



# CAPÍTULO 1

## O QUADRO DA IMAGEM

**A**s fotografias são criadas dentro de um contexto espacial, e esse contexto é o quadro do visor ocular. Ele pode ser mantido inalterado até a imagem final, seja ela impressa ou na tela, ou pode ser recortado ou estendido. Em qualquer caso, as bordas da imagem, quase sempre um retângulo, exercem forte influência sobre o que está dentro delas.

Há uma importante diferença, contudo, entre compor uma fotografia no quadro já como ela deveria ser e compor planejando antecipadamente um corte ou extensão do quadro. Boa parte da fotografia em filme 35mm tem se preocupado com composições muito justas, finais, feitas no momento do disparo; por vezes, isso levou a uma cultura de demonstração do fato pela exibição das bordas pretas do quadro do filme na cópia final em papel – como quem diz “não meti a mão” depois que o obturador disparou. O filme de formato quadrado, como veremos nas páginas 13-17, é menos suscetível a uma composição confortável e, geralmente, é usado tendo em vista corte posterior. Filmes de grande formato, tais como o 4 × 5 pol. e o 8 × 10 pol., são grandes o bastante e

permitem que um corte seja feito sem muita perda de resolução na imagem final. Geralmente, também são usados para corte posterior, particularmente em trabalhos comerciais. Já a fotografia digital acrescenta seu próprio toque a isso tudo, na medida em que a técnica de costura de imagens vem sendo mais usada em panoramas e imagens superdimensionadas (ver páginas 18-19).

Nessa fotografia tradicional, que tem em vista a composição final no momento do disparo, o quadro desempenha um papel dinâmico, talvez até mais do que na pintura. A razão é que, enquanto uma pintura é feita a partir do nada, originada da percepção e imaginação, o processo da fotografia é o de seleção de cenas e eventos reais. Fotografias em potencial existem em sua totalidade dentro do quadro a cada vez que o fotógrafo ergue a câmera e olha através do visor. De fato, em fotografias muito ativas, rápidas, como na fotografia de rua, o quadro é o palco onde a imagem evolui. Quando você se move por uma cena com a câmera junto ao olho, as bordas do quadro assumem

uma importância considerável na medida em que objetos entram em quadro e, imediatamente, interagem com elas. O último capítulo deste livro, Processo, trata do gerenciamento dessa interação em constante mudança entre o que se vê e as bordas do quadro. É complexo, mesmo quando tratado intuitivamente. Se o assunto é estático, como uma paisagem, é fácil despendar tempo suficiente estudando e avaliando o quadro. Com assuntos ativos, porém, não há esse tempo de carência. Normalmente, é preciso tomar decisões quanto à composição, sejam quais forem, em menos tempo do que é preciso para que sejam reconhecidas como tais.

A facilidade no uso desse quadro depende de duas coisas: conhecimento dos princípios do design e da experiência que vem da prática regular de tirar fotografias. As duas combinam-se para formar o modo como o fotógrafo vê as coisas, um tipo de visão que enquadra, que avalia cenas da vida real enquanto imagens em potencial. Os elementos que contribuem para essa visão que enquadra é o assunto da primeira seção deste livro.

# DINÂMICA DO QUADRO

O local onde a imagem se apresenta é o quadro da foto. Em fotografia, o formato desse quadro é fixo no momento do disparo, ainda que seja sempre possível ajustar posteriormente esse formato à foto que você tirou. Apesar disso, sejam quais forem as oportunidades de alteração que surjam no futuro (ver páginas 58-61), não subestime a influência que o visor exerce sobre a composição. A maioria das câmeras apresenta uma visão do mundo em forma de um retângulo brilhante rodeado por uma escuridão, e a presença do quadro é geralmente sentida de modo muito forte. Ainda que a experiência possa ajudar a ignorar as dimensões do quadro do visor para que se fotografe pensando em um formato diferente, a intuição vai agir contrária a isso, encorajando você a criar um design satisfatório já no momento do disparo.

A área de imagem mais comum é a que é mostrada no topo desta página: a de um quadro horizontal na proporção de 3:2. Profissionalmente, este é o formato de câmera mais usado e mantê-lo na horizontal é o método mais fácil. Enquanto quadro vazio, ele tem certas influências dinâmicas, como mostra o diagrama, ainda que essas tendam a ser sentidas apenas em imagens muito mínima e delicadamente tonalizadas. Na maioria das vezes, a dinâmica das linhas, formas, e cores na fotografia dominam completamente.

Dependendo do assunto e do tratamento que o fotógrafo escolhe, as bordas do quadro podem ter influência forte ou fraca sobre a imagem. Em todos os exemplos apresentados aqui, as bordas horizontais e verticais, e os cantos, contribuem fortemente no design das fotografias. Esses elementos foram usados como referências para as linhas diagonais internas às fotos, e os ângulos assim criados são propriedades importantes.

O que essas fotografias demonstram é que pode-se fazer o quadro interagir fortemente com as linhas da imagem, mas que isso depende da intenção do fotógrafo. Se você decide fotografar mais de perto, fazendo mais o estilo foto instantânea e casual, o quadro não vai parecer tão importante. Compare as imagens estruturais nestas duas páginas com uma foto composta menos formalmente, tirada em uma rua de Calcutá, que está na página 165.

## > O QUADRO VAZIO

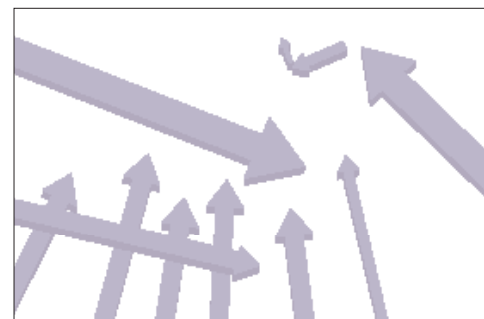
Só a existência de um simples quadro retangular já induz uma reação no olho. Este é um esquema de como o olho pode reagir (há muitos, é claro). Começa pelo meio, é conduzido para cima indo para a esquerda, depois de volta para baixo, à direita, enquanto em dado momento – seja com a visão periférica ou com rápidos desvios do olhar – registra os cantos “agudos”.



