



Entrevista

O gosto na direção de fotografia*

* Entrevista concedida por Affonso Beato e Lauro Escorel a Rogério Luiz Silva de Oliveira, em São Paulo, em 10 de maio de 2013. Transcrição: Maralina Abreu Bomfim.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma universidade. Pesquisador dos grupos Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural, vinculado à UESB, e Cultura, Memória e Desenvolvimento, vinculado à Universidade de Brasília. Faz direção de fotografia de trabalhos audiovisuais e ministra oficinas de iniciação à fotografia. E-mail: rogerioluizso@gmail.com.

De 8 a 10 de maio de 2013, acontecia, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, a Semana ABC, organizada pela Associação Brasileira de Cinematografia, fundada em 2 de janeiro de 2000 e que reúne profissionais do cinema brasileiro, principalmente diretores de fotografia. Daquela edição do encontro, participavam dois cinematógrafos brasileiros de inserção efetiva na história do cinema: Affonso Beato e Lauro Escorel.

O primeiro filmou mais de 50 longas-metragens de ficção, além de comerciais e documentários, cinco deles sob sua direção. Trabalhou com diretores de renome internacional, como Stephen Frears (*A Rainha*); Pedro Almodóvar (*Tudo Sobre Minha Mãe*, *Carne Trêmula*, *A Flor do Meu Segredo*); Mike Newell (*O Amor nos Tempos do Cólera*); Walter Salles (*Dark Water*); Jonathan Lynn (*Resistindo às Tentações*); Jim McBride (*Acerto de Contas*, *A Fera do Rock*); e Glauber Rocha (*Antonio das Mortes*). Affonso Beato, além de ser sócio e um dos fundadores da ABC, é também

membro da *American Society Cinematographer*, a associação que reúne os diretores de fotografia que atuam nos Estados Unidos.

Lauro Escorel também dirigiu cinco filmes, três deles documentais, contudo construiu sua trajetória como diretor de fotografia do cinema brasileiro. Assim como Beato, trabalhou com o cineasta Glauber Rocha, nesse caso no filme *Terra em Transe* (1966), como resultado do episódio em que o cineasta dera-lhe a função de fotógrafo de *still* daquela produção, mesmo quando ele ainda não tinha muita experiência profissional. Fez o caminho inverso ao de Beato, tenho nascido nos Estados Unidos e ficado no Brasil até hoje, onde também assinou a fotografia de mais de 50 longas-metragens. Muitos desses filmes renderam-lhe a premiação de melhor fotografia, em mostras e festivais.

A entrevista que segue, concedida pelos dois fotógrafos a Rogério Luiz Silva de Oliveira¹, em meio às atividades da Semana ABC 2013, deu-se em torno do tema “O gosto na direção de



fotografia”. Partiu-se da ideia de que o fotógrafo participa do processo de criação audiovisual, desempenhando uma coautoria dos filmes em que trabalha. Integralmente reproduzida, a entrevista com os dois fotógrafos estabelecidos da cinematografia brasileira é parte das primeiras buscas por elementos para o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado que investiga esse modo de participação do diretor de fotografia na criação fílmica. Esse levantamento empírico, que emerge do contato com diretores de fotografia, é um dos passos no sentido de elaborar uma metodologia aplicada à reflexão sobre o trabalho do cinematógrafo. Tomando como base uma inspiração filosófica, o objetivo é buscar na experiência o alicerce para a construção de conceitos.

Rogério Luiz Oliveira – Atualmente, desenvolvo uma pesquisa em torno da participação do fotógrafo no processo de construção de um filme. Ou seja, de que forma se realiza essa participação de autoria, como o gosto do fotógrafo se expressa nessa construção...

