

Extraído de “Masters of Light” – Dennis Sheaefer e Larry Salvato – UCP Press Los Angeles, 1984.

Comentários de vários Diretores de Fotografia consagrados.

(John Alonzo, -Harold & Maude-Chinatown-Black Sunday)

A chatice de verificar se o chassi risca o filme, se veda a luz direito, se o motor puxa o filme de acordo, fazendo passar rolos velados bastantes vezes para verificar isso – compensa. Psicologicamente mais ainda. Mesmo se o cara que aluga a câmara garanta que tudo está perfeito.

(Alonzo, p.27)

Se dentro de um carro você tem no rosto [do motorista] a $f/2.8$ e lá fora $f/16$, é melhor subespor um diafragma, talvez até dois ($f/4 - f/5.6$), porque quando copia [faz a cópia para projeção], fica mais natural, a personagem fica com o rosto mais escuro do que o resto do carro, e lá fora pelas janelas não fica tão quente

(p.27).

Se você tem reflexos no para brisa de um carro, nunca exponha o rosto conforme a leitura do fotômetro no rosto, sempre super-exponha. Porque a sobre-exposição atravessa o reflexo no vidro. [...] Experimente com uma pessoa e um carro, veja como fica... (p. 27).

Mesmo nas silhuetas... [naquele filme] ele tinha luz nas pessoas. Por causa da matemática e química do negativo, você tem que ter alguma luz, se não a imagem fica cinza-lamacenta. Tinha luz nas pessoas, reduzida em diafragmas, você não via a luz, mas ela estava lá... e as pessoas [a imagem delas] registravam como silhuetas. É a melhor regra a seguir, se quiser um clima natural. (p. 29)

Aa luz difusa [é melhor] numa sala com paredes claras ou brancas. A luz “dura” rebate o branco por cima de você... (p. 30)

Em Harold & Maude eles (cenógrafos) encheram de detalhes. Sabíamos que boa parte não seria captada, mas estavam criando um clima [para os atores]... (p. 30)

[Polanski] gostava de por a câmara em cima dos atores. Isso intimida os atores e atrizes. E isso acrescentava ao desempenho deles. Fazia ela [Faye Dunway] ficar nervosa. E eu ajustava a câmara para distorcer o rosto dela o menos possível. Tentava sempre alinhar a câmara com os olhos dela, para que esses closes não distorcessem. (p. 30)

(John Bailey – American Gigolo-Ordinary People)

Para o American Gigolo, o figurino de Richard Geere era Armani.... E fui procurar nas revistas de moda, a luz empregada, usavam uma luz muito dura, uma luz “Hollywood hard light”. Olhei também fotos dos anos 20 e 30 (de moda). Decidi usar luz dura, com as sombras na parede como elemento composicional. (Bailey, p.55)

Tenho sempre um assistente que mantém um livro com todas as aberturas (f/), os filtros, se [eu] usava difusão, a objetiva empregada – às vezes era necessário completar a sequência no dia seguinte. Sem essas anotações, é muito difícil conseguir um resultado compatível. (p. 65)

Muitos fotógrafos usam a luz da manhã ou do fim de tarde. Eu queria a luz do meio dia. Tive que usar quantidades enormes de luz de preenchimento. Queimei os atores. Odiei fazer isso, mas foi a única maneira de conseguir um plano de fundo limpo e denso. (p. 67)

Há uma grande diferença entre usar uma objetiva 29 mm e 35 mm, é ir para a frente ou para trás dois passos. É uma diferença sensível, em locação, em relação ao espaço disponível. (p. 69).

A “mecânica” do onde fica a câmera é muito, muito deliberada. Quando deixa de ser, é quando o diretor e o fotógrafo resolvem colocar uma zoom, e filmar 90 % do filme com ela, mais ou menos a partir de onde a câmera estiver no set, e “zoomando” o tempo todo. [assim] deixando de considerar a distância focal da lente, você deixa de se preocupar ONDE a câmara efetivamente está... (p. 69/70).

(Michael Chapman- Taxi Driver-Raging Bull-Invasion of Body Snatchers)

Verifiquei que podia puxar o filme um diafragma e conseguir resultados aceitáveis em cenas noturnas... Se em algum lugar no quadro, você tenha alguma coisa muito brilhante, não importa o que, farol de carro... Você pode fotografar dentro do carro, dentro do táxi, como

fizemos, desde que haja um ponto brilhante, uma área realmente superexposta, queimada. Se fizer isso, as áreas pretas ficam aceitavelmente densas. Se não fizer isso, você ver no fotômetro a 400 ASA f/1.4 ou f/2.0, e tudo vai ficar cinzento podre – vai ser nada. ... Não importa, no quadro muito escuro eu cuidava para que sempre houvesse uma referencia brilhante. (Chapman, p. 111).
Você usa muita luz? – Não, uso a menor quantidade de luz possível, se não, fica entediante. ... A externa à noite é muito abstrata, deixa ser preta (escura), desde que você esteja contando a história... (p. 114)

Esse negocio de jogar luz no rosto de quem assiste TV ou filmes é uma enganação, isso não acontece na vida real, é licença poética. Você deve projetar um filme, mesmo, num rebatedor bem perto do rosto do ator, trabalhar com essa luz... Ou então usar um espelho e refletir a projeção no rosto dele. Mas é licença poética... (p. 119)

—

Bill Fraker (Rosemary's Baby / Bullit / War Games / Close Encounters of the Third Kind)

Como consegue bons tons de pele? – Bem, acho que é uma combinação de fatores. As lentes são supostas corrigidas para as cores. Os ambientes refletem, das paredes, as cores existentes, que serão captados pelos rostos. Tom de pele é coisa engraçada para lidar. Você consegue bons tons mantendo a exposição “chave” constante [para os rostos]. Se você tem dois rostos em cena, um claro e outro mais escuro, está com problemas. Tem que tentar baixar a luz no rosto claro, e subir um pouco no rosto mais escuro, para contrabalançar. (Fraker, p.135)

Muitos cameraman estão muito preocupados com a exposição do filme, sabe, colocar uma luz numa pessoa e dizer: isso aí é f-/2.8 e trabalhar a partir daí. Nos trabalhamos de forma contraria, partimos dos nossos olhos. Usamos uma luz para estabelecer a luz “chave” e o resto tudo pelos olhos. (p. 140)

(Bill Fraker – O bebe de Rosemary-Bullit-Exorcista II)—

(Conrad Hall- Butch Cassidy and Sundance Kid-Divorce American Style).

O que determina um bom quadro, uma boa composição? - A forma com que você fotografa o filme. Quer que seja bem acabadinho? Quer que seja irreal, ajudando [com a fotografia, a luz] a contar a história?

Ou quer que seja real – e ajuda a contar a história [com a luz] dessa maneira? Aprender, aprendi - com a

pintura [clássica]. Dá para aprender num semestre. Aplicar, já é outra coisa. Mas tudo é o conceito que você desenvolve para contar a história. Aprende-se que a composição [do quadro] afeta emocionalmente você – assim você aprende composição e faz uso dela. (HALL, p. 169).

Sim, fazer câmara ensina muito como compor um quadro, porque é exatamente isso que você está fazendo. É difícil falar sobre composição, é difícil comunicar uma composição, não é fácil através de palavras.