

## Medo e mal-estar: o trabalho de direção de fotografia de Pedro Sotero e a construção narrativa em *Aquarius*

Filipe Falcão<sup>1</sup>  
André Guerra<sup>2</sup>

**Resumo:** A direção de fotografia é uma das mais importantes atividades fílmicas. A função acontece por meio de escolhas visuais como enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação para que roteiros se transformem em filmes. Um dos mais importantes diretores de fotografia brasileiros da atualidade responde por Pedro Sotero e seu trabalho no longa *Aquarius* é marcado pelo uso da linguagem visual para gerar sensações de medo e mal-estar em momentos específicos dentro da obra. É importante destacar que *Aquarius* não é um filme de horror, mas um drama. Deste modo, esta pesquisa pretende apresentar, por meio da análise fílmica e do trabalho de direção de fotografia, como as escolhas visuais assinadas por Sotero criaram momentos de medo, insegurança e tensão para a personagem principal de *Aquarius*.

**Palavras-chave:** Direção de fotografia; Análise fílmica; Pedro Sotero; Estudo de gênero; Cinema.

### Pedro Sotero's cinematography and the narrative construction in *Aquarius*

**Abstract:** Cinematography is one of the most important film activities. The function takes place through visual choices such as framing, camera movements and lighting to allow scripts to become films. One of the most important Brazilian cinematography today is Pedro Sotero and his work on the feature *Aquarius* is marked using visual language to generate feelings of fear and discomfort at specific moments of the film. An important note is that *Aquarius* is not a horror film, but a drama. This research intends to present, through film analysis and the work of cinematography, how the visual choices signed by Sotero created moments of fear, insecurity, and tension for the main character of *Aquarius*.

**Keywords:** Cinematography; Film analysis; Pedro Sotero; Gender study; Movies.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela UFPE, professor assistente III da Escola de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco e professor do curso de Cinema do Centro Universitário Barros Melo – Uniaeso. Pesquisa de pós-doutorado sobre a direção de fotografia de Pedro Sotero e o cinema pernambucano desenvolvida pela Universidade Federal de Pernambuco no período de 2021 - 2022. Pesquisador do Laboratório de Análise de Imagem e Som, grupo de pesquisa CNPq, vinculado ao PPGCOM da UFPE, membro do grupo de pesquisa Mídia e Cultura Cotidiana, vinculado a Universidade Católica de Pernambuco. Colunista de cinema da CBN Recife. Email: [filifalcao@gmail.com](mailto:filifalcao@gmail.com) e [filipe.falcao@unicap.br](mailto:filipe.falcao@unicap.br).

<sup>2</sup> Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco em 2020.2. Crítico de cinema do jornal Diário de Pernambuco. e-mail: [andrelionio@gmail.com](mailto:andrelionio@gmail.com).

## Introdução

Em seus estudos sobre as primeiras teorias do cinema, Robert Stam (2003), nos convida a pensar sobre a experiência estética de maneira geral antes mesmo de entrarmos no recorte da sétima arte. Para Stam, somos seres visuais e contemplativos diante do imagético. O próprio autor, assim como a dupla David Bordwell e Khristin Thompson (2013) e Barry Salt (2009), define que os estudos cinematográficos trabalham com questões narrativas e estilísticas. Estes dois pontos representam a maneira como a história é transposta do roteiro para se transformar no produto fílmico. A compreensão da questão narrativa inclui a ordem do roteiro enquanto a questão estilística dialoga com a forma como este roteiro será filmado, editado e finalizado até ser apresentado como obra fílmica. De volta ao pensamento de Stam do homem como um ser visual, Jaques Aumont afirma que “a imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações específicas” (1993, p. 80).

Ao pensar rapidamente na análise dos primeiros anos do cinema, dentro do recorte visual, sabemos que a tecnologia da época de câmeras e lentes fazia com que o enquadramento do que era filmado fosse único e igualitário. A câmera era posicionada de modo a representar uma visão central da ação. Esse recorte de enquadramento emulava a visão que se tinha ao assistir uma peça de teatro sentado na plateia e de frente para o palco.

Com o processo evolutivo já dos primeiros anos do cinema, alguns curtas começaram a trabalhar com inovações na forma de como a imagem filmada seria representada. *A vida do bombeiro americano* (1903) e *O grande roubo do trem* (1903), por exemplo, trouxeram aqueles que são considerados os primeiros planos fechados da história do cinema. Este tipo de plano é conhecido pelo seu enquadramento mostrando apenas uma parte do objeto ou da pessoa, oferecendo assim um maior detalhe para o que está sendo visto. Em *A vida do bombeiro americano* existe um plano fechado que mostra uma caixa de emergência que serve para acionar os bombeiros. Já em *O grande roubo do trem* é mostrado um plano fechado de um soldado apontando e atirando contra a câmera.

O surgimento de novas lentes passou a representar diferentes maneiras de contar histórias do ponto de vista visual. Desta forma foi deixada para sempre a visão simplista de narrar toda a trama utilizando apenas um único plano. Caso exista algum filme que siga este recorte de utilizar uma única escolha visual, tal escolha se dará por questão estilística do realizador e não por se tratar da única opção possível.

