

A FOTOGRAFIA NOS BASTIDORES DO CINEMA

Mariane Venchi

Apresentação

"O olho é o locus simbólico da sujeição."

Marshall Sahlins

Philippe Dubois já dizia que a fotografia nada mais é que um ato de contemplação, pois a escolha dos objetos não passa de uma arbitrariedade direcionada pela visão do fotógrafo, que, ao olhar através da lente, não deixa de ser um pouco Narciso. Todos os fotógrafos, sejam profissionais ou amadores, sempre sentem uma ponta de vaidade ao observar a finalização de seu trabalho, a produção de uma imagem, aparentemente extraída do real. Uma imagem que talvez nunca venha a existir novamente, uma imagem capaz de transmutar-se em uma lembrança, uma perpetuação do sujeito, atestando uma provável existência da imortalidade.

É nesse contexto que se encaixa a sábia afirmação de Susan Sontag:

"Vivemos no momento, uma época de nostalgia, e a fotografia promove intensamente a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte do crepúsculo. (...) Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo."
(Ensaios de Fotografia, pág.15)

À partir daí, já se pode inserir o poder do cinema, "paralisando" o tempo na forma de um conjunto de imagens em movimento, portadoras de uma verdade interior, porque, assim como na fotografia, também podem ser manipuladas pelo diretor. A película em si é um conjunto de fotografias prontas, ideológicas, rodadas em um eixo com uma bobina e lançadas em décimos de segundos diante de nossos olhos, um feixe de luz formando uma cena "viva". Caímos aqui no fetiche da "sala obscura".

Mas, o que pensaria o espectador se pudesse ver a cena pelo avesso ? E se ele estivesse atrás da câmera ? Teriam todas aquelas imagens o mesmo significado para ele? Compartilharia ele da mesma alienação de outrora ? O

fetichismo estaria quebrado antes de acenderem-se as luzes ? Não nos esqueçamos de que um filme só passa a ser um filme quando a projeção acaba. Antes disso, o filme é a própria realidade do espectador. Ficção ou não, ele desperta lágrimas, riso, ira, revolta e êxtase.

É exatamente esse o objetivo do ensaio. A análise de algumas fotos tentarão desmistificar o signo por trás da imagem ideológica. Quando dizemos que a fotografia e o cinema são meios que refratam a luz e modificam a imagem do real, não estamos mais no campo da metáfora de Engels e Marx (Manifesto Comunista) , mas no campo do signo por excelência.

Deparamo-nos com uma situação bizarra : um signo tentando decifrar outro signo. As fotografias selecionadas foram todas tiradas atrás das câmeras, ligadas ou não. Elas captam o ambiente por trás do fetichismo. As fotos não são publicitárias, portanto, estão aparentemente livres de poses, estereótipos, fotomontagem e outros artifícios visuais. Uma das vantagens de fotografar bastidores de filmes é que tais fotos remetem à uma anterioridade da produção. Independente do sucesso do filme, as fotos foram tiradas sem nenhum compromisso com a divulgação comercial, pois é impossível julgar e lucrar em cima de algo ainda não finalizado ou editado. Nesse sentido, o fotógrafo compartilha da mesma expectativa da equipe cinematográfica diante do desconhecido.

Por outro lado, a introdução do livro da Magnum tem uma passagem muito interessante sobre a parcialidade dos sujeitos captados pela lente (nesse caso, tanto a do cinegrafista como a do fotógrafo) :

"De certa forma, trata-se de um universo de segunda mão, onde as pessoas, sobretudo os atores, não possuem a naturalidade das pessoas da rua, pois são profissionais da representação, com uma consciência excessiva de sua própria encenação, do controle de sua própria imagem". (pág.15)

A pergunta lançada é : até que ponto existe o controle total da imagem pelo ator ? Por outro lado, até que ponto o fotógrafo é capaz de captar o verdadeiro "eu" de seu objeto e desnudá-lo aos olhos dos outros ? Existiria um fetichismo inerente nos bastidores mesmo com a câmera de filmagem desligada ?

