trabalho, e o quanto ele depende dessas decisões pessoais. Se editado por uma outra pessoa, ou as mesmas, em circunstâncias diferentes, o resultado poderia ser totalmente diferente. A visão continua agindo nesse ponto do trabalho, como agiu durante todo o processo.

3.6 AUDIOVISUAL DIGITAL

O produto final deste trabalho se apresenta em forma de um audiovisual, realizado em formato digital. Pesaram nessa escolha, principalmente, as possibilidades que o meio digital dá de flexibilização de narrativa, e introdução de outros conteúdos no produto, como a integração com o áudio (que poderia ser obtida por outros meios, mas não com as possibilidades do digital).

A animação em Flash possibilita a condução da linha do projeto de um modo diferente do que seria obtido com um portfólio ou uma exposição, por exemplo. A não-linearidade se expressa aqui de maneira diferenciada. É possível integrar outros elementos e guiar os olhos do expectador por outros caminhos.

As formas de expressão que ganham vida com o meio digital podem ser muito benéficas para a fotografia justamente por essa linha que, ao mesmo tempo, conduz e dá ao olhar externo pontos de fuga e reflexão antes inimagináveis. Assim, expande-se a atuação da fotografia, dando a ela um novo ambiente e novos modos de vê-la, e pode-se compreender o quanto a sua força ainda existe, em uma época de deslumbramento frente às possibilidades de criação totalmente digital.

4. CONCLUSÃO

O processo de imersão em outras realidades é sempre um processo de auto-conhecimento e renascimento. A relativização necessária para entender o outro é sempre uma ferramenta para entender a si mesmo. Mas não somente entender: questionar, repensar, recriar. A mudança é necessária à evolução.

No processo de construção deste trabalho, como não poderia deixar de ser, essa também foi uma característica muito importante. Da decisão do tema, à busca de como realizar o projeto, a como fazê-lo funcionar, todas as etapas passaram por momentos de questionamento e necessitaram a formação de bases ideológicas e emocionais novas. Do dia em que este projeto nasceu, até a hora em que tomou corpo e o rumo da sua finalização formal, inumeráveis mudanças ocorreram em sua estrutura. Quando a teoria do “o que se quer fazer e como” se chocou com o “mundo real” (situação que se repetiu diversas vezes), foi inevitável voltar aos primeiros momentos e refazer objetivos, assim como entender o porquê de cada decisão. Compare-se o primeiro projeto para este trabalho, e o que realmente foi posto em prática, e se pode ver nitidamente o quanto foi aprendido durante todo esse processo.

Fotografar é relativamente fácil: o apertar de um botão, especialmente em algumas câmeras automáticas, não requer absolutamente nenhum trabalho. **Ver**, no entanto, é uma atividade pesada, tão profunda em seu lado gratificante quanto o doloroso. Por que alguém escolheria essa “condenação”? Porque ela é necessária à evolução, e talvez a escolha entre o ver tudo e o não ver nada não seja realmente uma opção viável quando se sabe o quanto é bom simplesmente ver.

E por que exporia essa visão, arriscando a incompreensão? Porque a expressão do conhecimento adquirido é necessária, pois só assim ele serve a seu propósito. Conhecimento reprimido e protegido da ameaça do julgamento externo é inútil.

Como o palhaço, o fotógrafo vê a dor e o riso. Sente os dois com a mesma intensidade. Mas por um bem seu e dos outros, é capaz de se relacionar com os dois e aceitá-los igualmente.

Como a criança, o fotógrafo é ingênuo em acreditar na sua visão e no seu trabalho. Ele absorve o mundo, quer entender e quer contar o que aprendeu. É um ser em constante processo de renascimento.

Este trabalho é a expressão dos renascimentos que ocorrerem em sua construção. É a expressão não de uma realidade, mas várias: a de quem a vive, a de quem a vê, e a de quem agora a verá pelos olhos da fotografia.

5. REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS



ALMEIDA, Lalo de. MARTINELLI, Pedro. LINKSTER, Roberto. **Cuidados Pela Vida**. São Paulo: Terra Virgem, 1999.

A fotografia tem a capacidade de transmitir sensações e mensagens sem, necessariamente, ter que ser literal ou excessivamente descritiva. Nesta imagem, por exemplo, o enquadramento usado, juntamente com o gesto da mulher com a venda, dão a sensação de agonia, enquanto a luz incidindo nela (e não na pessoa que a conforta) ameniza essa sensação, como uma idéia de paz que vem a ela através dessa outra pessoa.