Vamos aqui lembrar que plano é uma das palavras mais utilizadas do cinema. Além do plano definido por Aumont e Marie (2011) como o que está entre dois cortes, o plano também é o nome dado para o principal componente do enquadramento ao apontar qual é a distância entre a câmera

e o objeto filmado. Pode-se citar o plano aberto, o plano médio, o plano fechado como três principais formatos, embora existam diversos outros mais específicos<sup>3</sup>.

Joseph Mascelli (2010) possui um detalhado estudo sobre os diferentes planos que são utilizados na produção audiovisual. Além dos três destacados até agora, existem outros igualmente importantes: plano americano, plano detalhe, além de alguns recortes de posicionamento da câmera que dialogam com a altura da câmera como o plongée e o contra-plongée.

Em seus trabalhos sobre estilo cinematográfico, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) destacam a importância do plano. “O cineasta também controla as qualidades cinematográficas do plano - não apenas o que é filmado, mas também como é filmado” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 273). Para a dupla, o “como” envolve os aspectos fotográficos do plano, o enquadramento e a duração do plano. Ou seja, mais uma vez a importância do plano para a maneira como a história vai ser contada.

Outra função importante da direção de fotografia responde pela utilização de lentes específicas. Aqui deve existir, por parte do profissional, conhecimentos técnicos de abertura da lente, diafragma, profundidade de campo, etc. Com estas escolhas, o espectador poderá ter uma experiência visual determinada pelo fotógrafo. Além disso, pensar em como o filme será mostrado inclui decidir se a sequência será criada pela junção de várias cenas, cada uma com cerca de 10 segundos de duração, ou será formada por um longo plano sequência com dez minutos de duração.

De volta ao processo evolutivo da sétima arte e suas categorizações, a literatura já contava histórias, mas cabia ao leitor imaginar o que estava sendo narrado nas páginas por melhor que fosse a descrição dos autores e autoras. Para o cinema, o público via, e ainda vê, o que existe dentro do plano filmado e já compreendemos que a realidade nos primeiros anos da sétima era de apenas uma única opção: a do plano geral fechado para todo tipo de história.

A produção audiovisual é composta pela união de inúmeras funções e uma das mais importantes é a conhecida como direção de fotografia. Não existiu um filme que inaugurou essa atividade, mas basta pensar que nas primeiras produções já contava com pessoas buscando os melhores ângulos, movimentos e enquadramentos para filmar. Assim já era possível destacar a existência da direção de fotografia. Com o passar do tempo, essa função começou inclusive a dialogar com gêneros e arquétipos.

---

<sup>3</sup> Cada um destes planos possui uma especificidade. Como vimos, o plano fechado tem função de destacar o que está sendo mostrado. Já o plano aberto tem função de estabelecer uma apresentação geográfica da história ou do personagem com o cenário. O plano médio costuma destacar ações do personagem, mas conseguimos ter uma visão ainda detalhada de parte do cenário. Cada um destes possui suas próprias variações. O plano geral, por exemplo, pode ser grande plano geral ou apenas plano geral.

Para esta pesquisa, vamos apresentar o trabalho do pernambucano Pedro Sotero e como ele utiliza a direção de fotografia para criar estilisticamente sensações de tensão, desconforto e medo em sequências específicas que fazem parte de uma obra fílmica que não é do gênero horror<sup>4</sup>. Para isso, vamos destacar as principais questões da direção de fotografia, apresentar o filme *Aquarius* (2016) escolhido para este recorte e realizar a análise fílmica tendo como modelo a observação entre as sequências escolhidas.

### A direção de fotografia

O trabalho do diretor de fotografia é tão extenso e pode variar tanto de obra para obra que buscar uma única definição nos parece limitado e pode diminuir as possibilidades de análise deste profissional. Ao pensar na função, a pesquisadora Cyntia Gomes Calhado explica que “na cadeia cinematográfica, o diretor de fotografia é o responsável pela concepção fotográfica dos filmes. (...) Ele atua para definir os aspectos propriamente plásticos da imagem, a narrativa visual” (2019)<sup>5</sup>. Em outras palavras, mas ainda de maneira resumida, podemos pensar no diretor de fotografia como o profissional que vai trabalhar ou auxiliar para que a questão narrativa presente no roteiro seja transformada em imagens por meio de escolhas estilísticas que vão auxiliar na dramatização da obra.

Nós, diretores de fotografia, criamos as imagens que vão aparecer na tela e nunca podemos nos esquecer de como elas são na realidade. O trabalho do diretor de fotografia consiste em imaginar, ou melhor, ver as imagens antes de executá-las. (...) Vejo imagens. As imagens vão se formando enquanto leio o roteiro e não desaparecem mais até serem filmadas (Moura, 1999, p.220 - 221).

Jacques Aumont (1993) afirma que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre foram fabricadas para determinados usos” (1993, p. 78). Ao trazer esta afirmação para o cinema, torna-se possível expandir este pensamento para compreender que nenhuma cena ou sequência deve ser gravada de modo aleatório.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelos avanços tecnológicos que permitiram novas câmeras e objetivas, além de um número cada vez maior de produções e de realizadores. As questões estilísticas passaram a ter grande importância nas formas como os filmes eram idealizados. Com estes avanços foi possível realizar obras com planos específicos e movimentos de câmera impactando diretamente com a maneira como a filmagem seria pensada.