Provavelmente sim. O que leva o fotógrafo a se aventurar pelos cenários dos sets e locações é o verdadeiro desafio de driblar a rejeição, de misturar-se ao encantamento e ganhar tal confiança da equipe, de modo a fazer parte dela e presenciar os mais surreais e surpreendentes momentos.

A foto de abertura traduz muito bem essas sensações.



Foto 1 : Mirjana Jokovic e Lazar Ristovski, Underground, 1993; foto : Peter Marlow

O fotógrafo parece ter-se concentrado sobre a figura do casal. Em uma pose lasciva, ambos parecem completamente absorvidos um pelo outro. Atrás deles, um microcosmo frenético : os técnicos, espalhados ao redor deles, medindo distâncias, ajustando o microfone, olhando detalhes, observando a claquete. Dali à alguns segundos o diretor gritará : "Ação !" Todos atrás dos atores desaparecerão das lentes do câmera-man, os holofotes se derramarão sobre os atores e tudo silenciará.

Talvez seja feita uma cena de amor, talvez a mulher esteja morrendo nos braços do homem, ele a olha languidamente, ela pende a cabeça, talvez ele chore. E depois, ouvirão : "Corta !" Pronto, o ritmo frenético inicia-se novamente, os técnicos começam a circular, os atores se levantam.

É claro que o fotógrafo captou a "imagem-ator"...Evidencia-se a iminência da câmera em rodar. O centro da foto já é o fetiche, mas toda a imagem inevitavelmente remete à um extra-quadro : o que há por detrás da cena. O próprio observador tem a sensação de fazer parte da equipe, provavelmente em

virtude do ângulo escolhido pelo fotógrafo. Ele está próximo às máquinas, em meio aos técnicos compenetrados, agachado ou sentado, parece até captar o calor do ambiente. Mas, sobretudo, ele consegue estar bem próximo dos atores atuando. Em suma : encontra-se no limite da fantasia com a realidade. Ele é o mediador entre o fetiche e a desalienação, conseguindo registrar simultaneamente na película fotográfica os dois momentos opostos.

Essa foto faz com que o observador encarne-se dentro do olhar do próprio fotógrafo. Mais : faz o observador penetrar dentro dos bastidores, tornando-o parte da equipe, familiar à "tribo", quase como um antropólogo presenciando rituais indígenas, anotando tudo em um diário. Só, que, nesse caso, o diário são os olhos. Essa imagem foi escolhida como abertura do trabalho porque resume a função de todas as outras : provocar no observador a sensação de estar em carne e osso dentro de um set, através de uma "simples" imagem plana possível de ser impressa no "diário visual" de cada um de nós.

Mais do que abordar um novo tema para a análise, o fotógrafo nos bastidores do filme detém um poder fascinante : ele é o único capaz de congelar uma imagem real que mais tarde se tornará o irreal. Só ele pode antecipar a imagem que só existe na mente do diretor, onde toda a equipe trabalha dias e dias para materializá-la. Nesse caso, o fotógrafo acaba exercendo o papel de vidente, pois ele "enxerga" o futuro, ainda que condicionado pelo anteparo da máquina.

Assim, os bastidores do cinema podem ser encarados como uma tribo : uma tribo bizarra, colorida, multi-racial, mas semelhante à várias daquelas descritas pelos etnólogos : sem um chefe principal, sem um sistema político centralizado e hierarquizado, onde todos são a estrutura, onde o menor deslize da função social de cada um desmorona todos os outros membros. Uma tribo simétrica e recíproca. Cabe ao fotógrafo, como diz Susan Sontag, "colonizar" essa tribo peculiar e propor uma nova forma de abordar o cinema.

Antes de começar a análise propriamente dita, é interessante fazer um pequeno resumo histórico da fotografia nos bastidores da filmagem.

