

**DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:
UMA FORMA DE ARTE NO CINEMA DE FICÇÃO**

António Costa¹

Resumo: A direção de fotografia no cinema de ficção tem um papel importante no desenvolvimento da narrativa e na perceção que pode criar ao espetador. A criação de um ambiente, de um estilo, tem uma função relevante que ajuda a desenvolver a narrativa. No domínio da perceção procura-se fazer uma analogia com a teoria d' «O inconsciente ótico» de Walter Benjamin. Ao mesmo tempo realça-se o aspeto artístico que está inerente na atividade do diretor de fotografia, considerando que ser injusto não lhe ser dado o reconhecimento autoral na co-autoria da fotografia de um filme.

Palavras-chave: Direção de Fotografia; cinema; inconsciente ótico; ficção; fotografia; câmara.

Contacto: tonycosta100@gmail.com

O papel do Diretor de Fotografia (DF)

O desempenho do diretor de fotografia é visto por diversos quadrantes como de um técnico e não tanto como de um criativo. Se o papel do DF é secundário em relação ao realizador no que diz respeito à decisão final, compete por outro lado ao diretor de fotografia a decisão final no domínio da fotografia. É óbvia a relação semiótica que existe no desempenho entre realizador e DF. Um filme e a sua fotografia em particular são feitos por estes dois elementos. A relação entre realizador e diretor de fotografia tem de ser de uma grande proximidade e de colaboração mútua. O trabalho dos dois complementa-se.

O DF é responsável pela qualidade técnica e artística do filme. Compete ao DF materializar em imagens a visão do realizador. Sendo que a tarefa central do diretor de fotografia é na verdade fazer a tradução do guião em imagens. Esta função requer um misto de capacidades quer técnica quer artística. O domínio da técnica e das respetivas tecnologias inerentes à captação e ao tratamento de imagem é certamente fundamental para garantir a qualidade técnica. Num outro plano está a capacidade artística. É na forma como se aplica os conhecimentos técnicos que estão o centro de toda a criatividade do diretor de fotografia e a fronteira que marca a diferença entre o desempenho de uns e

¹ Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal

de outros. O que quer dizer que o trabalho do DF é único e inerente a cada indivíduo. Se no caso de um trabalho ser executado por diversos diretores de fotografia cada um interpretaria de forma diferente o mesmo guião e as instruções do mesmo realizador. O que comprova que o trabalho de fotografia de um filme seria diferente de um DF para outro. O que comprova de certa forma que o trabalho do Diretor de Fotografia é pessoal e único. Daí se poder entender que se trata de uma atividade artística e por isso se poder entender que se deve reconhecer ao diretor de fotografia a co-autoria da fotografia do filme.

A questão estética e artística

Sabemos perfeitamente que não existe consenso relativamente em dar reconhecimento artístico ao cinema no seu todo. É o cinema uma arte? O que temos vindo a referir é o reconhecimento meramente legal, estabelecido pela lei dos direitos de autor e dos direitos conexos que reconhecem oficialmente num filme como artistas o realizador, argumentista e o compositor. Todos os restantes elementos não são contabilizados para a divisão dos direitos de autor. Mas o que se pretende verdadeiramente é obter o reconhecimento moral, ou melhor, o direito moral sobre a obra de arte e o seu papel estético numa obra de ficção. É neste domínio que a fotografia em cinema tem um papel relevante em definir a estética e o tom que o filme deve de ter. A fotografia é em certa medida um veículo narrativo em simultâneo com o argumento e a respetiva interpretação dos atores.

In film, the value of acting depends on the abilities of others, such as Cinematographers and editors. (Riis 2009)

A questão central na verdade está essencialmente ligada à forma como é abordado o filme e o ambiente em que se vão desenrolar as interpretações dos atores enquanto desenvolvem os seus personagens. A carga dramática pode ser acentuada através do uso da iluminação a fim de obter um determinado efeito

que possa em parte ajudar a narrativa do filme. Como também a criar um ambiente psicológico propício ao espetador.

