



## **Roma: a Forma Fotográfica em Contextualidade<sup>1</sup>**

Rogério Luiz Silva de Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

### **RESUMO**

O texto a seguir trata da experiência de direção de fotografia no filme *Roma* (2018), escrito, dirigido e fotografado por Alfonso Cuarón. O objetivo é analisar um plano-sequência, tomando-o como síntese da estratégia de cinematografia do filme e, paralelamente, do espaço-tempo criado a partir das memórias pessoais do diretor/fotógrafo. A reflexão é inspirada por uma antropologia da forma, vicejada por Georges Didi-Huberman.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinematografia; memória; tempo; espaço; forma.

### **ELEMENTOS PARA A ANTROPOLOGIA DE UM PLANO**

Uma frase do diretor Alfonso Cuarón guiou a busca pelo plano analisado a seguir: “Todas as peças encaixam, não em uma cena, em uma tomada”. Por algum tempo, essa ideia guiou e estimulou a visita aos filmes *Roma* (2018) e *Camino a Roma* (2020), este segundo um documentário sobre o processo do filme dirigido por Cuarón.

Após assistir e reassistir tais trabalhos, um plano-sequência do filme *Roma* chamou a atenção por concentrar traços que materializam a frase citada inicialmente. É esse plano que figura como objeto da análise a seguir. No conjunto do filme, a tomada é parte do que podemos identificar como “sequência da praia”. O plano inicia com as ondas do mar e a faixa da areia preenchendo o quadro. Enquanto começa o movimento sutil de panorâmica da câmera, duas crianças surgem em quadro. Elas brincam na água. Em instantes, veremos uma mulher (Cleo) e outra criança que fazem uma construção de areia. Em poucos segundos, a mãe dessas crianças entra em cena acompanhada de um outro filho e as seis personagens estão em quadro.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT “Direção de Fotografia”.

<sup>2</sup> Professor da Área de Cinema e Audiovisual da UESB, e-mail: [rogerioluizso@gmail.com](mailto:rogerioluizso@gmail.com).

Imagem 1 – Seis personagens do plano em quadro



Fonte: *Frame* extraído do filme *Roma* (2018)

A partir daqui, a carga dramática do plano é intensificada. Após a mãe sair para verificar os pneus do carro na companhia de um dos filhos, Cleo – trabalhadora da casa da família -, fica responsável pelos outros três. Enquanto cuida do mais novo, sob a sombra de uma construção rudimentar, de longe ela observa dois dos irmãos. Ao perceber que estão indo para uma parte mais funda, Cleo se preocupa e começa a caminhar na direção da água, prevendo a situação de risco que se anuncia.

Mesmo sem saber nadar, num gesto corajoso e de conservação da vida, Cleo entra na água e resgata as duas crianças, trazendo-as de volta à areia, em segurança. O retorno de Cleo à areia coincide com a chegada da mãe e dos outros dois filhos. As seis personagens terminam a cena ajoelhadas. A mãe, agradecida pelo resgate e cuidado com os filhos. Cleo, aos prantos porque tal situação despertou nela a lembrança do episódio em que sua filha nascera morta.

Imagem 2 – Seis personagens do plano ajoelhadas em contraluz.



Fonte: *Frame* extraído do filme *Roma* (2018)

A escolha por esse plano de aproximadamente cinco minutos e meio se dá por uma razão. Ele sintetiza tanto a história quanto a estratégia técnico-estética de Alfonso Cuarón para construir uma trama tão associada à sua memória pessoal. Por ser um filme declarada e nitidamente de lembranças, *Roma* (2018) não apenas parte de uma pesquisa de memória como acaba por ser também a busca de uma imagem cinematográfica que figure como recurso de reconstituição de um tempo vivido.

O rigor com a experiência audiovisual de *Roma* está em consonância com a proposta memorialista do filme. As estratégias de cinematografia, propostas por um diretor-fotógrafo, ajudam a construir a atmosfera espaço-temporal de um filme que é construído a partir das lembranças de infância de Alfonso Cuarón. Chama a atenção a maneira como o diretor-fotógrafo faz as escolhas de *mise-en-scène* para dar vida às reminiscências. Nessa busca por reconstituir os espaços da sua infância contidos no roteiro, a direção de arte, por exemplo, segue um caminho literalista, chegando a reconstruir fachadas de lojas de um cruzamento real entre rua e avenida, tal como era à época, a partir de fotos. Faz o mesmo com o mobiliário dos interiores, os azulejos das casas e, em muitos momentos, a equipe de arte até mesmo reforma e adequa os mesmos lugares onde se desenrolaram os episódios reais.