## > ALINHAMENTO

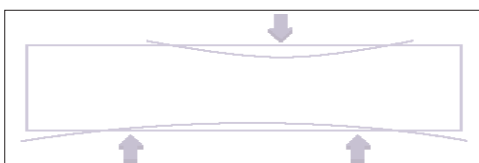
Um artifício simples usado para criar uma imagem que tenha linhas proeminentes é o de alinhar uma ou duas delas com o quadro. No caso deste prédio de escritórios, o alinhamento das extremidades superiores evita que duas áreas de céu localizadas nos cantos fiquem desconectadas. Alinhamentos como este enfatizam a geometria de uma imagem.





### ◀ ▲ TENSÃO DIAGONAL

O movimento dinâmico nesta fotografia grande-angular vem da interação das diagonais com o quadro retangular. Ainda que as linhas diagonais tenham movimento e direção independentes, é o padrão de referência dado pelo quadro que permite que elas criem tensão nesta figura.



### ◀ ▲ INTERSECTANDO PARA ABSTRAIR

Quebrando as regras usuais, aqui é usado um quadro panorâmico para exagerar um tratamento abstrato dado aos fundos de uma igreja de adobe no Novo México. Em uma abordagem convencional, mostraríamos o topo dessa construção e logo abaixo o contraforte que a sustenta indo até o chão. O assunto aqui, contudo, não é uma versão literal da igreja, mas a geometria e texturas de seus planos incomuns. Apertar a imagem em cima e embaixo tira um pouco do realismo e leva o olho a considerar a estrutura fora de contexto.

# FORMATO DO QUADRO

O formato do quadro do visor ocular (e tela de LCD) tem uma enorme influência na forma que a imagem assume. Apesar da facilidade de recortá-la posteriormente, há uma forte pressão intuitiva no momento do disparo para que a composição seja feita em função das fronteiras do quadro. Na verdade, são necessários anos de experiência para que se possa ignorar essas partes de uma imagem que não estão sendo usadas, e alguns fotógrafos nunca chegam a se acostumar com isso.

Boa parte das fotografias produzidas são compostas segundo uns poucos formatos rigidamente definidos (razões de aspecto), diferentemente do que acontece com outras artes gráficas. Antes da fotografia digital, o formato mais comum era, de longe, o 3:2 – formato da câmera 35mm padrão, medindo 36x24mm –, mas, agora que as dimensões físicas do filme não são mais uma limitação, a maioria das câmeras destinadas aos segmentos inferiores e intermediários do mercado adotaram o formato 4:3, menos alongado e mais “natural”, que ajusta-se com maior comodidade aos formatos de papéis para impressão e também aos monitores. A questão sobre quais razões de aspecto percebemos como as mais confortáveis é um estudo por si só, mas, em princípio, parece haver uma inclinação às horizontalidades mais alongadas (a crescente popularidade dos formatos de televisão *wide-screen* e *letterbox*), porém menos alongadas no caso de imagens compostas verticalmente.

## O QUADRO 3:2

Este é o clássico quadro de 35mm, que foi transferido tal qual para as SLRs digitais e, em meio a esse processo, acabou criando um tipo de distinção de classes entre fotógrafos, pondo de um lado profissionais e amadores avançados e, de outro, todos os demais. A razão para essas proporções é um caso de acidente histórico: não

### RAZÃO DE ASPECTO

Razão de aspecto (aspect ratio) é a proporção entre a largura e a altura de uma imagem ou de um visor. Aqui, por questões de padronização, consideramos que a largura é mais longa, exceto quando nos referirmos a uma imagem vertical em particular. Portanto, o quadro padrão de uma SLR é 3:2, mas, quando composto verticalmente, é 2:3.

há nenhuma forte razão estética que justifique que deva ser assim. De fato, proporções menos alongadas seriam mais “naturais”, como fica evidente pela maioria das formas em que se apresentam as imagens – telas de pintura, monitores de computador, papel fotográfico para impressão, formatos de livros e revistas e outros. Parte da razão histórica deve-se ao filme 35mm ter sido, por muito tempo, considerado pequeno demais para boas ampliações e sua forma alongada oferecia maior área. Apesar disso, sua popularidade demonstra como nosso sentido de composição intuitiva se adapta com facilidade.

Em sua imensa maioria, esse formato é empregado na horizontal e há três motivos para isso. O primeiro é puramente ergonômico. É difícil projetar uma câmera para ser usada ao nível dos olhos que seja tão fácil de ser usada na vertical quanto na horizontal, e poucos fabricantes chegaram a sequer se preocupar com isso. As câmeras SLR são feitas para serem usadas em fotos horizontais. Virá-las de lado, simplesmente, não é tão confortável, e a maioria dos fotógrafos tende a evitar isso. O segundo motivo é mais fundamental. Por nossa visão ser binocular, isso significa que vemos horizontalmente. Não existe um quadro como esse, já que a visão humana envolve o prestar atenção a detalhes localizados e o rápido vasculhar da cena, em vez da apreensão imediata e com detalhes de toda a cena de uma só vez. Nossa visão natural do mundo tem a forma oval horizontal, de bordas vagamente definidas, e um quadro horizontal padrão de filme está bem próximo disso. O último motivo é que a proporção 3:2, geralmente, é perceptualmente

muito alongada para funcionar confortavelmente nas composições para retratos.

O resultado, no final das contas, é que o quadro horizontal é natural e não chama atenção. Ele influencia a composição de uma imagem, mas não de modo invasivo, chamativo. Conforma-se ao horizonte, e, portanto, à maioria das paisagens e cenas gerais. A componente horizontal do quadro estimula, muito naturalmente, um arranjo horizontal dos elementos. Até certo ponto, é mais natural situar uma imagem mais abaixo dentro do quadro do que mais acima – isso tende a aumentar a sensação de estabilidade –, mas, em qualquer fotografia em particular, pode-se esperar que haja muitas outras influências. Situar o assunto ou o horizonte em uma posição alta no quadro resulta em uma visão levemente descendente, uma sensação de cabeça baixa, que pode ter sutis associações negativas.