Para a obtenção destes efeitos o DF tem de conciliar o uso da luz e movimento.

A Iluminação

Desde que John Alton intitulou o seu livro «Painting with Light» (Alton 1949) que a designação de pintar com luz é utilizada para descrever a direção de fotografia em cinema. Até ao momento não se encontra outra definição que melhor possa descrever o principal papel que a fotografia tem na narrativa ficcionada. Uma pintura tem a capacidade de nos atrair e dos nos absorver através das suas características. Pode atrair através do arranjo compositivo, quer pela tom das suas cores quer pelos dos seus contrastes ou até mesmo causar o efeito negativo de repulsa. A fotografia cinematográfica tem claramente o mesmo efeito utilizando até os mesmos princípios estéticos para descrever emoções e efeitos no espetador.

O DF pode em circunstâncias normais utilizar luz natural ou luz artificial e em muitos casos conjugar ambas para a obtenção do efeito pretendido. Pode fazê-lo através de altas luzes (high-key) ou optar por fazê-lo em baixas luzes (low-key). Enquanto a primeira se caracteriza essencialmente pela presença de cor e ausência de sombras a segunda caracteriza-se em sentido contrário pela ausência de cores vivas e pela presença de sombras carregadas e fortes. Uma fotografia assente em altas luzes pode demonstrar felicidade, alegria, esperança, enquanto uma fotografia feita com baixas luzes pode demonstrar tristeza, infelicidade, drama ou morte.



Fotograma 1: Exemplo de «low-key» O personagem solitário é iluminado apenas por um contraluz deixando grande parte do enquadramento no escuro o que transmite ao espectador a sua solidão e distância. Não há proximidade com o espectador. "House of Cards: Chapter 3" (2013) DF Eigil Bryld

Estes efeitos assentam essencialmente na manipulação dos aparelhos de iluminação aproveitando as suas características de forma a orientar e a dirigir a luz no sentido que se pretende. Entre fazer uma luz dura ou uma luz suave está a decisão de marcar um determinado ambiente ou sentimento. Enquanto a luz dura pode provocar grande contraste entre o claro e o escuro e daí causar a impressão de algo pesado, agressivo por outro lado manipular uma luz difusa e suave para diminuir contrastes, pode induzir beleza, tranquilidade ou mesmo nostalgia.



Fotograma 2: A conjugação de luz natural e artificial para criar neste caso um ambiente romântico. JOHN TOLL_ASC_Legends of the Fall_1994

Estes factos, que se podem considerar de certa forma convencionais, são contudo a base para a obtenção de um efeito emocional necessário para a narrativa cinematográfica. Por exemplo uma fonte de luz vinda do topo sobre o personagem como no caso do filme «O Padrinho» 1972 fotografado por Gordon Willis dá a impressão de espiritualizar o personagem como torna-lo distante. É o caso da iluminação neste filme que deixa os olhos do ator (Marlon Brando) sempre no escuro como que nos retirando o contacto com o seu olhar dando distância e carregando a personagem de misticismo.



Fotograma 3: A iluminação de topo (vulgo duche) provoca sombras sobre os olhos do ator o que provoca uma distância entre personagem e espetador. Inatingível.

Iluminando um personagem por baixo dá-nos outro efeito. Insegurança e um aspeto fantasmagórico. Este aparente ilusão dado pela iluminação pode ser aplicado em situações de drama, morte, chantagem, bruxaria e mesmo para acentuar a mau carácter do personagem.



Fotograma 4: Direção de luz para caracterizar um personagem. DAVID WATKIN_BSC_The Devils_1971

A fotografia em relação ao inconsciente ótico segundo Walter Benjamin

Partindo então do pressuposto que a fotografia tem um papel de relevo na tomada de consciência do espectador na apreensão de sentimentos através da imagem, então faz-se uma analogia através do pensamento de Walter Benjamin relativamente ao seu pensamento em «O inconsciente ótico» (Benjamin 2006).