Essa reprodução milimétrica serve como espaço para a aventura da câmera. Diferentemente da precisão de figurino e cenografia, a cinematografia concebe uma forma particular dotada de liberdade e autonomia. Subverte a lógica fragmentada como a memória costuma se apresentar a nós. Em vez de ações entrecortadas traduzidas em planos curtos, a opção é por tomadas duradouras, filmadas em plano-sequência a exemplo do que aqui selecionamos.

O uso desse recurso tão conhecido da linguagem cinematográfica, em certa medida, colabora com a apresentação da atmosfera pretérita da qual parte e se desenrola a trama do filme. Há um sentido de prolongamento das reminiscências. O plano-sequência permite uma experimentação dos detalhes da lembrança, acabando por ocasionar a operação do que Didi-Huberman, autor inspirador do tom da reflexão, identifica como “espaçamento tramado”, ao revisitar o conceito benjaminiano de aura (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147). A trama em questão tem a contribuição da cinematografia, já que a direção de fotografia colabora com o desejo de forjar o espaço. Faz isso, como trataremos a seguir, por meio de estratégias de cinematografia como o uso dos movimentos de panorâmica, da proporção de tela, da imagem em preto e branco, da contraluz e, principalmente – no plano analisado -, do movimento de grua telescópica eletrônica.

## **A CONTRALUZ EM PRETO E BRANCO SEM GRÃO**

Na trama construída em *Roma*, a partir das memórias de infância do diretor-fotógrafo, esse plano é o ponto de culminância da história. Nessa viagem para a praia, Sofia conta a seus filhos que o pai delas não voltará mais para casa e que, enquanto estão ali, ele está levando embora os seus pertences. Ao mesmo tempo, é nesse passeio que Cleo, após o parto de sua filha que nascera morta, dá vazão ao seu sentimento diante da gravidez indesejada.

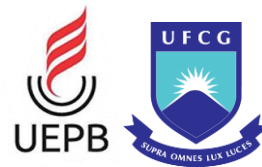
*Roma* é um filme feito de dramas. As dores humanas estão em questão. Há uma busca por mostrar como a dor diz respeito a todas as pessoas e o



quanto isso é real. No exercício cinematográfico de *Roma*, traduzido nesse plano-sequência, identificamos um traço que ajuda na construção de uma realidade fílmica que dialoga com esse fluxo da vida. Filmada em contraluz, a tomada traz um elemento plástico fundamental à imagem fotográfica. As conhecidas *backlights* que, como o próprio Alfonso Cuarón diz, servem para dar volume ao que é filmado (CUARÓN, 2020), também constituem o repertório estético do diretor. As suas lembranças de criança manipuladas nos episódios em torno da personagem Cleo, são materializadas em forma de superexposição do ponto de vista da luz. O sol é personagem ao tocar diretamente a lente da câmera. Tal como a memória, por vezes as lembranças são nítidas, por outras são turvas. No plano-sequência é assim que acontece. Vemos com menos ou mais nitidez de acordo com a movimentação da câmera e das personagens.

Resgatados do passado, esses sentimentos dolorosos que impulsionam a memória parecem ainda mais intensos em virtude de recursos cinematográficos como a imagem em preto e branco. Opção esta que, segundo o diretor, estava em mente desde o princípio (*idem*). Em *Roma*, o preto e branco da imagem criam um sentido nostálgico ao tornar a atmosfera atemporal, em certa medida. A ausência de uma gama variada de cores reduz a construção de sentidos a partir da variação cromática, parecendo dar mais abertura para as formas do espaço.

Somado a isso está a definição da imagem. Primeiramente, a “absoluta ausência de grãos” (*idem*) que, segundo o diretor, também era um objetivo. Em vez de uma fotografia granulada que - associada ao preto e branco -, remetesse a uma determinada época, a nitidez que não deixa dúvidas ser um filme da década de 2010. Ainda é possível destacar um dado que diz respeito à busca por esse esmero com a forma como o filme chegará para o público em suas telas de TV. A produção do filme disponibilizou, à época do lançamento na Netflix, uma série de orientações para que o(a)s espectador(a)s tivessem uma experiência imagética similar à que se tem no cinema. Nesse conjunto de sugestões estavam a desativação da função *Motion Smoothing* ou *Interpolation* do televisor, a fim de deixar a imagem “menos televisiva” e com o *frame rate*



comum à linguagem cinematográfica, que é de 24 *frames* por segundo. Outra orientação destacável tinha relação com a configuração de temperatura de cor e com a reprodução do preto e branco. A recomendação era optar por uma configuração neutra para que a imagem não ficasse ou sépia ou azulada demais.