No caso de assuntos naturalmente verticais, o alongamento de um quadro 2:3 é uma vantagem, e a figura humana, em pé, é o assunto vertical mais comumente encontrado – uma feliz coincidência, já que, em respeito a quase tudo mais, as proporções de 2:3 raramente satisfazem por completo.

### ▼ VISÃO HUMANA

Nossa visão natural do mundo é binocular e horizontal, portanto, um formato de foto horizontal parece completamente normal. As bordas da visão parecem vagas porque nossos olhos focam com detalhe apenas em um pequeno ângulo e a imagem circundante é progressivamente indistinta. Repare, porém, que isso não é o embasamento convencional, já que as bordas podem ser detectadas com a visão periférica. Os limites daquilo que é visto, mostrados aqui em cinza, normalmente também não são percebidos, são simplesmente ignorados.





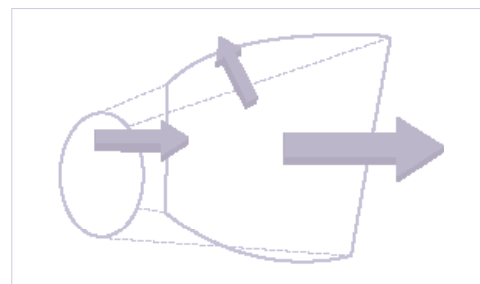
### ▲ PANORAMA

A correspondência entre a linha do horizonte e o formato tornam o quadro horizontal natural à maioria das cenas longas, panorâmicas. Esta é a primeira visão que os visitantes têm do Palácio Blenheim, em Oxford, e de seus jardins planejados batizados no tempo de sua construção de “a mais bela vista em toda Inglaterra”. O comprimento é necessário a esta cena controlada, mas não a profundidade.



### <▲ O QUADRO 3:2 PADRÃO

Seu comprimento extra, quando comparado ao quadro 4:3 das câmeras amadoras e da maioria dos monitores de computador, faz desta uma proporção interessante de se trabalhar. Há sempre uma sensação de horizontalidade. Nesta fotografia da procissão do Senhor Prefeito na cidade de Londres, a estrutura básica depende de um equilíbrio entre o soldado à esquerda, em primeiro plano, e a carruagem ornamentada logo atrás, com vetor claramente da esquerda para a direita e uma nítida sensação de profundidade.



## QUADROS 4:3 E SIMILARES

Tradicionalmente, e mais uma vez em relação à fotografia digital e à apresentação em tela, esses quadros mais “gordos” são os formatos de imagem mais “naturais”. Em outras palavras, são os menos invasivos e os que mais acomodam o olho. No tempo em que havia uma grande variedade de filmes de grande formato, os formatos incluíam o 4 × 5 pol., 10 × 8 pol., 14 × 11 pol. e 8½ × 6½ pol.. As escolhas agora são reduzidas, mas as proporções funcionam todas da mesma forma e o mesmo para os formatos de filmes em rolo, backs digitais, e câmeras digitais de baixo custo.

Em termos de composição, a dinâmica de quadro impõe menos à imagem porque a presença de uma direção dominante é menor que em um 3:2. Ao mesmo tempo, é importante que haja uma distinção entre altura e largura para ajudar o olho a se aquietar na imagem, com o entendimento de que ela é horizontal ou vertical. Compare isso com as dificuldades de um formato quadrado, que, muitas vezes, sofre de falta de direção. Como é salientado ao lado, essas proporções são muito confortáveis para a maioria das imagens compostas verticalmente.



### ▲ > MUDANDO A ORIENTAÇÃO

Nestas fotografias de um homem dormindo na ferrovia de Khyber, o equilíbrio natural ocorre quando sua cabeça é situada ligeiramente abaixo na tomada vertical e quando posta para o lado na horizontal.



### < MUDANDO A ORIENTAÇÃO 2

Vista verticalmente do ar, a multicolorida Grande Fonte Prismática no Parque Nacional de Yellowstone acomoda-se naturalmente em um quadro horizontal. Entretanto, um enquadramento vertical também foi necessário para o caso de ser preciso fazer uso em página inteira. Mudar para a vertical implicou em situar o assunto mais abaixo no quadro e em encontrar outro elemento (outra fonte) para preencher o vazio acima.





#### ▲ ASSUNTOS VERTICAIS EM QUADROS HORIZONTAIS

Ainda que este formato não seja muito apropriado para assuntos verticais como figuras em pé e edifícios altos, a inércia frequentemente estimula os fotógrafos a fazê-lo funcionar tão bem quanto possível. Uma técnica é descentralizar o assunto como foi feito aqui, de modo a persuadir o olho a mover-se horizontalmente, ao longo do quadro.



#### ▲ UM QUADRO NÃO INVASIVO

4:3, 5:4 e outros formatos similares de quadro, mais “gordos”, tendem a dominar menos a composição que o 3:2 ou os panorâmicos. Costuma haver maior flexibilidade no momento de fotografar. De fato, esta horizontal de Angkor Wat, no Camboja, acabou sendo cortada nos lados e usada na capa de um livro.

#### FOTOGRAFANDO VERTICALMENTE

Como foi explicado, há uma leve resistência natural a fotografar verticalmente, ainda que as mídias impressas favoreçam essa orientação por causa do formato normal de revistas e livros (por esse motivo, fotógrafos profissionais costumam se esforçar para fotografar verticalmente tão bem quanto horizontalmente por conta dos pedidos dos clientes). A naturalidade da visão horizontal reforça o desejo do olho de vasculhar indo de lado a lado e, do mesmo modo, reforça sua relutância em vasculhar subindo e descendo.