Affonso Beato – Bom, primeiro é o seguinte: você disse uma palavra que eu não uso, “gosto”, tá? Primeiro é o seguinte: eu vejo

a direção de fotografia como um desenho, entendeu? Então, no desenho, você tá servindo a alguma coisa. Porque eu não sou um autor das coisas que eu gosto ou que eu gostaria que fosse. Na verdade, eu estou servindo a uma obra que existe e que está no meio de um triângulo, que é roteiro, a propriedade, o autor e tal. Aí, você tem o diretor, que vai te dizer como é que ele vê aquilo. Você, de uma certa forma, você vai criar uma série de ferramentas, de procedimentos, digamos, para servir à obra. Mas é claro que você propõe. Ele te dá essa autoria do desenho. Mas, aí, a luz, os nossos instrumentos, eles são quase invisíveis. Você está fotografando alguma coisa, uma paisagem, um local, um cenário, e tem uma outra pessoa inserida nisso, que é o *production designer*, que é o cenógrafo.

Lauro Scorel – Que, no Brasil, chamamos de diretor de arte, é outra terminologia.

Affonso Beato – Então, o negócio é o seguinte: a imagem de um filme é o produto disso, desse encontro.



Lauro Escorel – É um somatório.

Affonso Beato – É um somatório disso. Quando existe uma compreensão, uma generosidade, um entendimento entre essas partes, o teu produto é melhor. É mais próprio, entendeu? Ou seja, por exemplo, eu gosto mais dos dourados, dos amarelos, mas o filme é um negócio tétrico. Eu não posso levar o meu gosto, meu estilo pessoal pra aquilo, eu tenho até que me abdicar disso, entendeu? Ou talvez sirva a esse filme ou não. É mais um controle dos elementos, é mais um *designer*, para que seja próprio para aquela obra, do que uma escolha minha pessoal de gosto, entendeu, como você colocou?

Lauro Escorel – Mas, só completando, tem também a outra mão da história, que é quando você é chamado para fazer um filme e há uma adequação que o diretor, digamos, ou o produtor do filme, vê no seu trabalho para aquele projeto. Porque, quando você é chamado para fazer um filme, você vem com sua história, com sua bagagem, com as coisas que você fez. Então, você é chamado para projetos em que você deve se exprimir dentro desses projetos. Aí,

então, você é integrado nessa equipe que o Affonso descreveu tão bem, do diretor de arte, do diretor que resulta no somatório, entende? Então, a gente serve à obra, mas também somos convidados em função da obra. Disso é que nascem as melhores parcerias, na verdade. Porque, se você não tem uma identificação estética, cultural, com o diretor ou com o diretor de arte, muitas vezes fica difícil o diálogo. Você quer ir em uma direção, e o cara te puxa para outra.

Affonso Beato – E isso, aqui, levou até muito tempo na nossa geração, porque não havia muita informação sobre isso, entendeu? Então, as pessoas trabalhavam em caminhos às vezes opostos, porque trabalhavam sozinhas, e o diretor não entendia isso e dava atenção só ao diretor de arte, ao de fotografia. E, às vezes, a coisa juntava. Mas, ontem, acho que o Waltinho Carvalho (Walter Carvalho) disse: “Não, é a parceria!”. Se não houver parceria, a coisa não acontece. Porque é um acreditar no que o outro pode contribuir. Porque, quando o Lauro diz, que ele sabe o que o Lauro fez, o que o Lauro é capaz, como o Lauro é. Porque também você vai passar seis meses, nove meses com o cara, é quase um



casamento aquele troço. Então, se aquilo não der certo, a imagem não vai sair legal.

Rogério Luiz Oliveira – Na verdade, em alguns projetos, há mais autonomia do que em outros. Dá para dizer isso?