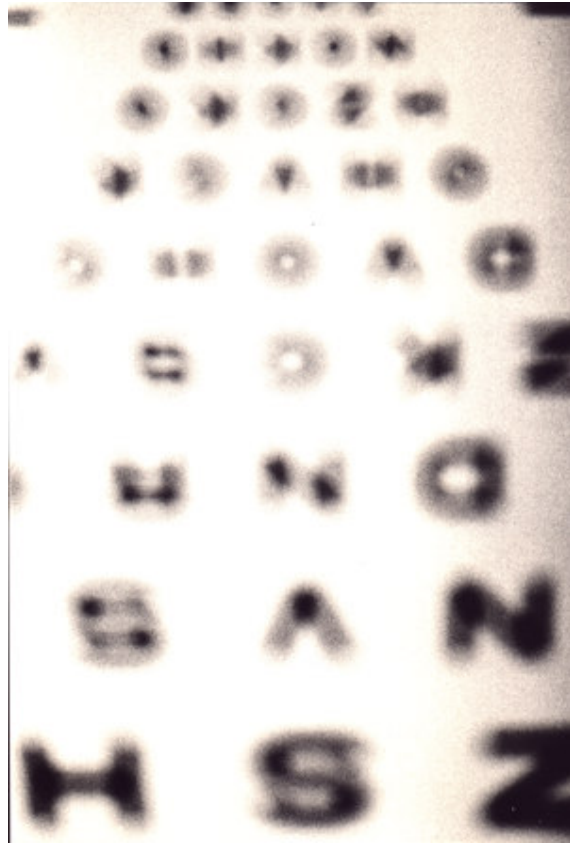


ALMEIDA, Lalo de. MARTINELLI, Pedro. LINKSTER, Roberto. **Cuidados Pela Vida**. São Paulo: Terra Virgem, 1999. *

O sentido de uma fotografia é também dado pelo observador, como denota o caso desta imagem. A legenda diz: “A adoção de animais como co-terapeutas de seus pacientes foi uma das iniciativas originais de Nise da Silveira para combater o abandono e a solidão causados pela esquizofrenia”. No entanto, a sensação que aparenta é somente a de loucura, de desespero (da esquizofrenia). Isso porque quando se chega à foto, já se sabe que se trata de algo sobre psiquiatria (pela apresentação do capítulo do livro, mesmo sem ler o texto), e tanto as cadeiras vazias, como o chão de textura velha e a presença insólita do gato dão a impressão de ser essa a visão do mundo pelos olhos de um louco.

Novamente, a foto não descreve, mas aponta o que foi visto pelo fotógrafo. *O que* isso quer dizer, só se pode saber lendo a legenda, ou se pode imaginar, criando um significado totalmente novo.

* Foto transcrita parcialmente por questões técnicas. O original mostra mais um pedaço da sala à esquerda.



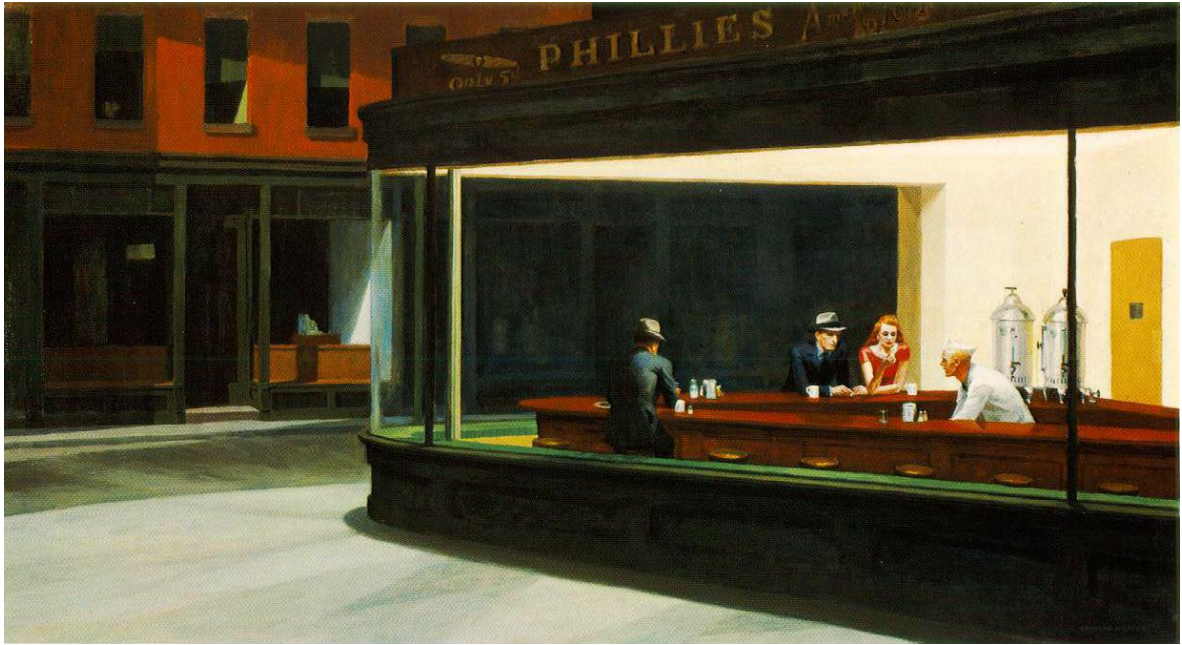
ALMEIDA, Lalo de. MARTINELLI, Pedro. LINKSTER, Roberto. **Cuidados Pela Vida**. São Paulo: Terra Virgem, 1999.