Se o assunto não é também alongado, a maioria das pessoas tende a situá-lo abaixo do centro do



#### ▲ ENQUADRAMENTO INFERIOR

O olho é naturalmente relutante em percorrer uma imagem subindo e descendo, e a borda inferior do quadro representa uma base; por isso a gravidade afeta a composição vertical. Os assuntos tendem a ser situados abaixo do centro, ainda mais com formatos altos, como nesta foto de um barco em um rio de Bangkok (a direção do movimento também sugere um posicionamento inferior).

quadro e, quanto mais alongado o formato, mais para baixo, proporcionalmente, vai o objeto. A tendência natural, no caso de um único assunto dominante, é de levar o foco de atenção para baixo, demonstrando haver uma inclinação a evitar a parte superior de um quadro vertical. Uma explicação para isso é que, assim como no caso dos quadros horizontais, há a suposição de que a parte baixa da figura seja uma base: uma superfície plana na qual outras coisas podem descansar. Isso funciona sem maiores surpresas com proporções de 3:4, já as proporções de 2:3 de uma SLR digital são um tanto mais extremas, frequentemente deixando a parte superior da imagem subutilizada.



#### ▲ FIGURA EM PÉ

A figura humana em pé é uma de muitas classes de assuntos adequados ao formato vertical. Outros incluem prédios altos, árvores, várias plantas, garrafas, copos, portais e arcadas.

### ► PADRÕES SEM TENDÊNCIA

Padrões, assim como outros arranjos sem forma, ajustam-se bem a um formato quadrado porque o quadro não tem ênfase direcional. Sob tais circunstâncias, ele não se intromete na imagem.



### QUADRADO

Enquanto todos os outros formatos de quadro fotográfico são retangulares, variando proporções, um deles é fixo: o quadrado. Poucas câmeras de filme têm esse formato incomum – incomum por muito poucas imagens ajustarem-se bem à composição quadrada. Em geral, esse é o formato mais difícil de se trabalhar, e a maioria das estratégias de design usadas no formato quadrado visam fugir da tirania de seu equilíbrio perfeito.

Precisamos ver mais de perto por que a maioria dos temas é impróprio a um arranjo quadrado. Em parte, isso tem a ver com o eixo do assunto. Poucas formas são tão compactas ao ponto de não terem um alinhamento. A maioria

das coisas é mais longa em uma direção do que em outra e é natural alinhar o eixo principal de uma imagem com os lados mais longos de um quadro retangular. Por isso, a maioria das paisagens são tratadas como figuras horizontais, e a maioria das figuras em pé como verticais.

O quadrado, porém, não tem absolutamente nenhuma tendência. Seus lados estão em proporções perfeitas de 1:1 e sua influência é uma divisão muito precisa e estável do espaço. Aqui está a segunda razão para a natureza antipática das proporções quadradas: elas impõem uma rigidez formal à imagem. É difícil escapar da sensação de geometria quando se trabalha com um formato quadrado, e a simetria dos lados e

das pontas fica a todo momento lembrando o olho de que existe o centro.

Ocasionalmente, é interessante uma imagem precisamente simétrica; ela difere do design normalmente impreciso da maioria das fotografias. Contudo, bastam algumas dessas imagens e logo elas nos deixam fartos. Para os fotógrafos que trabalham regularmente com uma câmera de formato quadrado, é muito normal imaginar uma direção vertical ou horizontal para a foto e, mais tarde, recortar a imagem original. Na prática, isso quer dizer que a composição no visor é feita com certa folga, deixando um pouco de espaço livre nos lados ou em cima e embaixo.

## SUBDIVIDINDO O QUADRADO

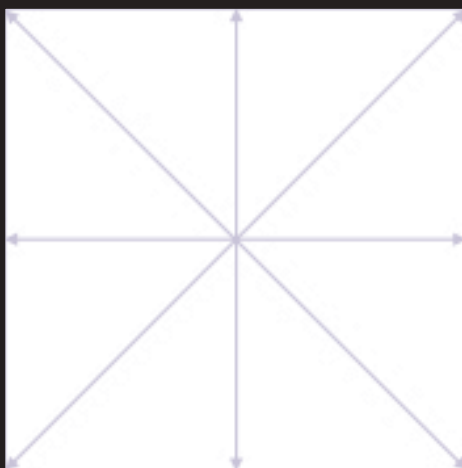
As dimensões equânimes de um formato quadrado o tornam suscetível à divisão simétrica, como mostram estes exemplos. Linhas verticais e horizontais aumentam a estabilidade do quadrado; diagonais são mais dinâmicas.

**1.** Com seu centro fortemente sugerido e seus lados iguais, um formato quadrado leva facilmente a uma composição radial. Temas radiais e outros assuntos completamente simétricos ajustam-se particularmente bem ao equilíbrio perfeito do quadrado. Suas precisões se complementam, porém é essencial o alinhamento exato.

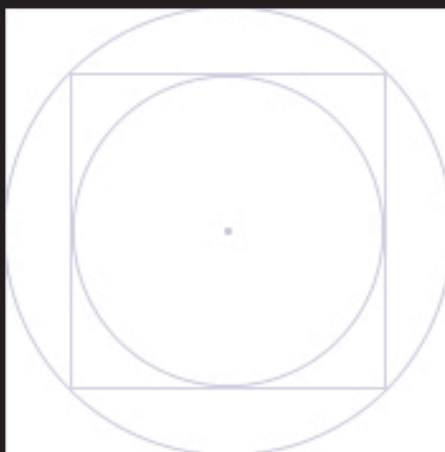
**2.** Há uma relação precisa entre o quadrado e o círculo. Inserir concentricamente um dentro do outro enfatiza a sensação de foco e a concentração no centro.

**3.** Uma subdivisão natural é por linhas verticais e horizontais, ainda que o efeito seja extremamente estático.

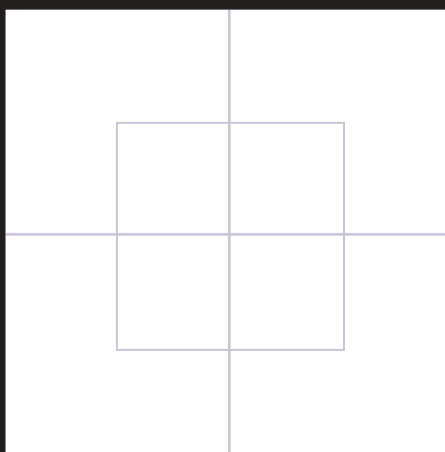
**4.** Uma divisão mais dinâmica, porém ainda centralizada, é por meio de diagonais e diamantes.