O pioneiro dessa prática foi Robert Capa, que encarava o cinema como uma válvula de escape para suas frustrações e tormentos, pois trabalhava como fotógrafo de guerra para a agência Magnum. Disse ele à sua mãe, em 1935: "É o fim da fotografia. Já estou cheio, e agora preciso sofrer por outra coisa. (...) Preciso ingressar no cinema, pois não tenho o menor futuro com a fotografia." (Magnum, pág.7)

Em 1945, ele conhece em Paris a atriz sueca Ingrid Bergman, por quem, alguns encontros casuais depois, apaixona-se, no que é correspondido. Em 1946, perseguindo sua amada desde então, ele se infiltra pela primeira vez nos bastidores de um filme, "Notorious", protagonizado por ela e dirigido por Alfred Hitchcock. Ele consegue enganar os chefões da RKO alegando ser um fotógrafo publicitário da revista Life, apesar de ter pedido demissão da revista, que mais tarde acabou comprando as fotos, que nunca chegaram a ser publicadas. Nasciam ali as primeiras fotografias de estúdios de cinema da renomada Agência Magnum.

Os fotógrafos contratados dessa empresa ganhavam na época entre 50 e 100 dólares diários para os trabalhos encomendados. Entretanto, as fotografias sobre cinema pareciam bem mais lucrativas, pois conseguiam até 500 dólares se contratados para tais funções no show-bizz. A Magnum, na maioria das vezes, privilegiava atuar nos estúdios pequenos ou independentes, porque os grandes tinham sua própria agência publicitária, com fotógrafos exclusivos.

O mérito de todas as fotos escolhidas no livro, principalmente as em preto e branco, é o de fugir das fotografias glamurosas de astros e estrelas. Afinal, a Magnum sempre trabalhou com a denúncia, a violência, as mazelas humanas, e aquele campo era o que de mais ameno havia para seus fotógrafos.

Mas uma coisa é certa : nem mesmo o competente Capa resistiu ao fetiche do cinema.

O olho é mesmo a maior sujeição e vulnerabilidade do Homem...

Essa fotografia é composta de diversos elementos. Entretanto, há a convergência da imagem sobre um protagonista; a foto remete-se à enigmática

figura de Yul Brynner sendo maquiado. É evidente que a fotógrafa Inge Morath centralizou o foco no ator, provavelmente com a consciência de abranger "objetos" secundários, aliás, inúmeros.



Foto 2 : Yul Brynner e Christine Kaufmann, Taras Bulba, 1961; foto : Inge Morath

Num primeiro vislumbre do olhar, nota-se, no primeiro plano, a mão e parte das costas da atriz, envolvida por um véu ou xale sobre a cabeça; seus dedos estão um pouco desfocados. No segundo plano, aparece um espelho, onde parte de seu rosto se reflete. Não se sabe com certeza se ela está mirando realmente o ombro ou se simplesmente notou a presença da câmera atrás de si. No terceiro plano, lá está o ator, impassível. Mais atrás ainda, no quarto plano, evidencia-se o maquiador trabalhando.

Um detalhe chama a atenção: como se explica a nitidez do reflexo, se o foco aparentemente está concentrado em Brynner ? Ora, a imagem do espelho é virtual, de modo que ela acaba sendo refletida quase no mesmo plano que ele, ou seja, no terceiro. Assim, a imagem virtual e a mão do maquiador também se encontram nessa mesma profundidade, observando-se, quatro planos : primeiro a mão e os ombros da atriz; em segundo, o espelho em seus dedos; em terceiro, o reflexo, Brynner e o braço do maquiador e em quarto, o próprio maquiador.

Tecnicamente falando, essa fotografia é fascinante, porque conseguiu retratar quatro planos diferentes, todos perfeitamente distinguíveis. O foco do reflexo pode ter sido uma coincidência, ou não. A verdade é que o contraste

entre a tonalidade clara da pele e dos olhos da atriz e a tez mais escura de Brynner, provoca em toda a imagem um efeito estético no mínimo interessante, compondo uma cena rica de variados tons e sombras.

Contudo, o que mais acaba chamando a atenção nessa imagem é a situação captada pela fotógrafa. Essa parece ser uma cena típica de um set de filmagem em locação. Há a certeza da câmera estar desligada, pois os atores estão sendo preparados para uma futura tomada.