<sup>4</sup> Existe diferença entre horror e *terror*. Para o presente trabalho, vamos utilizar *horror* no referente ao gênero cinematográfico e *terror* no tocante à sensação.

<sup>5</sup> Disponível em:

[https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia\\_gomes\\_calhado/o\\_impacto\\_de\\_procedimentos\\_fotograficos\\_na\\_experiencia\\_cinematografica](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica): Acesso em: 10 jun. 2022.

O filme *O Nascimento de uma Nação* (1915) é reconhecido hoje como uma das produções mais problemáticas da sétima arte pelo racismo apresentado na obra. Datado em inúmeros aspectos, a película possui um teor racista que envergonha o seu legado para a sétima arte. No entanto, o seu diretor D. W. Griffith também conseguiu fazer em suas três horas de duração um trabalho que é considerado o primeiro grande filme da história do cinema. Griffith soube utilizar as possibilidades entre os planos possíveis de serem feitos na época para narrar a sua trama.

Muito do que se tornou comum no cinema a partir da década de 1920 esteve presente quase que de modo inédito em *O nascimento de uma Nação*. A expressão quase inédita se dá pela maneira como Griffith soube pegar elementos imagéticos que já existiam na época, como as variações entre planos e fazer, por meio da montagem, maneiras atraentes da trama ser vista. Em outras palavras, já se usavam planos além do geral no cinema em 1915, mas Griffith conseguiu tirar o máximo proveito destas possibilidades para narrar o seu filme.

Os anos 1920 uniram importantes realizadores tanto nos Estados Unidos como em outros países que não apenas seguiram a fórmula visual de Griffith, como foram além. Alguns cineastas soviéticos como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin, entre outros, já faziam experimentos com montagem desde a década de 1910 com trabalhos que iam além das narrativas e se destacavam bastante pelo visual atrelado à narrativa. *O Encouraçado Potemkin* (1925) é um dos filmes mais importantes do cinema pela edição e concepção das imagens. No filme é possível destacar a famosa sequência da escadaria de Odessa, na qual Eisenstein utiliza uma variação frenética de ângulos para, por meio de uma edição acelerada e com cortes rápidos, transmitir todo o tumulto que os personagens estão passando no filme. As composições das cenas são impecáveis em suas organizações de como as ações foram filmadas tornando-se possível destacar a junção da variação de ângulos e o trabalho frenético de montagem, o que é considerado o nascimento da montagem moderna no cinema.

É seguro dizer que, com exceção do som e das cores, os planos, ângulos e até técnicas de edição que se atingiu na década de 1920, era igual ao que décadas depois ficou conhecido como o cinema tradicional moderno. Tanto que esta padronização surgida nos anos 1920 passou a ser referência para as produções dos anos seguintes. Como imaginar grandes clássicos do cinema que foram produzidos na década de 1930, por exemplo, sem a variedade de ângulos e planos, além de movimentos de câmera.

Os avanços, no entanto, não eram exclusivos para câmeras e objetivas, mas para o próprio esquema de produção. Vamos lembrar que na década de 1920, por exemplo, surgiram alguns dos grandes estúdios como a Warner, a Paramount e a Universal. Neste começo do século a produção filmica já era vista como um lucrativo negócio em escala industrial. De maneira geral, os realizadores

da época buscavam produzir mais e com qualidade cada vez maior, mas no tempo disponível mais curto possível. Além disso, o público já estava acostumado com a ideia de assistir a filmes. O cinema não era apenas uma curiosa invenção. Depois de três décadas de curtas e longas, o público se tornou exigente buscando gêneros e títulos específicos. Em outras palavras, a produção fílmica já era profissional e funções que inicialmente eram feitas muitas vezes de modo empírico, passaram a ser mais especialistas.

Pensar na criação de cenas e sequências em projetos audiovisuais aponta para escolhas de enquadramentos, de quais lentes serão utilizadas, e da iluminação necessária, além de outros pontos que auxiliam na formatação das imagens. Estas escolhas são de grande importância para se entender como a história do roteiro será contada e qual será o estilo do produto final.

Mesmo antes do termo direção de fotografia existir e dos estudos cinematográficos terem início, os primeiros realizadores audiovisuais já pensavam em como as escolhas dos enquadramentos eram importantes para contar as suas histórias. O simples fato de posicionar uma câmera para filmar de maneira específica uma ação já tinha a função de recorte de uma imagem para ser exibida em uma projeção. A direção de fotografia, dessa forma, tem o poder de conduzir o espectador para dentro da narrativa mediante escolhas de como a história vai ser mostrada. De acordo com Bertrand Lira, “este ponto de vista é a posição da câmera no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise-en-scène*” (2017, p. 75). Em outras palavras, pensar em maneiras de mostrar tudo o que está em cena, seja cenários, personagens e a própria ação fílmica. Já David Bordwell e Kristin Thompson completam que “o cineasta também controla as qualidades cinematográficas do plano – não apenas o que é filmado, mas também como é filmado” (2013, p. 273).