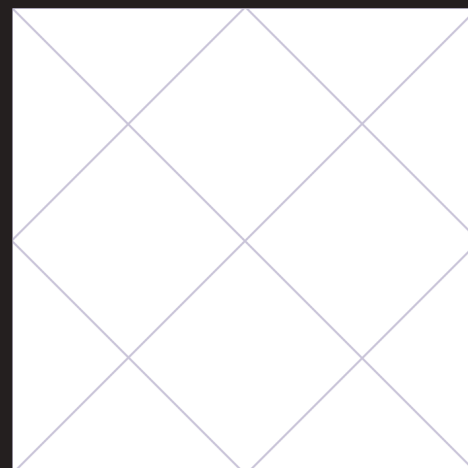
1



2



3



4

# COSTURA E EXTENSÃO

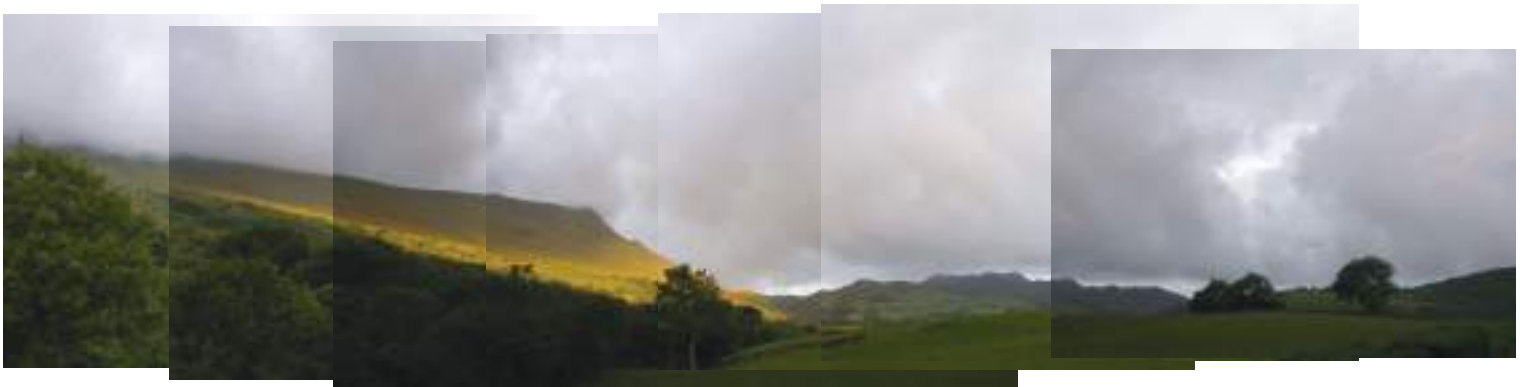
Software para costura digital tornou-se uma ferramenta amplamente utilizada na criação de imagens maiores e mais abertas. Na verdade, estas duas funções são separadas. Fotografar uma cena com uma distância focal mais longa em quadros que se sobrepõem é uma técnica para conseguir maior resolução e, portanto, imagens impressas também maiores – equivalente à fotografia de grande formato. Do ponto de vista deste livro, contudo, o interesse está na possibilidade de mudar a forma da imagem final. Essa forma tende a ser a panorâmica, na medida em que longas imagens horizontais têm um apelo muito forte, por razões que veremos em breve, mas há, também, total liberdade, como mostram os exemplos. O que muitas vezes é ignorado é o efeito que esse costurar tem sobre o processo de fotografar porque exige que se preveja qual será a aparência da imagem final. Na hora, não há preview e essa é uma situação nova para a fotografia – a de ter que imaginar quais serão a imagem final e a forma de seu quadro. Isso dá às imagens costuradas, estendidas, uma imprevisibilidade que pode ser revigorante.

Os panoramas ocupam um lugar especial dentro da fotografia. Ainda que proporções que excedam 2:1 possam parecer exageradas, para paisagens e outras locações grandiosas, elas até que são bem satisfatórias. Para entender o porquê, precisamos voltar à questão de como a visão humana funciona. Nós vemos por varredura, vasculhando a cena, e não pela apreensão imediata dela toda em um único instante congelado. O foco de atenção do olho percorre a cena, geralmente muito rápido, e o cérebro monta a informação. Todos os formatos fotográficos padrão – aliás, a maioria dos formatos de pintura também – são áreas que podem ser absorvidas em uma rápida sequência de varredura. O processo normal de olhar para uma imagem consiste em primeiro pegar o máximo que for possível com um olhar prolongado e, depois, voltar à imagem para ver os detalhes que parecem ser interessantes. Um panorama, por outro lado, permite que o olho se ocupe apenas de uma parte da imagem por vez, o que, de modo algum, é uma desvantagem porque replica o modo de olharmos para uma cena real qualquer. Além de acrescentar um elemento de realismo à foto, isso ralenta o processo visual e, pelo menos em

tese, prolonga o interesse em explorar a imagem. Todavia, isso tudo depende de que a fotografia seja reproduzida em tamanho razoavelmente grande e de que seja vista suficientemente de perto.

Essa virtude dos panoramas – de concentrar o espectador em um ponto e apresentar apenas um pouco da imagem à visão periférica – é seguidamente explorada no cinema, no qual uma tela alongada é coisa normal. Sistemas especiais de projeção, tais como o Cinerama e o IMAX, baseiam-se no efeito realístico de envolver a imagem em torno do espectador. Imagens panorâmicas estáticas têm efeito similar.