As sensações provocada por tal fotografia não deixam de ser extremamente contraditórias. É evidente ali o clima frenético, o tumulto tomando conta do local, remetendo-nos mais uma vez à imaginar o extra-quadro. E, no entanto, os olhos automaticamente centralizam-se na figura principal, trazendo-os de volta à foto : é impossível não perceber a extrema tranqüilidade do ator, em meio ao ritmo veloz de um intervalo de filmagem. Ele se encontra em uma pose contemplativa, distante, parece sonolento, enquanto tudo ao seu redor move-se incessantemente. O momento captado pela lente parece colocá-lo em uma situação onde se encontra imune ao ambiente : nada é capaz de aborrecê-lo naquele instante, nada ao seu redor existe, como se os "satélites" continuassem orbitando ao redor do "astro" imóvel. Sua simetria monolítica em relação à confusão dos outros atesta ainda mais seu distanciamento da realidade.

Tal momento contraditório acabou sendo literalmente congelado. Mas é um congelamento parcial, visto que observa-se ao mesmo tempo o dinâmico e o estático. O centro é o congelamento por excelência. O congelamento de uma contemplação, de um estado-de-espírito. Brynner parece estar imerso em seu personagem, ele é a fantasia, enquanto os outros simplesmente só representam o real por trás das câmeras. Talvez tenha sido essa contradição que despertou a atenção da fotógrafa, para registrá-la na película.

Teria o ator nesse exato momento o controle de sua própria imagem ? Não nesse caso, pois ele parece distraído demais para prestar atenção em qualquer coisa. Porém, o mesmo não ocorre com Inge Morath : ela percebe um

fugaz momento de vulnerabilidade do ator e o enquadra, frente à toda a agitação ao seu redor.

Ou talvez ela não tenha pensado em nada disso, deixando-se simplesmente ser levada pela sujeição do olhar frente ao carisma exótico do astro...

O primeiro detalhe chamando a atenção do observador para contemplar a imagem, não deixa de ser o ângulo e a posição escolhidos pela fotógrafa. O embaraço para determinar-se os planos é inevitável, assim como a evidente preocupação em concentrar a imagem no casal deitado sobre o sofá.



Foto 3 : Laurence Harvey e Honor Blackman, Leilão de Almas, 1965; foto : Eve Arnold

Acima de toda a cena, encontra-se a fotógrafa, em seguida, os objetos técnicos da filmagem e, finalmente, mais abaixo, os atores, que se encontram quase perpendiculares em relação aos aparatos. Um holofote ilumina o rosto da atriz, sinal de que a câmera de filmagem pode estar rodando. Em virtude da posição da câmera fotográfica, toda a cena acaba adquirindo um caráter revelador, tendendo ao surreal.

Essa imagem simboliza a quebra do fetiche. Enquanto a filmadora dirigida pelo diretor registra uma imagem irreal, lá está a fotógrafa, congelando uma imagem do real. Essa é a principal revelação da foto : ela enfraquece a contradição existente entre o filme e o espectador, ela aproxima quem está na frente e atrás da câmera, ela dissolve a ideologia presente na cena rodada. Sim, os atores estão absorvidos um pelo outro, eles sabem desempenhar seus papéis naquele exato momento, por isso em tal instante do ato fotográfico eles controlam sua própria imagem.

Entretanto, acima deles, lá está a fotógrafa, apta a desvendar a mágica do faz-de-conta, fazendo-nos lembrar do que existe por trás da cena. Quando o diretor disser "Corta!", o fetiche vai acabar. Contudo, a máquina fotográfica se antecipa ao diretor , arrebatando o momento da fantasia e a desmistifica, provando que o cinema não passa mesmo de ilusão...

O mérito dessa fotografia consiste em sua capacidade de desconstruir uma idéia, um conjunto de imagens ideológicas (no caso, o filme), reinterpretando o mundo do cinema, por isso ela foi escolhida para o fechamento do ensaio. O estranhamento sobre tal imagem é bem possível de existir.

Todas as fotos acabam nos remetendo à anterioridade de uma produção cinematográfica. A crença sobre a veracidade da imagem em movimento e a familiaridade que estas podem ter causado sobre o espectador na sala escura, certamente foram transfiguradas pelo olhar indiscreto da máquina fotográfica.

Referência Bibliográfica

BERGALA, Alain; SIRE, Agnès (Orgs.) **Magnum cinema** : histórias de cinema pelos fotógrafos da Magnum. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, s.d. (Cahiers du cinema)