A iluminação também é um importante ponto para o trabalho do diretor de fotografia. Aqui é possível falar da criação por meio de luzes artificiais de cenários internos gravados em estúdios ou mesmo de luzes naturais, mas que precisam de ajustes em cenários abertos e externos. Neste caso, entender como a luz e suas variáveis auxiliam na concepção da trama ajudando inclusive a provocar sensações por meio do tipo de luz utilizada. O diretor de fotografia terá esta função de compor a cena de modo a passar a ideia presente no roteiro seja para um diálogo corriqueiro, uma perseguição típica de filmes de ação ou sensação de medo de filmes de horror.

É importante destacar que estas escolhas visuais da direção de fotografia também são capazes de trabalhar com arquétipos que reforçam estereótipos dentro de gêneros, mas que também podem surpreender com escolhas e decisões inovadoras. Aqui torna-se necessário observar como a maioria dos filmes dialoga com estes arquétipos e gêneros fílmicos. Em suas publicações, Barry Keith Grant (1986) afirma que filmes de gênero são produções comerciais que,

através da repetição e variação proporcionam facilidade ao público em reconhecer o produto.

Isto significa que os filmes também podem dialogar com as questões estilísticas de seus gêneros para a concepção de suas escolhas audiovisuais. Por exemplo, se um filme é do gênero romance, podem existir escolhas visuais para a concepção do trabalho de fotografia. Planos fechados para as cenas de declaração de amor ou luz de pôr do sol para um beijo apaixonado entre os protagonistas. Para filmes de horror é possível pensar em uma fotografia que utiliza um trabalho de iluminação mais noturno. Esses exemplos são puramente ilustrativos e não devem ser tomados como camisas de força para o diretor de fotografia que pode inclusive recodificar tais elementos representativos de acordo com a sua proposta. Até mesmo a questão do gênero e dos arquétipos pode ser ajustada principalmente pelo fato de existirem obras que não pertencem a um único gênero. Aqui é importante destacar gêneros híbridos e filmes cujos gêneros são divididos em subgêneros.

É importante destacar que cada diretor de fotografia vai dialogar com as escolhas de sua própria obra muitas vezes em parceria com outros profissionais envolvidos no filme. Por exemplo, Moura (1999) destaca o que ele chama de tripé da criação fílmica com destaque para o diretor, o diretor de fotografia e o diretor de arte. Esse trio será responsável pelo aspecto visual visto na obra.

### **Pedro Sotero e *Aquarius***

Natural de Recife, Pedro Sotero é um diretor de fotografia que faz parte de uma geração de profissionais do audiovisual pernambucano nas produções cinematográficas locais do período pós-retomada<sup>6</sup>. Seu primeiro trabalho na área foi no longa-metragem *Amigos de risco* (2007), com direção de Daniel Bandeira. Até o ano de 2023, Pedro já tinha assinado a direção de fotografia de 25 obras entre longas e curtas de ficção e documentários. Seu trabalho inclui três seleções oficiais no festival de cinema de Cannes; *Aquarius* (competição oficial em 2016), *Gabriel e a montanha* (semana crítica em 2017) e *Bacurau* (competição oficial e prêmio especial do Júri em 2019).

Os filmes mais famosos que levam a assinatura de Pedro são os três longas dirigidos por Kleber Mendonça Filho, possivelmente hoje o mais famoso e premiado diretor pernambucano. Apesar de ser o diretor de fotografia principal, Pedro trabalhou em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* ao lado de Fabrício Tadeu, que é creditado como co-diretor de fotografia.

*Aquarius* é o segundo longa de ficção assinado por Kleber. O filme se passa no Recife com as filmagens principais acontecendo no edifício Oceania, um prédio construído na década de 1960 e

---

<sup>6</sup> O cinema da retomada é uma expressão para destacar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002. A produção nacional vinha de um período quase de total estagnação desde o fim dos anos 1980. Em Pernambuco, o filme *Baile Perfumado* (1996) foi considerado de grande importância para esta fase de retomada.

hoje um dos últimos neste estilo localizado na orla de Boa Viagem, zona nobre da cidade. A trama acompanha a personagem Clara (Sonia Braga), uma viúva na casa dos 65 anos, que é a última moradora do edifício Aquarius. Todos os demais apartamentos do prédio foram vendidos para a Bonfim Construtora. Como antagonista, o personagem Diego (Humberto Carrão), que é neto do dono da imobiliária e quer comprar o apartamento de Clara para derrubar o Aquarius e construir um prédio moderno no local. O filme aborda o tema da especulação imobiliária, um problema real na capital pernambucana, além de tratar questões de pertencimento, passagem do tempo e a valorização do antigo e das memórias.

O tema da especulação imobiliária já havia sido trabalhado de maneira mais sutil no longa anterior de Kleber, *O som ao redor*. Em *Aquarius* temos neste o seu principal elemento e o filme se mostram uma metáfora crítica da transformação imobiliária do próprio Recife.