Em se tratando de um filme de memória, a opção pelo preto e branco contribui para localizar a narrativa nessa atmosfera de reminiscências. O preto e branco dota o filme de uma “qualidade temporal”, para usar o termo de Hans Belting (BELTING, 2014, p. 280). Ao refletir sobre o tempo nas imagens, este autor ainda nos inspira a pensar o P&B em *Roma* como um traço que nós deciframos à luz de uma reserva mental íntima. Por convenção, somos levados a acreditar que o preto e branco intensifica a característica de “imagem mnésica” na fotografia (*idem*). Nesse sentido, é como se imagem em P&B fosse sinônimo de tempo passado, ainda que tenha o acabamento de uma imagem em altíssima resolução.

Essa associação entre contraluz e monocromia presente nesse plano sintetiza uma busca de todo o filme e está associado à particularidade de ser *Roma* um filme escrito, dirigido e fotografado por uma mesma pessoa. Essa especificidade incomum, por assim dizer, se levarmos em consideração a grandiosidade estrutural dessa produção, implica em singularidades na dinâmica de filmagem, dotando a direção de fotografia de originalidade. Com a ajuda do documentário *Camino a Roma* (2020), sobre os bastidores das gravações, constatamos, não apenas pelo depoimento do próprio Cuarón como também pelas imagens, o seu envolvimento com o departamento de cinematografia. Os usuais gestos de um diretor, que utiliza um visor para decidir pelo enquadramento adequado, extrapolam para atos em que ele mesmo, de fotômetro em punho, faz a medição da luz que toca os ambientes e decide tanto pela mudança de abertura de diafragma quanto pelo reposicionamento de refletores, bandeiras e rebatedores.

Nesse processo, a luz está presente como elemento espacial. Esse envolvimento de Cuarón com a fotografia nos faz compreender ainda melhor a experiência de cinematografia do filme: “O tempo passou, mas não o espaço. O

tempo não volta atrás. Nossa percepção do espaço se mantém mais viva do que a do tempo. O tempo logo desbota” (CUARÓN, 2020). Essa construção é uma síntese que dialoga bem com a ideia de que a associação entre contraluz e preto e branco é uma forma de constituir cinematograficamente espaços da memória. A superexposição sem grãos cria uma imagem intencionalmente turva tal como a memória de apresenta a nós.

### O MOVIMENTO TELESCÓPICO EM PROPORÇÃO 2.39:1

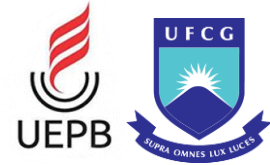
Ouvindo o depoimento do diretor, fica evidente que, desde o início, *Roma* seria em preto e branco. A certeza quanto à monocromia, no entanto, não era a mesma em relação à proporção de tela. Em algum momento, o diretor diz ter pensado que o filme poderia ser quadrado, até que outro diretor de fotografia, Emmanuel Lubeski, o alertou para o fato de que essa história poderia caber melhor numa disposição mais retangular (CUARÓN, 2020). A opção de Cuarón, como se nota, é por uma janela de 2.39:1, decisão esta que implicou em consequências narrativas. No plano-sequência aqui considerado, essa proporção da tela favorece a utilização de um recurso sofisticado de movimentação de câmera: uma grua telescópica montada sobre trilhos.

Imagem 3 – Gravação do plano com grua telescópica eletrônica sobre trilhos.



Fonte: *Frame* extraído do filme *Camino a Roma* (2020)

A ação executada nessa tomada circunscreve a movimentação de atrizes, atores e câmera num espaço que está entre uma cabana na areia da



praia e o mar. O deslocamento das personagens se dá em linha reta. Para não perder de vista a dinâmica da cena, nela, Cleo irá resgatar Sofi e Paco de um afogamento. Essa caminhada entre os dois pontos será acompanhada por uma operação de câmera estável a todo instante e montada na grua telescópica sobre trilhos. Com o equipamento posicionado dessa forma, a operação de câmera mantém as personagens sempre enquadradas, acompanhando os deslocamentos em panorâmicas, *travellings* ou mesmo por meio do ajuste da lança telescópica. No ponto mais fundamental do uso dessa função desse tipo de grua, o operador de câmera, com controle à distância, consegue acompanhar lateralmente a personagem Cleo quando ela entra no mar para salvar as crianças. A câmera chega de maneira estabilizada até onde não conseguiria se estivesse montada apenas no carrinho sobre os trilhos. A câmera avança e recua do mar, acompanhando as personagens a certa distância. Apesar de possível, não há aproximação para enquadramento em *close*.