Mais uma vez, sobre a não necessidade de descrição da fotografia, especialmente a de cunho documental. Neste caso, se “vê” o mundo pelos olhos do deficiente visual. É uma imagem simples e que diz muito, sem precisar ser literal ou óbvia.



HOPPER, Edward. **Janelas à Noite (Night Windows)**, 1928.

Hopper demonstra, com a pintura, como as noções de enquadramento “correto” podem ser subvertidas facilmente. O interessante em seus trabalhos não é exatamente o que está na tela, mas o que se esconde nas áreas que não podemos enxergar. O fato de ser a pintura um ato *considerado* mais consciente e deliberado do que o enquadramento fotográfico (provocando a curiosidade quanto ao que foi escondido propositalmente) nos faz refletir sobre o que deixamos de mostrar na fotografia, e o quanto isso é importante para o significado da imagem.



HOPPER, Edward. **Noctâmbulos (Nighthawks)**, 1942.

Esta pintura, uma das mais conhecidas de Hopper, mostra bem como a questão de significado é muito maior do que a imagem. O próprio pintor diz pintou simplesmente “um restaurante na Greenwich Avenue onde se cruzam duas ruas”²³. No entanto, a percepção geral de sua significação vai além disso, abordando a solidão humana em uma cidade, representada pelos olhares vazios do casal, e o homem de costas, do qual nem mesmo vemos a face.

²³ KUH, K. **The Artist's Voice. Talks with seventeen artists.** in RENNER, R. G. **Hopper.** Taschen, 1992.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, H. **Laughter: an essay on the meaning of the comic**. Trad. Cloudesley Brereton L. Es L. (Paris), M. A. (Cantab) e Fred Rothwell B.A. (Londres)

Clown Cômico. Website disponível em: <http://www.clown.comico.nom.br> Capturado em 02 mar. 2003.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5 ed. Campinas: Cultrix, 2001.

MASETTI, M. **Soluções de Palhaços: transformações na realidade hospitalar**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

O Mundo da Saúde. **“Os Doutores da Alegria” – Um relato de experiência**. São Paulo. Jul/Ago 2000

Plantão Sorriso. Website disponível em: <http://www.plantaosorriso.com.br> Capturado em 02 mar. 2003.

RODRIGUES, L. H. A. **Comportamento Humano, Organizacional e Ambiental**. Centro de Ciências Sociais Aplicadas e Jurídicas do Centro Universitário de Jaraguá do Sul, 19-.

SOUZA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

STRAUSS, D. L. **Entre os olhos, o deserto: no escuro**. Trad. Vera Adami.

WUO, A. E. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. Campinas: Faculdade de Educação Física da UNICAMP, 1999. (Dissertação, mestrado em Educação Física).

WUO, A. E.; JESUS, A. N. **Comicidade Corpórea na Educação Física**. Artigo publicado no 2º Congresso Científico Latino Americano da FIEP-UNIMEP e 2o Simpósio científico Cultural em Educação Física e Esportes Brasil/Cuba-Piracicaba-SP 29/Maio a 2/Junho.

ANEXOS

I Fotografia da Revista IstoÉ

ANEXO I

José Serra e Rita Camata
Fotografia publicada na revista IstoÉ de 29 mar. 02.