O quadro também pode ser estendido de outros modos em pós-produção, esticando (usando ferramentas de software geométricas para deformação, distorção, entre outras) ou até por clonagem. Certas imagens permitirão ser estendidas em uma ou mais direções – por exemplo, estender o céu para cima ou alargar o fundo de uma natureza-morta em estúdio. Layouts de revista costumam sugerir isso, ainda que haja considerações éticas relacionadas a esse tipo de manipulação, que resulta em imagens que não necessariamente são como foram vistas.





#### ▲ EXPERIMENTOS COM O QUADRO

Foi tirada uma sequência de cinco quadros sobrepostos destas falésias de calcário perto de Dover, na Inglaterra. Normalmente, panoramas costurados são fotografados com a câmera cuidadosamente posicionada de modo que o horizonte fique nivelado. Apontar a câmera para baixo impede que isso ocorra, devido à forte distorção horizontal curvada, mas, neste caso, ela foi deliberadamente empregada. O quadro em formato de arco foi recortado ao final do processo.

#### < PANORAMA 5:1

Nesta vista panorâmica costurada, boa parte do céu e do primeiro plano ficam de fora, deixando o olho livre para seguir o ritmo da linha do horizonte e a interação entre nuvem e montanha. Tratada assim, inúmeras paisagens naturais ajustam-se confortavelmente a proporções estendidas. Foram tiradas oito fotografias que se sobrepõem horizontalmente.



#### < COSTURA PARA CONTROLE E AMPLIAÇÃO

Para uma imagem em maior escala e cobertura extralarga, foi rotacionada uma lente com controle de perspectiva, quadro a quadro, em deslocamento lateral máximo. Costurar essas 13 imagens é, em certo sentido, o equivalente digital à fotografia de grande formato. Normalmente, esse formato endentado seria recortado, mas, aqui, foi mantido, não apenas para mostrar o processo, mas para ser parte da forma da imagem.

# RECORTE

O recorte é uma técnica de edição que foi muitíssimo desenvolvida nos tempos da fotografia em preto e branco, ficou meio de lado na era do slide colorido e agora é revitalizada como parte integrante do processo de preparo da imagem digital final. Mesmo quando se julga estar bem o enquadramento tal como foi fotografado, ajustes técnicos como a correção da distorção de lentes exigirão um recorte.

Recortar é um dos modos de retrabalhar a imagem depois de ter sido fotografada; uma possibilidade de adiamento de decisões de design e até um modo de explorar novos modos de organizar uma imagem. O recorte, ao contrário da costura, reduz o tamanho da figura, o que, já de início, exige uma imagem em alta resolução. Nas cópias por ampliador tradicionais, o próprio marginador do ampliador atua como um guia para o recorte, mas seria mais fácil fazer testes antes com máscaras de recorte em L sobre o filme (em uma mesa de luz) ou folha de contatos. Com imagens digitais (ou filmes digitalizados), o processo é infinitamente mais fácil e claro, usando-se ferramentas de software para recorte.

É importante não pensar no recorte como panaceia do design ou como desculpa para não ser convicto no momento de fotografar. O perigo de ter a oportunidade de alterar e manipular um quadro após ter sido fotografado é de que ela pode levar à acomodação de se imaginar que uma quantidade significativa do trabalho de fotografia pode ser realizada no computador. Recortar introduz uma interrupção no processo de realização de uma fotografia, e a maioria das imagens é beneficiada pela continuidade da visão.

## ► PAISAGEM TAILANDESA SETENTRIONAL

Para esta paisagem tailandesa, as diversas alternativas viáveis são mostradas ao mesmo tempo, superpostas em uma versão preto e branco da imagem. O templo abandonado, em si, deve continuar sendo o elemento dominante na imagem – não há nada mais – e as escolhas recaem sobre a localização da linha do horizonte e a inclusão ou não da moita de bambus à esquerda. Deixar o horizonte baixo (quadros roxo e verde) traz uma sensação de maior abertura, de espaço, e enfatiza o que está acontecendo no céu (o nascer do sol e algumas nuvens ameaçadoras). Erguer a linha do horizonte (quadro vermelho) atrai a atenção para os campos de arroz. Um recorte vertical (quadro azul) também precisa de uma área considerável de arrozal para mantê-lo ancorado.



## PAISAGEM ESCOCESA

No caso desta paisagem nebulosa na Ilha de Skye, vemos o tipo de decisões envolvidas. Fica claro que o enquadramento original foi escolhido para dar importância às nuvens onduladas no topo do quadro, e o horizonte foi situado em posição mais baixa, concordando com a intenção. Por si, isso já reduz um pouco nossas opções.



**1.** Talvez o primeiro, e mais óbvio, recorte seja ignorar as nuvens altas e, em vez disso, concentrar-se nas qualidades estéticas do manto de neblina cercado os pilares rochosos. Agora, uma vez que prescindimos das nuvens, não há limites para o quão longe podemos ir com o recorte do topo do quadro. Neste caso, escolhi inverter a proporção de céu para terra e aproveitar a oportunidade para fazer um panorama. Esta é uma alternativa viável à foto original, ainda que realmente precise ser consideravelmente ampliada para que se obtenha o melhor efeito possível.



**2.** Em seguida, que tal se tentássemos recortar toda a parte externa e, ainda assim, mantivéssemos proporções horizontais moderadas? Infelizmente, parece que se é para haver alguma área significativa de céu, esta deve ir parar direto no topo preexistente do quadro, simplesmente para dar certo tom e peso àquela parte da foto. Recortar dos lados não ajuda muito a realçar a importância dos pilares. A única opção razoável seria recortar a parte de baixo e ficar com uma linha do horizonte que quase coincide com a base da foto.



**3.** É possível um recorte vertical? Dado que uma imagem vertical tem necessidade ainda maior do peso tonal das nuvens, o melhor que podemos fazer é recortar dos lados. As escolhas são moldadas pela seleção das formas mais interessantes que se apresentam no horizonte.