Mesmo sendo extremamente dramática, a ação dessa tomada é filmada com uma câmera relativamente distante. Em momento algum, as personagens são filmadas em *close*. O próprio diretor explica que, apesar de considerar os *closes*, não gosta de usar o recurso “como ferramenta para facilitar a narrativa” (*idem*). E ainda acrescenta:

Quando há um plano-sequência de um ângulo amplo, a prioridade não é para a personagem e nem para o meio ambiente. Contexto e personagem têm o mesmo peso. Na verdade, talvez o contexto seja mais importante. O personagem simplesmente flui no contexto (*idem*).

A ideia de fluidez é bastante adequada quando consideramos que o plano é filmado numa câmera montada justamente com a intenção de produzir movimentos sutis e fluidos. O conjunto câmera/grua, desse modo, está integrado ao espaço fílmico construído. Essa profundidade espacial, em vez de ser apenas um fenômeno ótico, acaba por jogar a favor de uma construção



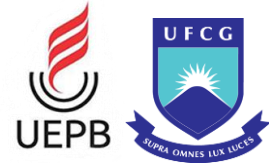


fílmica alicerçada no passado. Aqui, podemos nos inspirar no destaque que Didi-Huberman faz do pensamento de Walter Benjamin. Ao desenvolver a ideia de imagem dialética em seu *O que vemos, o que nos olha*, ele retoma o procedimento benjaminiano de tentar desvendar os desdobramentos e efeitos das formas poéticas de Charles Baudelaire. Didi-Huberman lembra, desse modo, o quanto “telescopar” (...) “um elemento do passado com um elemento do presente” dá a possibilidade de “compreender a origem e o destino das formas inventadas” por alguém que cria (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 178).

Ao extrair o termo ‘telescopar’ da elaboração benjaminiana, Didi-Huberman, coincidentemente, nos oferece a possibilidade de pensar a grua telescópica como instrumento que dá vida a um passado, fazendo nascer uma nova forma imagética se comparada com o passado que a motivou. Ainda nos inspirando no pensamento de Didi-Huberman, essa forma criada no plano é constituída por uma dupla distância (*idem*, p. 147). Por um lado, há um distanciamento temporal entre o acontecimento adormecido na memória e o fílmico, o que gera uma ressignificação dessa lembrança agora filmada; de outro, um afastamento espacial, sobre o qual nos debruçamos mais e finalmente.

Tanto no plano-sequência aqui analisado, quanto em outras tomadas de *Roma*, há a peculiaridade do que o diretor chama de “objetivismo do movimento paralelo à distância” (CUARÓN, 2020). Ao longo do filme, vê-se Cleo enquadrada à distância e integrada com os ambientes internos e externos da rotina dela. Posicionada do outro lado da rua, de longe, de outro espaço da casa, enquadra-se a personagem como parte do espaço. Na tomada que analisamos, Cleo está integrada com um retângulo inundado de água, luz, sombra, areia, preto e branco.

Retomando a ideia inicial e o entendimento de Cuarón de que um plano tem o poder de sintetizar uma história, o plano-sequência da praia, construído a partir de um movimento paralelo que respeita a distância acaba por traduzir uma busca pela memória emotiva. Esse entendimento de Cuarón ecoa no pensamento de Didi-Huberman e vice-versa. Ao posicionar a câmera à distância, constrói-se uma variação de tratamento da memória. Ao retomar



ideias de Erwin Strauss e as ideias contidas no seu livro *Do sentido dos sentidos*, o pensador nos oferece como modelo inspirador algumas ideias sobre as “formas espaciais e temporais do sentir” (STRAUS apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 162). É desse autor que Didi-Huberman extrai um excerto que ajuda a reverberar a construção de Cuarón: “A distância é a forma espaço-temporal do sentir” (*idem*). O plano-sequência que faz uma possível síntese de *Roma* é, fazendo uso das palavras de Erwin Straus, uma “trama singular de espaço e tempo”. Considerar tal tomada como síntese significa apreendê-la enquanto forma em contextualidade. À luz da antropologia da forma que nos inspira, entendemos que o acabamento plástico do plano dota a tomada de presença de um passado pela própria forma. Ou seja, até aqui é possível dizer que o plano, resultante de escolhas de planejamento e execução traduzem, em si, por meio de seus recursos técnicos, um sentimento de memória. A estratégia fotográfica elaborada cria uma forma que, se observada em seus detalhes, revela o contexto de sua matriz inspiradora. Por esses caminhos, a direção de fotografia de *Roma* nos remete à essência da memória afetiva do seu autor.

## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

CUARÓN, Alfonso. Entrevista concedida para o documentário *Camino a Roma*. Direção: Andrés Clariond Rangel e Gabriel Nuncio. México. 2020. Aprox. 1h13min. Colorido.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Coleção TRANS. Tradução de Paulo Neves.

ROMA. Direção: Alfonso Cuarón. Netflix. 2018. Aprox. 2h15min. P&B.