O filósofo alemão Walter Benjamin debruçou-se sobre o efeito que causa sobre a consciência e sobre o subconsciente do espectador quando este está perante imagens em movimento. Benjamin denominou-o de «inconsciente ótico» no seu ensaio em 1936 em «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» onde descreve a influência das imagens sobre o consciente humano. Benjamin faz uma aproximação à teoria das pulsões de Freud no domínio da psicanálise.

A câmara leva-nos ao inconsciente ótico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões. (Benjamin 1994, 105)

As pulsões, segundo Freud, são impulsos inconscientes gerados interiormente onde não se tem controlo ou domínio ao contrário do ato consciente e premeditado. São impulsos energéticos da mente como são nos sonhos que surgem de um impulso não voluntário mas que surgem por uma corrente de energia interna sem domínio e controlo do consciente.

Para além daquilo que a realidade efetivamente mostra há contido uma outra dimensão que apesar de não ser efetivamente visível, palpável no domínio do real, também existe ao nível do inconsciente. O visionamento de um filme absorve o espetador ao ponto de o tornar inconsciente e apenas se está a dar conta da narrativa e na ação que se desenrola. Só é interrompido se algo de anormal se passar. Como um corte da projeção ou outra anomalia de forma a interromper a absorção do individuo sobre o desenrolar da narrativa. Apenas uma ação exterior pode "acordar" o espetador da sua envolvência psíquica enquanto segue o enredo que se desenrola na tela.

A Fotografia cinematográfica no contexto narrativo

A fotografia vem portanto acentuar ou de certa forma ilustrar o enredo e facilitar uma melhor compreensão do espetador. A fotografia como forma de comunicar é mais complexa e rica do que aparentemente se possa deduzir. A imagem não se esgota em si. A imagem diz mais do que aquilo que mostra.

Walter Benjamin, faz uma aliança entre a fotografia e a análise psicanalítica. A fotografia tem para Benjamin um potencial analítico oculto ao primeiro olhar. Benjamin aborda-as como que lendo para além do óbvio, interpretando o instante como que a decifrar o verdadeiro significado desse instante e dessa personagem ou personagens que dão corpo à fotografia.

Benjamin reconhece na fotografia e no cinema a capacidade de registo de aspetos da realidade que não cabem na ótica natural. (Flores 2013)

Sendo que considera que a capacidade das imagens técnicas são muito mais abrangentes e ricas de informação no domínio da perceção e da interpretação, tal como exemplifica entre a diferença do ator de teatro com o ator de cinema. Enquanto o ator de teatro atua perante um público em tempo real podendo readaptar a sua interpretação de acordo com as reações do público no cinema é diferente. O ator interage com a máquina obedecendo a determinadas técnicas que é depois composto na montagem.

«Estas imagens técnicas vêm, permitir analisar melhor o desempenho dos atores de um filme na medida em que este passa a ser «mais facilmente isolável nos seus elementos constituintes». Por outro lado, o grande plano e o ralenti no cinema, a ampliação e o retardador na fotografia não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade, mas sobretudo como meios de «revelação de estruturas de matéria inteiramente novas da realidade» (Flores 2013).

Só a fotografia e o cinema revelam essa imagem oculta, através do movimento, do corte, as imagens aceleradas ou desaceleradas, só mesmo a câmara pode ser a extensão do olhar observar e revelar aquilo que o olho humano não vê. O operador de câmara russo Dziga Vertov ensaiou no seu documentário «O Homem da Câmara de Filmar» e em «Kino-Eye».

A relação da imagem cinematográfica com o princípio do inconsciente ótico.

Portanto tendo como base que o inconsciente absorve informação extra para além do óbvio, então o uso da iluminação no contexto cinematográfico reveste-se de importância crucial no sentido de estabelecer o ambiente onde a narrativa se desenrola. Neste particular a fotografia assenta sobre a teoria do inconsciente ótico. A particularidade da iluminação e do enquadramento são veículos de informação para o inconsciente. É capaz de passar informação para o subconsciente e daí ser um adicional para a criação de um ambiente propício para o desenrolar da narrativa pretendida.