No filme é possível identificar uma luta contra uma sociedade problemática, além das imposições da classe dominante aos que estão subordinados a ela. Neste quesito enxergamos questões políticas no embate de Clara contra a construtora na preservação de um estilo de vida e é nisso que o filme se aprofunda. Clara quer preservar um estilo de vida e para isso ela enfrenta empresários, ex-moradores do prédio e até os próprios filhos. Aqui a personagem de Sônia Braga representa a ideia de resistência e o seu lar como parte de uma história a ser preservada.

*Aquarius* é apontado pelo Internet Movie Database<sup>7</sup> como um filme de drama. No entanto, aqui vamos ver como a direção de fotografia de Pedro Sotero pode levar o filme a uma leitura estilística que representa um mal-estar de medo e insegurança, mas sem apelar para os arquétipos mais evidentes do cinema de horror.

### ***Aquarius* e a construção estilística do mal-estar e do medo**

Na passagem para a década de 2010, os alicerces de uma nova forma de horror<sup>8</sup> cinematográfico brasileiro vão começar a aparecer e, em muitos casos, de maneira bastante sutil. Enquanto os poucos projetos do gênero lançados na década anterior fazem parte da tradição do folclórico e do grotesco liderada por José Mojica Marins nos anos 1960, trabalhos tematicamente atuais mais ambiciosos passam a identificar objetos para discussão que, dependendo do tratamento atmosférico, podem tornar-se eficientes ferramentas na construção de medo e tensão.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5221584/>. Acesso em 12 jun. 2022.

<sup>8</sup> O gênero, que já havia tido um período emblemático no país com os trabalhos de José Mojica Marins, famoso pelo seu personagem Zé do Caixão, não encontrou tanto espaço nesse novo momento e, durante toda a década de 2000, a produção de filmes com essa proposta se tornou escassa. Alguns destaques incluem *Mangue Negro* (2008), de Rodrigo Aragão, e *Encarnação do Demônio* (2008), de Mojica, que - ainda que tenham contado com níveis de produção distintos - compartilham de características mais elementares de horror gráfico e mais caricato, ainda que a partir de uma contextualização contemporânea.



Filmes como *Trabalhar Cansa* (2011), *Quando Eu Era Vivo* (2014), *O Rastro* (2017), *As Boas Maneiras* (2017) e *O Animal Cordial* (2017) demonstram como cineastas de uma geração influenciada por produções de gênero (sobretudo hollywoodianas) conseguiram trazer cânones do horror para o cinema do país adaptando os conceitos dele para a realidade e as problemáticas brasileiras. E, historicamente, esse gênero tem a capacidade de revelar de maneira imediatista e frequentemente metafórica os anseios e mazelas de um momento do mundo, como bem afirma Stephen King (2012).

Quando os filmes de horror mostram suas várias facetas sociopolíticas [...], estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade. (KING, 2012 p. 195-196).

Através da análise formal de cenas, o presente trabalho intenta mostrar como o filme *Aquarius* vai refletir essas questões tanto em seus acontecimentos e signos quanto em sua construção audiovisual. Trata-se de uma apropriação de componentes comumente associados ao medo ou à sensação de mal-estar que, apesar de possuírem uma contextualização muito específica, tem um efeito final notoriamente universal.

A filmografia do cineasta Kleber Mendonça Filho, desde sua carreira em curtas-metragens, já tem uma relação muito específica com os medos e inseguranças urbanas. Ainda que o foco do filme seja articular uma série de sequências do dia a dia daquelas pessoas, que revelam comentários sobre relações complexas de classe e poder (patrões e empregados, segurança e criminalidade), há uma tensão implícita desde o início nas cenas aparentemente mais banais.

Ainda sendo um filme de drama em que os principais acontecimentos se prestam ao naturalismo, à encenação cadenciada e à construção gradual de personagens, *Aquarius* esporadicamente se dedica a construir um senso genuíno de terror psicológico no espectador.

São cenas que conseguem evocar o mal-estar em duas frentes particulares: a social e a existencial. Essas frentes refletem o próprio enredo geral, já que o roteiro trabalha essencialmente duas linhas de interesse que acabam se entrelaçando. A primeira, de ordem sociológica, diz respeito a todo o conflito da protagonista Clara com a construtora e as críticas que o projeto faz ao método de abordagem do mercado imobiliário e à verticalização da cidade. Esse tópico, ao longo do filme, vai se ramificando em assuntos menores e mais específicos, desde relações de classe e trabalho até - e é neste quesito em que o horror vai operar pontualmente - a sensação de insegurança no ambiente urbano.

A segunda, de ordem mais pessoal e existencial, encontra-se principalmente na discussão acerca do valor da memória, da atribuição de afeto ao espaço/às pessoas, mas também, em última análise, da ideia de envelhecimento, esquecimento e finitude. Esse tópico vai permear toda a

duração do longa e se materializa através do drama entre os personagens e o conflito principal (essencialmente sobre a perda de controle do próprio espaço). Do mesmo modo, esse segundo ponto ganha contornos sombrios através da forma como Kleber Mendonça e Pedro Sotero decidem encenar momentos pontuais do roteiro. E, ainda que o texto traga sim uma matéria-prima que dê margem a interpretações na esfera do horror, é de fato nos aspectos cinematográficos que os temas ganham vida, como aponta Eduardo Ramos, “O cinema, por meio dos filmes, sempre tem algo a nos dizer. E para que nós entendamos o que se passa na tela, ele criou sua própria forma de expressão. Essa forma é sua linguagem, a linguagem cinematográfica.” (2009, p. 73).