Lauro Escorel – Eu acho que sim. Eu sempre digo que não há uma receita. Nós até somos de uma geração que foi formada dentro do cinema de autor que era provavelmente mal compreendido como tal, como ele se aplicava, onde os diretores se sentiam responsáveis por determinar absolutamente tudo o que acontecia nos seus filmes, o cara que enquadrava, o cara que desarrumava a área para iluminar, ele comprava as roupas na loja para vestir seus atores etc etc. Hoje em dia, felizmente, a gente não tá mais nesse mundo, e há projetos em que você tem mais autonomia de voo e outros em que você tem menos. Quer dizer, eu acho que a gente não atua da mesma forma em todos os projetos. Eu acho que tem projetos que têm demandas específicas para a fotografia, outros para a câmera, para a iluminação, e tem outros que são uma aposta na direção de arte, outros que são para os efeitos especiais. A gente se orgulha

muito e eu aprendi isso com Affonso, da gente conseguir se adequar a essas diferentes possibilidades para o nosso trabalho.

Rogério Luiz Oliveira – Dos trabalhos que você fotografou, qual você destacaria dos trabalhos que você participou, em que fez a direção de fotografia, que você teve mais autonomia para sugerir mais?

Affonso Beato – Vai ofender alguém, né?! Eu não respondo esta pergunta. É a mesma coisa: qual o diretor que você gostou mais de trabalhar? Isso a gente não responde. Você vai ofender 50 outros, entendeu?

Lauro Escorel – Isso é roubada (risos).

Rogério Luiz Oliveira – Então, desculpa...

Affonso Beato – Não, não é desculpa. É uma coisa ética.



Lauro Scorel – É um pouco a resposta anterior. Você varia. Eu acho que é quase feito um jogo de basquete, um time não joga igual nunca. Você arma um time e entra em campo e você percebe: não, eu tenho que ficar no garrafão. Não, eu tenho que ficar ali atrás, tenho que atacar, tenho que defender. Isso tudo faz parte até da sua compreensão do que está sendo pedido a você a cada projeto. Faz parte do nosso trabalho. Porque tem pessoas que não querem que você se dirija a um ator. Tem outros que chegam para você e dizem: “Pelo amor de Deus, câmera e ator é com você”. Exagerando um pouco, não é o melhor exemplo, mas, por exemplo, tem diretores que só querem saber do ator e não querem saber da imagem. E dizem assim: “Oh, você resolve aí como e o que vai filmar”. E tem outros que não, que chegam assim até com o desenho pronto quando chegam pra filmar, no caso assim: “Olha, desenhei todo o filme, é isso aqui que quero fazer. Mas quero que você faça uma tremenda luz nisso aqui que desenhei”. Então, a gente tem que brincar nas onze, como se dizia antigamente com futebol.

Rogério Luiz Oliveira – Muitos diretores de fotografia acabaram dirigindo filmes. Você, por exemplo, Affonso, qual a maior experiência que você levou na hora de dirigir?

Affonso Beato – Eu dirigi documentário, inclusive nós fizemos juntos um no Chile. E dirigi uns cinco curtas-metragens, e eu e o Lauro dirigimos um longa-metragem. Eu quis dirigir um longa, quis desenvolver, não sei o quê, cheguei a escrever, mas eu não tenho paciência pra isso. Quer dizer, porque o cinema independente... Até, um dia, eu entreguei isso para o estúdio e a mulher não gostou e falou: “Não, esse troço é...”. Enfim, a história não estava pronta, tinha que ser desenvolvida. Estou dizendo, eu não tenho a personalidade, primeiro porque eu amo o que eu faço e isso me basta, entendeu? Eu adoro a pintura, adoro o visual, adoro iluminar, fotografar, adoro a tecnologia. Mas o que eu estou dizendo é o seguinte: eu não tenho estômago para sair pedindo coisas, quer dizer, fazer essa produção independente que o diretor é meio produtor, você tem que gerir o teu troço. Eu não tenho estômago pra isso, entendeu? Não é a minha personalidade. Se você começar a me dizer não a alguma coisa, eu já começo a ficar