«O cinema e as suas técnicas permitem novas perceções do espaço – através do grande plano – e do movimento – através do “ralenti”. “Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente» (Benjamin 2006, 233).

O cinema penetra profundamente no real. Põe o real a teste e perfura diversas camadas do consciente trazendo à superfície uma reação nova, reveladora e até incontrollável, tal como as pulsões que fala Sigmund Freud. Os sonhos não são manipuláveis. Decorrem sem o próprio os poder controlar e

todo o desenrolar dessa narrativa criada pelo subconsciente que só pode ser interrompida com o acordar. O cinema tem o poder de transformar o real.

A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. (Benjamin 2006, 246).

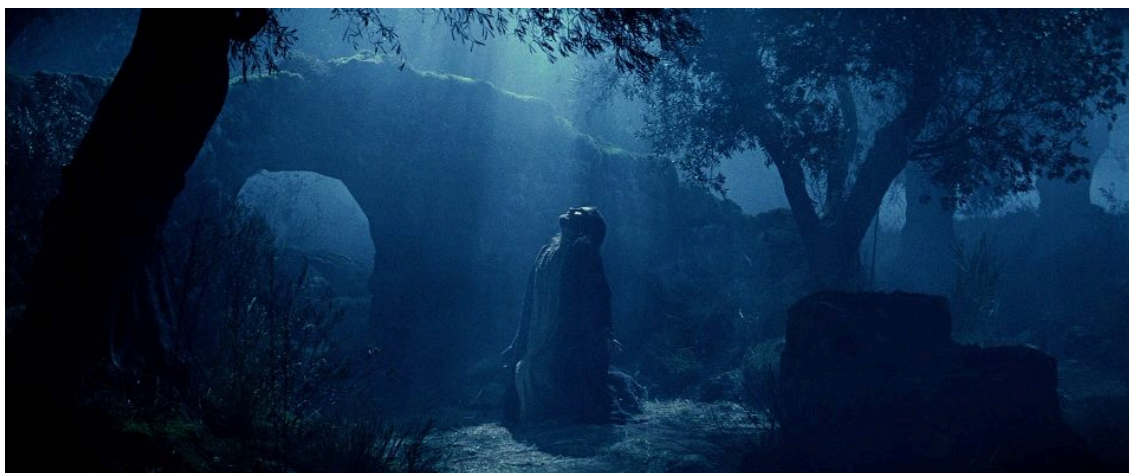
A manipulação da luz.

O cinema rapidamente se estruturou e se cristalizou na narrativa e nos géneros. Há algumas normas técnicas que se aplicam para dar consistência à narrativa cinematográfica. Tornaram-se de certa forma convencionais num sistema industrializado e massificado como o cinema acabou por se tornar. Já falamos acima de algumas. A iluminação *low-key* caracterizada por imagens escuras, conferem de certa forma um ambiente mais carregado e pesado muito característico de filmes de terror ou de certos géneros como os *thrillers*. Por outro lado, no outro extremo temos a característica de iluminação que se denomina de *high-key* confere ao contrário imagens totalmente iluminadas, brilhantes e coloridas que se adapta para filmes do género de comédia e românticos.

Através da característica de iluminação de uma cena é possível sugerir emocionalmente, de igual modo como o acompanhamento da música que implicitamente nos determina um sentimento. A luz em cinema tem o mesmo papel emocional. Uma luz pode associar-se a um sentimento de excitação, de otimismo e alegria ou com mistério, medo e perigo. Em relação ao uso de maior ou menos contraste entre claro e escuro podemos dizer que o uso de pouco contraste nos pode transmitir o sentimento de nostalgia e melancolia enquanto o uso de alto contraste com grandes diferenças entre claro e escuro nos podem levar ao sentido de conflito, de disputa, de guerra e de dramatização.