Analisaremos neste artigo três sequências específicas em *Aquarius* em que essas relações de tensão são construídas a partir tanto do trabalho de cinematografia quanto da contextualização e ambientação. A primeira delas lida com o mais recente polo de interesse citado (o existencial), a segunda com o anterior (o social) e a terceira, localizada no ato final do filme, une temores das duas naturezas.

Na primeira sequência<sup>9</sup> em análise do artigo, a protagonista Clara vai ao cemitério levar rosas ao túmulo do marido, Adalberto, falecido em 1997. Ela chega naturalmente com uma expressão séria e aparentemente pretende também ler algumas anotações feitas num pequeno caderno, colocando os óculos e folheando. Após pensar alguns segundos, ela não lê nada e simplesmente guarda o bloco de notas de volta na bolsa, deixando apenas as rosas e tirando alguma planta totalmente seca de cima da lápide.

Essa introdução da parte que de fato interessa ao nosso trabalho - e que remete à mencionada atmosfera sombria - é uma apropriada contextualização das angústias que assolam os dias da personagem. Notoriamente sua visita ao cemitério (ao menos a que o filme escolhe nos mostrar) ocorre justamente num momento da vida de Clara em que ela está gradativamente se sentindo mais acuada dentro de seu próprio prédio pelas provocações da construtora Bonfim. Ela acaba de sair de casa após um breve clima de mal-estar com o antagonista Diego. Seu modo de agir no cemitério - no simples fato de o filme mostrar a ação de maneira deliberadamente calma - revela que não é algo casual ou insignificante. Pelo contrário: demonstra, em primeiro lugar, a falta que aquele personagem falecido ainda faz à protagonista mesmo passados tantos anos de sua morte; evidencia também que, por alguma razão, a protagonista na última hora não vê sentido em ler aquelas palavras. Esse modo de agir da personagem, aliado à movimentação de câmera cadenciada e ao som ambiente (ventania e insetos), estabelecem bem, portanto, um clima de pesar para o momento que vem a seguir.

---

<sup>9</sup> *Aquarius*, 58min 20 seg.

Através de um *fade*, a cena começa a mostrar Clara caminhando em direção à saída do cemitério, num movimento de *travelling* lateral que acompanha seu trajeto num plano fechado em seu rosto - como alguém que a está seguindo por trás das lápides. De repente, algo chama a atenção da protagonista e o filme corta para um plano do ponto de vista dela. Enquanto caminha, cada vez que a câmera volta para o *plano subjetivo*, vemos mais de perto dois homens sobre um túmulo aberto, retirando a terra até finalmente colocar em um saco do lado de fora os ossos do defunto. Por fim, temos um zoom-in no rosto triste de Clara, que, naquele momento, racionalmente ou não, lembrou-se tanto da efemeridade da sua vida - o que reitera o mal-estar existencial - e, principalmente, do fato de que nem a *morada final* é totalmente definitiva.



Figura 1 – Clara observa ossos sendo retirados de um túmulo. Fonte: DVD *Aquarius*.

O uso do *fade* como elemento de transição já pode ter - como é o caso aqui - uma conotação fantasmagórica, ainda mais em um cemitério como cenário. O som enaltece o barulho de cigarras à medida que Clara caminha olhando estranhamente para a retirada dos ossos - o que, junto à movimentação de câmera e ao zoom, cria um suspense com relação ao que a personagem verá. Evidentemente, a imagem de ossos/esqueletos já é associada ao horror como gênero cinematográfico e como sensação. A cena, no entanto, busca utilizar esse elemento de modo sutil, apropriando-se da iconografia de tal gênero para reforçar ideias gerais da construção da protagonista de *Aquarius*.

Em nossa segunda sequência<sup>10</sup> analisada, o espectador vê Clara em sua cama em um plano *plongée*. Na noite anterior, ela recebe um estranho em sua casa: um garoto de programa com quem passou algum tempo e que na mesma noite foi embora. (No rápido *flashback* que vemos do momento em que ela fecha a porta após a saída do rapaz, a câmera enfatiza bem o movimento de sua mão na maçaneta, deixando nítido que a personagem não virou a chave). Enquanto Clara tenta dormir, a lembrança da cena retorna - e a montagem traz de volta o plano da maçaneta para reiterar

<sup>10</sup> *Aquarius*, 1h 30 min 52 seg.

a sensação de paranoia por estar sozinha no prédio com aquela porta apenas encostada. A sequência culmina numa imagem que passa pela cabeça da protagonista (e que pode ou não ser verdadeira), na qual ela está cochilando no sofá da sala e, num plano fechado no seu rosto - em baixa profundidade de campo - podemos notar uma pessoa de roupa escura entrando no seu apartamento. Finalmente, ela decide se levantar e ir até a porta para passar tanto a chave quanto o ferrolho.