constrangido, deprimido. Tem gente que não, que fica sabendo se vender e vender o seu produto o tempo todo. Pra mim, basta. Agora, é uma coisa que eu acho que o Lauro vai concordar, que é o seguinte: nós temos uns 50 filmes, você deve ter também. Eu tenho 50 anos de trabalho, ele deve 40, sei lá. Então, eu já trabalhei com, sei lá, com 30 diretores. Quando eu vou trabalhar com um diretor, um outro diretor, eu levo essa bagagem: nós conhecemos montagem, nós conhecemos linguagem de cinema e tal. Então, de uma certa forma, eu me sinto parte da direção. Porque, se eu te disser que, como diretor de fotografia onde eu tenho câmera, iluminador, ou então um filme completo, 75% da minha atenção no *set* é com o diretor e 25% é com a luz e com as outras coisas, porque, inclusive, isso já tá meio desenhado, entendeu? O que eu quero saber é o que o cara acha daquele plano, como a gente melhora isso, como a gente vai fazer essa sequência, até pra preparar a próxima. Porque eu sei que a informação vem dali, tem que vir dali. Agora, eu contribuo também, porque tem diretor que entra com uma sequência e não sabe como o ator entra pela porta, não é? E você ajuda e você sabe muito mais. Porque, na minha idade, eu fotografei 50 filmes, e um diretor da minha idade fez dez,

15 filmes. Agora meu *gaffer*, meu eletricista, fez 200 e já trabalhou com 100 fotógrafos. Então, o cinema é isso, é uma coisa de colaboração, você tem que ouvir; os melhores diretores são os que ouvem mais e todo mundo. O cara ouve o maquinista. O maquinista tem uma boa ideia, entendeu? Você também não vai sair ouvindo todo mundo e ficar perguntando “o quê que você acha?”. Então, essa coisa da gente fotografar, de certa forma também, é um pouco da gente dirigir, entendeu? Da opinião no começo do filme, na pré-produção.

Lauro Escorel – Na verdade, na produção, se você lê o crédito, já diz que você tem diretor, diretor de fotografia, diretor de arte, diretor de produção. Então, são pessoas que são responsáveis por sua área e pela direção que o projeto vai tomar, de alguma maneira. Estou tentando sintetizar um pouco o pensamento do Affonso. Agora, por outro lado, acho que tem a coisa do que é sua vocação natural. Por exemplo, eu me lembro que, quando comecei a trabalhar em cinema, já como fotógrafo de cena, essas coisas, eu era assistente de câmera na época, e lembro de uma pessoa que me perguntou: “Você pretende dirigir algum dia?”. E eu respondia:



“De jeito nenhum! Vou ser fotógrafo o resto da vida!”. Só que, ao longo dos anos, foram surgindo circunstâncias que me aproximaram de certos projetos, e eu senti o desejo e disse assim: “Não, eu vou fazer esse filme!”. Mas, quando eu dirigi o *Sonho sem fim*, que foi o longa-metragem que eu dirigi, no momento que eu estava lançando o filme, eu recebi um telefonema do (Hector) Babenco dizendo assim: “Me diz um negócio, tu é fotógrafo ou é diretor? – porque tem isso também – Porque eu tô indo pros Estados Unidos e eu pensei em te chamar, mas, se você é diretor, eu não vou te chamar”. E eu fui fazer o filme.

Affonso Beato – Isso daí é um problema sério. Você invade a área do outro. Porque, se você é diretor e você pega um fotógrafo que dirige também, esse troço é um problema. É uma coisa que, nos Estados Unidos, isso se chama *overqualification*, que é tão problemático quanto o *underqualification*. Porque, se você não tem competência pra fazer uma coisa, mas se você tem competência demais, pode invadir outra área, ninguém gosta. Se eu chegar e pegar um eletricista e um operador de câmera que é um diretor de fotografia, eu não quero, porque eu não quero ninguém dando

opinião. Agora, eu quero opinião, não é que eu tenha um autoritarismo que não deixe ninguém falar. Recentemente, eu tive um problema com um operador de câmera incrível, ao ponto de não falar com esse cara, eu não quero mais ver. Porque o cara me enchia a paciência, querendo aparecer e querendo se meter, porque o cara tinha fotografado lá não sei o quê. Então, isso também é muito comum, quer dizer, se você realmente gosta daquilo, você tem que tomar cuidado porque senão você sai da praça. Porque o cara diz: “Ah, esse cara é diretor, não é fotógrafo mais”.