O que se pretende comprovar é que a direção da luz tem grande importância na referida «mensagem» subliminar que completa o inconsciente. Utilizando uma luz predominante de topo pode dar a uma impressão espiritual, angélica como a que foi utilizada por exemplo no filme de Mel Gibson «A

Paixão de Cristo» com fotografia de Caleb Dechanel. A luz forte que desce do topo e banha o personagem é como se de um sinal divino se tratasse vindo dos céus. Se a iluminação desprezasse esta técnica o efeito seria distinto. Como poderia o diretor de fotografia representar o momento divino e celestial em que Jesus fala com o Deus Pai? Poderia certamente optar por fazer outro gênero de fotografia sem marcar claramente a proveniência da fonte de luz, mas essa luz teria o mesmo efeito? O mesmo significado? Será que o espectador está consciente no momento que segue a narrativa do filme que a luz simboliza o divino? Ou será apenas «informado» inconscientemente? E desta forma representativa do divino, (do céu vem o paraíso e da terra o inferno) o realizador e o diretor de fotografia aliam a simbologia representativa para poder contar a sua história.



Fotograma 5: Imagem do filme «A paixão de Cristo» A luz cai verticalmente dos céus.

No domínio da arte, com efeito, a noção de imagem, está ligada essencialmente à representação visual. (Joly, 2012, p. 19)

É nessa representação que assenta essencialmente o trabalho dos profissionais da Direcção de Fotografia.

Como se comprova a estrutura da sequência, a posição e os movimentos de câmara, a direcção de luz são fatores chave na narrativa do cinema de ficção e daí então se procurar concluir que o desempenho da função da direcção de

fotografia deve ser reconhecido como uma profissão artística e não uma mera atividade técnica.

Lighting supports the dramatic content of a scene and helps to establish the nature of characters, it also communicates mood, atmosphere and emotions. Whatever one sees on the screen, is light. As a consequence, lighting design has become the essential creative means by which DPs can develop an individual style and a wide range of expression. (IMAGO, 2001) Cathy Greenhalgh

A construção da imagem tem um papel nos tempos modernos uma importância vital no sentido da percepção humana e na passagem de informação quer no domínio da aprendizagem, no domínio da comunicação como nenhuma outra era foi capaz. Presentemente a massificação da imagem tornou-se ainda mais expansiva e absolutamente total na civilização ocidental ao ponto de podermos dizer que «O analfabeto do futuro», disse alguém, «será aquele que não sabe ler as fotografias, e não o iletrado» (Benjamin 2006, 261).

Dois exemplos da importância do Diretor de Fotografia

Um dos casos que se apresenta como exemplo da importância do diretor de fotografia encontra-se no artigo de Philip Cowan (2012) onde este demonstra que Gregg Toland diretor de fotografia em «Citizen Kane» de Orson Welles aplicou técnicas idênticas a outros filmes em que tinha participado anteriormente, nomeadamente a grande profundidade de campo e uso de ângulos baixos para obter uma perspetiva total ao ponto de ‘romper’ os decors. Esta prática tinha sido já utilizada anteriormente em outros filmes por Gregg Toland mas a crítica e os estudos académicos atribuem essa técnica a Orson Welles.

Pode-se citar um outro caso muito parecido que é o denominado ‘plano vertigo’ que consiste em centrar um determinado objeto ou personagem e utilizar dois movimentos em simultâneo, de travelling e alteração da focal através do zoom. Este efeito foi inventado por Robert Burks ao qual Alfred

Hitchcock aproveitou na utilização do seu filme «Vertigo» dando a sensação de vertigem do personagem principal.