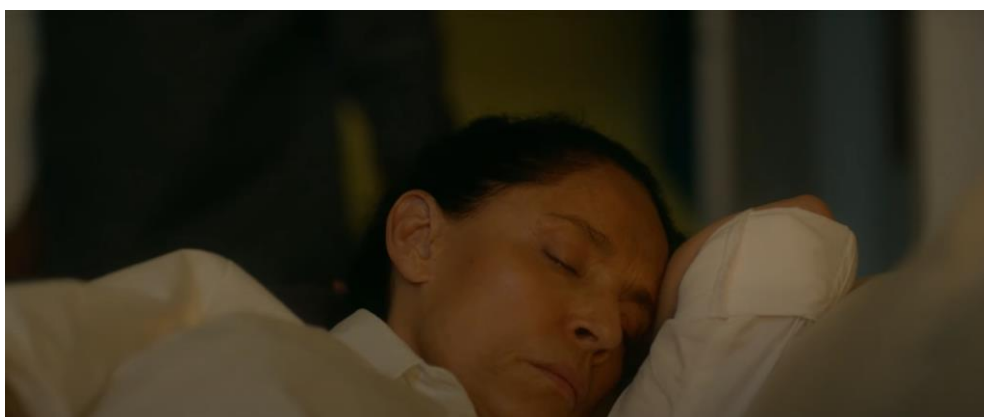


Figura 2 – A porta encostada sem chave e a ameaça da invasão. Fonte: DVD *Aquarius*

Um detalhe com relação às escolhas de cinematografia de *Aquarius* que faz a diferença numa cena como essa é a opção por uma razão de aspecto em *cinemascope*, que torna o plano mais horizontal e, portanto, com menos altura. Essa proporção da imagem, na cena em questão, cria um efeito claustrofóbico, pois não conseguimos ver quase nada do corpo desfocado atrás da protagonista exceto braço e abdômen; em tese, poderia ser qualquer personagem masculino. Nesta sequência 2, por exemplo, o público tenha acesso apenas ao recorte horizontal que revela Clara (em primeiro plano), a pessoa misteriosa e a porta aberta (ambas em segundo plano). Além disso temos o destaque para a profundidade de campo que nos impede uma visão definida de quem está entrando naquele espaço. Aqui temos mais um exemplo do trabalho da direção de fotografia para escolher uma lente específica capaz da aplicação do efeito.

Enquanto a sequência do cemitério dialoga com o tópico existencial do mal-estar presente no filme, esse segundo exemplo faz parte da sensação de perigo social iminente. Partindo do mesmo contexto da opressão e do sentimento de invasão do espaço privado, a sequência busca lidar justamente com essa insegurança que passou a fazer parte da vida da protagonista com a chegada da construtora ao seu edifício, mas também uma paranoia que se tornou corriqueira na vida da população recifense - em que as portas estão sempre fechadas de todas as formas e o medo de assaltos/invasões é diário.

Através de um razoavelmente simples trabalho de enquadramento, montagem e desfoque,

a fotografia de Pedro Sotero, neste caso, consegue causar esse impacto que funciona de maneira universal, mas que encontra uma ressonância específica para o espectador que conhece essa angústia cotidiana de viver com insegurança. E, mais uma vez, a apropriação de um elemento do terror ocorre para complementar a atmosfera geral do projeto - que, mesmo nas suas passagens mais simples, preserva o sentimento de desconfiança com o outro. Esse raciocínio pode ser encontrado na frase da psicanalista Maria Rita Kehl (2007, p. 89), que afirma: “o homem, que só sobrevive física e psiquicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja – estrangeiro ou vizinho, familiar ou desconhecido -, a ameaça mais temida”. Trata-se, assim, de um horror que vai além do sobrenatural propriamente; é o medo como metáfora de uma sociedade doente.

Na última sequência<sup>11</sup> em análise neste artigo, ocorre a junção dos dois citados polos de interesse de *Aquarius* na construção de conflito (e, por conseguinte, de mal-estar): o social e o existencial. Trata-se de uma pequena passagem climática do filme antes de uma revelação, por tanto é necessário contextualizar todo o suspense construído ao longo das cenas anteriores.

Num dado momento, Clara é avisada por dois ex-trabalhadores da construtora sobre um material que foi trazido para os dois apartamentos da parte de cima do edifício durante o período em que ela estava viajando. Não é revelado para o espectador a natureza desse material e fica em aberto se a protagonista chegou a descobrir alguma informação a mais sobre o assunto.

Em seguida, vemos entrar no edifício um carro de bombeiro. Clara se reúne rapidamente com os dois personagens que vão lhe ajudar na abertura dos apartamentos, além de seu sobrinho e advogada - a empregada, Ladjane, afirma que não vai de jeito nenhum com eles olhar o que há no imóvel (o que ajuda consideravelmente na ideia de algo sombrio).

Finalmente, os cinco sobem as escadas escuras do prédio em direção aos últimos apartamentos, tendo como única fonte de luz as lanternas dos celulares. A fotografia, logo, trabalha com o uso de sombras e silhuetas que remetem também ao suspense e ao terror criando assim um ambiente de tensão.