Lauro Scorel – Tem outros colegas que foram para a direção realmente. Estou me lembrando, sei lá, do Murilo Salles, por exemplo, o próprio Waltinho (Walter) Carvalho – que volta a fotografar depois – e o César Charlone. Tem gente que vai e fica. O Kubrick, o Stanley Kubrick, começou como fotógrafo. Aí, você descobre que a vocação real do cara era ser diretor. Mas eu, feito o Affonso, me sinto confortável no universo da fotografia. É muito gostoso isso, na verdade, que o Affonso falou de você levar o que você aprende, quer dizer, você quer distribuir o conhecimento acumulado, você ajudar uma pessoa a resolver um filme, encontrar



² A cenógrafa e diretora Daniela Thomas havia acabado de participar de uma mesa-redonda na Semana ABC, intitulada “Direção de Arte em Preto e Branco: significados da representação em Preto e Branco”. Em sua conferência, a diretora falou sobre o processo de pesquisa para a realização do filme *Terra Estrangeira*, que ela dirigiu ao lado de Walter Salles.

³ *A Batalha da Argélia*. Direção: Gillo Pontecorvo. Itália-Argélia. 1966.

⁴ *Salvatore Giuliano*. Direção: Francesco Rosi. Itália. 1962.

⁵ *Os Fuzis*. Direção: Ruy Guerra. Brasil. 1964.

⁶ *Cara a cara*. Direção: Júlio Bressane. Brasil. 1967.

⁷ *Il Gattopardo*. Direção: Luchino Visconti. Itália. 1963.

⁸ *Satirycon*. Direção: Federico Fellini. Itália. 1969.

⁹ *Apocalypse Now*. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos. 1979.

a melhor solução, viabilizar um plano, viabilizar um efeito; eu, pelo menos, acho superprazeroso. Quer dizer, você tá dirigindo, você também está ensinando, que é uma coisa legal você compartilhar. Porque eu aprendi com diretores, com fotógrafos, com eletricitas, e, hoje em dia, a gente trabalha e redistribui tudo isso que a gente assimilou de alguma maneira.

Rogério Luiz Oliveira – No início da carreira de fotógrafo de fora do Brasil, o que mais influenciou vocês no início da caminhada?

Affonso Beato – Olha, pra mim, tem muitas influências, mas principalmente o cinema italiano. Na minha geração. Então, tem um diretor de fotografia chamado Giuseppe Rotunno, também conhecido como Pepinno Rotunno.

Lauro Escorel – Gianni Di Venanzo.

Affonso Beato – Gianni Di Venanzo influenciou muito nossa geração, com o preto e branco. Até hoje está se falando sobre o preto e branco; agora, Daniela (Thomas)². Tem também *A Batalha*

*da Argélia*³, *O Bandido Giuliano*⁴. Inclusive, meu primeiro trabalho, que foi como assistente de câmera, foi *Os Fuzis*⁵, que foi em p&b; meu primeiro longa-metragem, que foi *Cara a Cara*⁶, também em p&b; era o filme do Gustavo (Dahl), *O Bravo Guerreiro*, foi em p&b. O Giuseppe Rottuno é um cara que tem uma filmografia incrível. Se você citar a filmografia dele, não tem um que seja parecido com outro. Então, o que é isso? É um cara que servia à obra. Ele me chamou muita atenção por isso, ele tem *Il Gattopardo*⁷, ele tem isso, ele tem aquilo. Se você for ver, aliás, ele foi o primeiro fotógrafo estrangeiro aceito na cinematografia americana. Talvez, seja o primeiro a ser, estrangeiro. Porque era um cara de uma versatilidade, fez vários filmes de Fellini, *Satirycon*⁸, uma série de coisas. Muito bem, outros são diferentes. Por exemplo, carregam o estilo. Quer ver um que carrega o seu estilo e ninguém mais quer trabalhar com ele? O mestre, o grande mestre, de *Apocalypse Now*⁹?