A questão autoral

É do conhecimento geral que a questão autoral no cinema não suscita consensos. De uma forma generalizada quer pelos meios de comunicação e mesmo pelo público em geral é ao realizador que se atribui a autoria da obra. Contudo um filme é feito por um conjunto de pessoas cujo desempenho têm uma enorme influência no produto final nomeadamente a do diretor de fotografia sem menosprezar a grande influência que pode ter a intervenção de um produtor, de um decorador e de um determinado ator. Todos estes elementos podem influenciar positiva ou negativamente o filme sendo que o realizador terá pouco ou nenhum domínio para controlar.

Se a prestação dos diversos elementos que compõem o filme fosse neutra então seria possível à semelhança de uma linha de montagem numa fábrica ter um determinado filme, com determinado resultado. Como se sabe não é de todo assim. Um bom filme depende maioritariamente do realizador é verdade mas não inteiramente. Daí se achar justo a partilha dos direitos morais e da autoria pelo menos com o diretor de fotografia que ao fim ao cabo acaba por ser aquele que materializa em imagem todo o processo criativo do conjunto de pessoas envolvidas incluindo os atores.

A teoria do realizador/autor defendido por François Truffaut na revista “Cahiers du Cinema” fundada por André Bazin em que apresenta o princípio de que o realizador é aquele que assume todas decisões tomadas e por isso, é que deve ser considerado o único autor da obra cinematográfica, é em parte uma teoria que peca essencialmente pelo facto do contributo em cinema não ser à semelhança da literatura e da pintura uma atividade individual e solitária. Enquanto a teoria de autor pode-se aplicar sem margem de erro ao escritor ou ao pintor, no cinema a colaboração de um conjunto de especialistas retira essa margem de individualidade ao realizador de cinema. A teoria do «filme de autor» como se procura diferenciar do cinema comercial dominante peca também pelo facto de este também não ser apesar de algumas raras exceções,

uma atividade coletiva. Neste sentido parece ser lógico abrir uma leitura diferente relativamente à questão autoral.

One particular payoff from attending to this domain might be a richer account of the notions of lead and primary authorship (and along with it, secondary of additional authorship). For it is very tempting to think that appeal to such notions would enrich the discussion of cinematic authorship. (Meskin 2009)

De acordo com Aaron Meskin que se refere à questão autoral em cinema como ser necessário reconhecer as diferentes partes envolvidas e daí fragmentar os direitos em cada uma das partes envolvidas, consoante a importância e relevância numa determinada obra.

Conclusão

A manipulação da imagem no cinema de ficção não é apenas uma mera atividade técnica. A função diretor de fotografia é conjugar a técnica e a criatividade. Tem de ser mais do que um artesão para poder atingir objetivos e resultados no domínio artístico que justifiquem as opções estéticas. Se há uma conceção estética é porque existe seguramente uma atividade criativa e pessoal envolvida. Cada pessoa interpreta o guião e o filme à sua maneira. Daí a atividade do DF não se poder circunscrever apenas a uma mera execução técnica. Para o mesmo filme se houvesse dois diretores de fotografia teríamos duas fotografias diferentes mesmo com o mesmo realizador. Daí se achar ser justa a pretensão de colocar a posição de diretor de fotografia a uma plataforma mais elevada na hierarquia artística de uma obra cinematográfica dando-lhe o reconhecimento autoral e neste particular a co-autoria da fotografia do filme.

BIBLIOGRAFIA

- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles: ASC.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaios Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.

Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice* , Volume 13 Number 1.

Gardies, R. (2008). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto & Grafia.

IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.

Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.

Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. nEW yORK: IMAGO/ Harry N. Abrams.

Meskin, A. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.

Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.

Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.

Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.

Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.

FILMOGRAFIA

The Passion of Christ, 2004, Filme. Real. Mel Gibson. EUA. Icon Productions

The God Father, 1978, Filme. Realr. Francis Ford Copolla. EUA

House of Cards: Chapter 3, 2013, Filme. Real. James Foley. EUA

Citizen Kane, 1941, Filme. Real Orson Welles. RKO EUA

Vertigo, 1958, Filme Real. Alfred Hitchcock, Paramount. EUA