# PREENCHENDO O QUADRO

Para poder falar dos diferentes elementos gráficos que entram na composição, e para ver o modo como interagem, a primeira coisa que devemos fazer é isolá-los, selecionando as situações mais básicas para a composição de fotos. Aqui, é preciso tomar um pouco de cuidado porque, na prática, existe uma profusão de possibilidades e o caso de um único assunto isolado é um tanto quanto especial. Os exemplos daqui podem parecer um pouco óbvios, mas, neste estágio, precisamos de exemplos simples e despoluídos.

A mais simples de todas as situações fotográficas é a de um único assunto em frente à câmara, mas mesmo este nos apresenta duas opções. Temos uma escolha imediata a fazer: fechamos o quadro no assunto, de modo a fazê-lo preencher toda a foto, ou recuamos para que possamos ver algo do seu entorno. O que influenciaria a escolha? Uma consideração a fazer é sobre o conteúdo de informação da fotografia. Obviamente, quanto maior seja o assunto na foto, maiores os detalhes que dele podem ser mostrados. No caso de o assunto ser incomum e interessante, isso pode ter predominância; se for muito familiar, talvez não tenha.

Outra consideração é a relação entre o assunto e seu entorno. A locação é importante para o conteúdo da foto ou para seu design? Em estúdio, os assuntos geralmente são situados contra fundos neutros; nesse caso, a locação não tem nada a dizer para o espectador e tem valor apenas para a composição. Por outro lado, fora do estúdio a locação quase sempre tem alguma relevância. Elas podem revelar tamanhos relativos (um alpinista na face de uma rocha) ou algo a respeito da atividade do sujeito.

Um terceiro fator é a relação subjetiva que o fotógrafo quer criar entre o espectador e o assunto. No caso de a presença ser importante, exigindo que o assunto se imponha, então conduzir o espectador direto a ele, preenchendo todo o quadro, é uma opção aceitável. Há algumas questões físicas envolvidas, tais como o tamanho final da imagem a ser exposta, a distância focal da lente e, antes de mais nada, as proporções do assunto. Ainda assim, um assunto grande que preenche o quadro de uma foto também grande, normalmente ganha força e



impacto. Além disso, como mostram os exemplos aqui, pode-se encontrar uma agradável precisão ao simplesmente ajustar o assunto ao quadro – particularmente se a imagem deve ser composta rapidamente.

A forma do assunto em relação ao formato do quadro claramente tem efeito sobre a foto. Na sequência de fotos da balsa de Hong Kong, à direita, a foto principal tem um encaixe muito agradável: deste ângulo, o barco chega apenas perto das arestas a sua volta. Na maioria das fotografias de assunto único, contudo, o foco de atenção não preenche o quadro. A forma pode não coincidir com o formato da foto (sempre é possível recortar, mas não é necessariamente elegante e pode não ser adequado ao método de exibição pretendido). Outro possível risco que se corre ao distribuir os limites do assunto próximo às bordas da foto é o de que o olho pode ficar desconfortável por se concentrar em pontos tão próximos dos limites da foto. Ele geralmente precisa ter – ou, ao menos, vai ser vantajoso para ele se tiver – um pouco de área livre em volta de um assunto para poder mover-se sem sentir que o estão restringindo.

## ▲ FILTROS PARA O VERME DA GUINÉ

Dois garotos da região sul do Sudão usando filtros plásticos para beber em uma poça d'água. Justo e sem muito desperdício, geralmente sinal de trabalho rápido quer com os pés ou com uma lente zoom. Neste caso, há um pouco de folga em cima e embaixo, mas isso tem a utilidade de mostrar a cobertura uniforme de plantas aquáticas, aparentemente sem limites.

## VISOR OU LCD?

As câmeras digitais oferecem duas possibilidades para a composição ativa – o modo tradicional de olhar através do visor ou o método mais novo que consiste em olhar para a tela bidimensional de LCD. A favor deste, podemos dizer que facilita a tradução de uma cena 3D para uma imagem 2D. No caso de enquadramento ativo, isso se aplica apenas a câmeras sem mecanismos de prisma móvel (que não sejam câmeras SLR). Mesmo quando é usado, o visor ou LCD ainda possibilita a revisão, muito útil, não apenas de questões técnicas, mas também da composição.

## VARIANDO O TAMANHO NO QUADRO



**1.** O sucesso desta foto depende quase exclusivamente de um *timing* perfeito à medida que a balsa se aproxima da câmera. Mesmo que a princípio não seja óbvio, o design desta fotografia tem um apelo que vem muito do encaixe quase perfeito da forma do barco ao quadro 35mm. Fosse tirada um pouco antes, com mais água à mostra ao redor das bordas, ela seria mais comum; uma fração de segundo depois, pareceria um engano. A balsa nesta foto parece grande; tem presença.



**3.** Um tipo diferente de foto de contexto. Mais informativa do que atrativa em seu design, esta nos mostra menos a respeito da balsa do que sobre onde ela está e o que faz.



**2.** Recuar resulta em um tratamento mais típico, do tipo que situa o assunto em seu local. Bem-sucedida, sim, por causa da iluminação cristalina, porém, mais comum do que a foto anterior, a ambientação, neste caso, pode ser interpretada como é lida; sabemos que a balsa deve estar na água e, como não há nada incomum a esse respeito (como ondas fortes ou cores interessantes), ela acrescenta pouco à foto.



**4.** Extrapolar o preenchimento do quadro nos leva aos detalhes estruturais de um assunto. Aqui, as boias salva-vidas nos informam que este é um barco, mas a definição do assunto foi alterada; esta foto agora trata tanto das pessoas como da balsa.

# POSICIONAMENTO

Em qualquer construção que envolva um assunto único e distinto, em vez de preencher o quadro com ele, há sempre a possibilidade de escolher onde situá-lo, sem deixar de considerar as proporções do espaço que o cerca. Tão logo você abra espaço em volta do assunto, seu posicionamento torna-se uma questão a ser trabalhada. Ele deve ser posicionado, conscientemente, em algum lugar do quadro. Logicamente, pode parecer que a posição natural seja bem no meio do quadro com espaços iguais em volta dele e, de fato, há muitas ocasiões em que isso se mostra verdadeiro. Não havendo outros elementos na foto, então por que não?