Lauro Escorel – Storaro.



¹⁰ *Bye Bye Brasil*. Direção: Cacá Diegues. Brasil. 1979.

Affonso Beato – O Vittorio Storaro. É um cara que tem uma personalidade, tem um preparo, mas é dominador. Ele põe a coisa dele. Aliás, uma vez eu encontrei o Bernardo (Bertolucci) e perguntei: “Vem cá, quem é que enquadra?”. E ele ficou ofendidíssimo e falou: “Quem enquadra sou eu!”. Entendeu? Imagina, porque você já sabia que o outro tinha uma personalidade incrível, né? Você vê coisas do Storaro com outros diretores, ele engolia os caras. Tem um ponto que ninguém quer mais trabalhar com ele. Cada um tem um troço, que o Figueroa é o negócio de enquadramento, de expressionismo, maravilhoso, entende?

Lauro Scorel – Na verdade, eu sou muito herdeiro, eu venho na cola dessa geração do Affonso, do Mario Carneiro, do Dib (Lutfi), e me formei muito através do olhar deles na verdade e demorei algum tempo para começar a descobrir a ter o meu próprio gosto, vamos dizer assim. A minha lembrança naquela época era que eu era muito influenciado pelo cinema italiano, pelo neorealismo italiano, pela questão da luz natural. Eu lembro de admirar muito o Eduard Tissé nos filmes do (Sergei) Eisenstein, no rigor do enquadramento do Eisenstein. Eu lembro que eu fui muito

influenciado pelo Leon Hirszman, com quem eu trabalhei, digamos, muito moço. Então, o rigor do enquadramento, a precisão, o quadro, como é importante uma ação bem desenhada dentro do quadro. Pra mim, foi uma experiência decisiva, eu diria assim. E, depois disso, aos poucos, isso evoluiu para o Raul Coutard, mas sempre girando nesse universo da luz natural da coisa meio documental ou semidocumental, que, naquela época, eu acho que o Affonso viveu um pouco isso também, o registro do discurso era mais importante até do que a narrativa visual. Pra mim, um dos primeiros filmes que eu lembro do diretor chegar pra mim e me pedir para fazer uma fotografia expressiva ou até expressionista em um certo sentido foi o *Bye Bye Brasil*¹⁰, com Cacá Diegues, por exemplo. Eu lembro quando o Cacá sentou comigo e disse: “Olha, eu quero fazer um filme assim ‘cozido e frito’, eu quero que você peça a luz que você precisa, eu quero efeitos de iluminação, eu quero sombras, eu quero profundidade...”. Foi a primeira na trajetória; até ali, eu era um fotógrafo, digamos, intuitivo, pilotando os conhecimentos que eu tinha, e, naquele momento, foi muito importante aquele contato com Cacá naquele projeto, porque foi um projeto um pouco de virada pra mim; chegou um diretor e disse:



¹¹ *Days of Heaven*. Direção: Terrence Malick. Estados Unidos. 1978.

¹² *The Blue Lagoon*. Direção: Randal Kleiser. Estados Unidos. 1980.

¹³ *As Duas Inglesas e o Continente*. Direção: François Truffaut. França. 1971.

¹⁴ *L'enfant Sauvage*. Direção: François Truffaut. França. 1970.

¹⁵ *Les Quatre Cents Coups*. Direção: François Truffaut. França. 1959.