---

<sup>11</sup> *Aquarius*, 2h 11 min 40 seg.



Figura 3 – Tensão para abrir os apartamentos de cima. Fonte: DVD *Aquarius*.

Ao chegarem ao primeiro apartamento que será aberto com um pé de cabra, Clara, o sobrinho e a advogada aguardam afastados enquanto a porta começa a ser forçada em um plano fechado e, com um chute forte, ela abre (num barulho que assusta a protagonista), mas não conseguimos ver o que há lá dentro. Um dos personagens (Irandhir Santos) diz: “Acho melhor a senhora não entrar” - o mal-estar, agora, não está só na expectativa de algo ruim ou na noção de iminência, mas, sim, na confirmação de uma verdade terrível. Clara decide entrar de toda forma: “Vocês vêm comigo?”, pergunta logo na sequência. Filmada de cima para baixo (*plongée*), ela e seus acompanhantes parecem pequenos e acudados no escuro diante de um mal misterioso, revelado em seguida através de uma panorâmica: trata-se de uma provocada infestação de cupins de demolição.

A imagem dos dois apartamentos dominados pelos caminhos de cupim é de autêntico horror: a angústia de vê-los desse modo após acompanhar as mais de 2 horas de projeção é, dessa forma, de ordem social (a indignação pela ação criminoso e covarde da construtora) e existencial (o impacto de ver seu espaço/lar corroído, destruído e sob ameaça de demolição total). Colabora com esse incômodo psicológico o fato de o espectador não ter visto o material sendo colocado ali - o terror do não visto - e de ele jamais ter acesso ao ponto de vista dos antagonistas.

A cena finaliza com um zoom-in na colônia completa de cupins presente em um dos apartamentos, após um dos personagens apontar a direção. Esse uso inquietante do zoom opera como o clímax de toda a sequência, como se estivesse revelando à Clara e ao público a *origem do mal*. A apropriação de elementos formais e narrativos que remetem ao horror, então, se faz presente de maneira pontual no filme de Kleber Mendonça para reforçar o drama principal, e isso é compreensível tendo em vista que, como já mencionado, as ferramentas desse gênero são historicamente utilizadas de modo alegórico ou direto para falar sobre males que assombram realidades – mesmo as que parecem mais mundanas.

## Considerações finais

O estudo aqui proposto buscou compreender como o trabalho de direção de fotografia pode ser construído dentro de recortes específicos para incluir decisões estilísticas de determinados arquétipos de gênero ao serem incluídos em uma película de outro gênero. Neste caso, como o diretor de fotografia Pedro Sotero, por meio de enquadramentos, movimentos de câmera e iluminação, criou momentos de mal-estar e de medo para a personagem principal do filme *Aquarius*.

O filme apresenta o drama de Clara e faz uma representação de uma problemática atual como leitura macro da especulação imobiliária até trabalhar questões específicas sobre memória e pertencimento. Clara se sente insegura diante dos acontecimentos e essa sensação não acontece perante uma ameaça sobrenatural ou de qualquer outro arquétipo do cinema de horror. Coube ao trabalho de Sotero utilizar escolhas estilísticas para representar tais receios e ameaças mundanas presentes no roteiro e assim trabalhar questões existenciais e sociais em torno da personagem.

As três sequências escolhidas demonstram a insegurança de Clara e são representadas pelas escolhas feitas pelo trabalho de direção de fotografia. Como resultado, o filme não se torna um híbrido do drama com o horror, mas se beneficia do segundo para aumentar a sua dramaticidade e a própria representação da protagonista diante dos seus medos e inseguranças.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Pappirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

Aquarius. INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5221584/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Unicamp, 2013.

CALHADO, Cyntia Gomes. O impacto de procedimentos fotográficos na experiência cinematográfica. Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE, na sessão 5 do ST Teorias e análises da direção de fotografia. **Anais...** Disponível em: [https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia\\_gomes\\_calhado/o\\_impacto\\_de\\_procedimentos\\_fotograficos\\_na\\_experiencia\\_cinematografica](https://associado.socine.org.br/anais/2019/18145/cyntia_gomes_calhado/o_impacto_de_procedimentos_fotograficos_na_experiencia_cinematografica). Acesso em: 10 jun. 2022.

GRANT, Barry Keith. **Film gener reader III**. USA: University of Texas, 1986.

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. *In: Ensaios sobre o medo*. NOVAES, Adauto (Org). Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/elogia-do-medo/>. Acesso em: 20 jan. 2023

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MASCELLI, Joseph. **Os Cinco Cs da Cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

LIRA, Bertrand. Planificação e mise-en-scène: o close como recurso de desdramatização. **Atas do VII Encontro Anual da AIM**. OLIVEIRA, Ana Balona de; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena. Lisboa: AIM, 2017. p. 75-84.

RAMOS, Eduardo. **Caderno de cinema do professor – Dois**. São Paulo: FDE, 2009.

SALT, Barry. **Film style history & technology analysis**. Londres: Hobbs the printers, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.