Uma boa razão para não fazê-lo é porque é um posicionamento muito previsível – e, se for repetido, fica chato. Somos confrontados por uma escolha conflitante. Por um lado, há o desejo de fazer algo interessante com o design e fugir de um método de enquadramento que ponha sempre o assunto bem no centro do visor. Por outro lado, é preciso uma razão para situar o assunto em qualquer outro lugar que não seja uma posição natural. Posicionar um assunto bem no canto do quadro pede uma justificativa, ou o design vira simples capricho. A composição fora de centro pode funcionar extremamente bem, mas como veremos adiante no livro, seu sucesso depende da existência de algum propósito por trás dela.

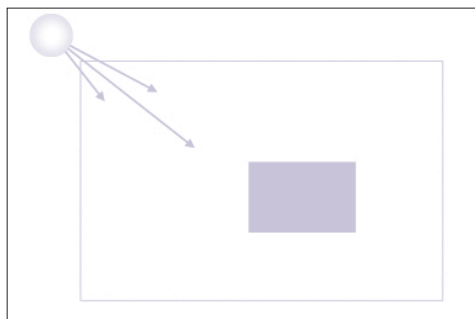
A importância do posicionamento aumenta à medida que o assunto torna-se menor dentro do quadro. Na fotografia do sentinela, na página 15, não estamos realmente conscientes de que a figura está de fato em alguma posição no quadro. Na verdade, ela está centralizada, mas não com tanto espaço em torno de si a ponto de ficar óbvio. Nesta fotografia do vilarejo cercado de água, ficamos cientes de sua posição dentro do quadro porque ele está obviamente isolado e cercado pelo oceano. Normalmente, é desejável certo deslocamento com relação ao centro, simplesmente para que se estabeleça uma conexão entre o assunto e seu pano de fundo. Uma posição cravada no centro é tão estável que chega a não ter nenhuma tensão dinâmica. Estando ligeiramente afastado do meio, o assunto tende a parecer mais contextualizado. Há também considerações em relação à harmonia e ao equilíbrio, às quais chegaremos no próximo capítulo.

Na prática, outros elementos acabam se esgueirando para dentro do quadro da maioria das imagens, e até o menor ponto de interesse secundário costuma ser suficiente para influenciar o posicionamento do assunto. No caso das palafitas, estamos cientes da posição do sol, acima e à esquerda; daqui, deduz-se uma relação, que faz ser natural deslocar as casas ligeiramente na direção oposta.

Os vetores também podem influenciar na escolha de uma posição descentralizada. Por exemplo, se o assunto está claramente em movimento, e se sua direção é simples, a tendência natural é colocá-lo entrando e não saindo do quadro. Entretanto, enfatizo a palavra natural porque sempre pode haver razões para se fazer as coisas de outro modo – e o que é diferente, geralmente, ganha mais atenção. Em

um sentido mais geral, assuntos que se “voltam” a certa direção (não necessariamente em sentido literal) também costumam se ajustar mais confortavelmente se estiverem descentralizados, de modo que um pouco daquilo que está na direção para onde “olham” fique enquadrado.

Via de regra, quando a ambientação tem significado – isto é, quando ela pode de fato contribuir com a ideia por trás da foto –, então vale a pena considerar esse tipo de composição, na qual o assunto ocupa apenas uma pequena área. No caso das casas no mar, o que se quer dizer com a foto é que existem pessoas vivendo em condições incomuns: cercadas de água. Fechando o quadro, perderíamos a ideia. Infelizmente, ir muito mais para trás reduziria o tamanho das casas a tal ponto que elas ficariam imperceptíveis, ainda que isso mostrasse mais do oceano.



## ◀ ▲ MORADA OCEÂNICA

O propósito desta vista aérea de palafitas construídas no meio do Mar Sulu, nas Filipinas, é chamar a atenção para sua localização isolada e incomum. Descentralizar o assunto traz mais vida ao design e estimula o olho a mover-se das casas para o canto superior esquerdo do quadro.



## UM BANCO NA GRAMA

Este é um exercício de posicionamento. A vista geral mostra que o velho banquinho está próximo a um lago e cercado por verde, ainda que o primeiro plano seja mais contínuo que o fundo, no qual podem ser vistas faixas de céu. Por essa última razão, fechar o quadro implicaria manter o banco próximo ao topo.

**1.** A primeira tentativa foi a de fazer uma acomodação apertada. Os espaços marcados por linhas paralelas azuis estão onde a decisão de enquadramento teve que ser feita.

**2.** Recuar nos apresenta duas opções. Nesta, as diagonais do banquinho são consideradas dominantes, então o posicionamento é feito de modo a opor-se a elas, à direita.

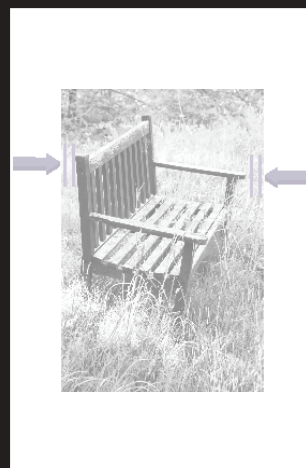
**3.** Como alternativa, o banquinho, esperando que alguém venha sentar-se, pode ser considerado como se "olhasse" para baixo e à direita. Para rebater essa situação, ele é colocado à esquerda.

**4.** Agora, uma tentativa horizontal. Aqui, sem dúvida, faz sentido considerar esse aspecto que tem o banquinho, como se olhasse à direita, por isso ele é colocado à esquerda, voltando-se para dentro do quadro.

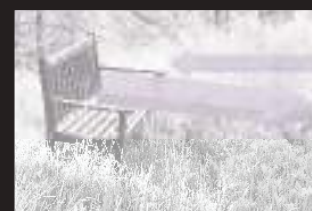
**5.** Recuar revela a ponta do lago. Agora, esse é um segundo assunto acrescentado à imagem e o enquadramento tenta equilibrar os dois.



1



2



4



3



5