“Cresça! Vai mais fundo! Você tem as ferramentas! Você tem condições de trabalhar!”. E ele bancou junto à produção: “Ele tá pedindo arco, dá arco pra ele! Ele tá pedindo isso?”. Quer dizer, o Cacá contribuiu pra produção da fotografia daquele filme. Mas eu acho que as primeiras fotografias coloridas do Sven Nykvist, dos filmes do Bergman, elas são fotografias que eu admirei. E tem um outro que eu tô esquecendo que me marcou muito, fruto da questão da luz natural, que é o Nestor Almendros. Esse é um cara que me marcou muito desde os filmes do (François) Truffaut até as coisas que depois ele foi fazer nos Estados Unidos; quer dizer, a delicadeza da iluminação do Almendros, aquela luz meio invisível que ele fazia. O Affonso na época não gostava muito, depois ele começou a gostar.

Affonso Beato – É, eu tinha implicância política, porque ele era um cubano reacionário (risos).

Lauro Escorel – Você gosta desse cara! (referindo-se à reação de Beato). Mas eu vou fazer justiça, porque eu visitei o Affonso em Nova Iorque, não lembro que ano era, e ele me disse: “Estreou um

filme do Nestor Almendros, o *Cinzas do Paraíso* (*Days of Heaven*)¹¹...”. E falou: “Você vai ver imediatamente”. Você me disse: “Vai ao cinema que você vai adorar”. E dito e feito!

Affonso Beato – Ele fez outras coisas. *A Lagoa Azul*¹².

Lauro Escorel – Ele fez outras coisas, os filmes do Truffaut, *As Duas Inglesas e o Continente*¹³. Em preto e branco, *O Menino Selvagem*¹⁴.

Affonso Beato – *Os Incompreendidos*¹⁵.

Lauro Escorel – Não. Este é do Coutard. Ele fez Eric Rohmer também, na França. Ele juntou a coisa mais latina com a coisa francesa e fez belíssimos trabalhos. Então, o Storaro, sem dúvida, foi uma influência importante, e, pra mim, também o outro mestre que eu admirei muito é o Gordon Willis. Quer dizer, o domínio do preto, da sombra, a ousadia dele que foi quando ele fez isso. E também foi que me marcou como caminhos possíveis pro trabalho.



Rogério Luiz Oliveira – Entrevistando o fotógrafo Carlos Ebert, ele falou que até como ator chegou a trabalhar.

Affonso Beato – Ah, o Ebert fez de tudo.

Rogério Luiz Oliveira – Vocês dialogaram com outras artes de forma intensa?

Affonso Beato – Eu estudei pintura, o Lauro estudou desenho industrial e depois você estudou fotografia, não foi?

Lauro Escorel – Estudei fotografia, um pouquinho, nos Estados Unidos. Mas acho que, de alguma maneira, o Affonso e eu somos autodidatas, a gente se formou fazendo.

Affonso Beato – Muita coisa não tinha escola, não tinha nada, e a gente corria atrás. Agora, tinha coisas maravilhosas naquela época, o Museu de Arte Moderna. Tinha uma cinemateca incrível. Nós tivemos aqueles ciclos do cinema americano, a mostra do cinema francês, italiano, tudo ali, aquilo era uma academia, e o Cinema

Novo era apaixonado por cinema, tinha essas coisas. Hoje, até você tem acesso ao DVD, à escola.

Lauro Escorel – Mas, ali, a gente tinha o ponto de encontro. A gente ia ver os filmes e depois ia para os bares falar dos filmes; por exemplo, Walter Lima Júnior, até por essa turma que conhece cinema mesmo, os filmes eram dissecados e falávamos da fotografia, do figurino. Quer dizer, eu aprendi muito. Uma das sortes que eu dei quando comecei a trabalhar é que eu ouvi muito essas conversas e ouvia as pessoas falarem: “Você viu o que o cara fez naquele filme? Tem uma sombra dupla naquela parede, que absurdo!”. Então, quando eu comecei a fotografar, eu lembrava no *set*: “Poxa, isso aqui eu não posso fazer”.