

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

BENEDITO FERREIRA DOS SANTOS NETO

TRÊS REFLEXÕES SOBRE A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO

GOIÂNIA/GO

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Benedito Ferreira dos Santos Neto

Título do trabalho: Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do (s) arquivo (s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Benedito Ferreira

Assinatura do(a) autor(a)2

Ciente e de acordo:

Assinatura do (a) orientador (a)

Data: 26/07/2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

BENEDITO FERREIRA DOS SANTOS NETO

TRÊS REFLEXÕES SOBRE A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

GOIÂNIA/GO

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira dos Santos Neto, Benedito
Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro
[manuscrito] / Benedito Ferreira dos Santos Neto. - 2019.
138 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2019.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Direção de arte. 2. Cenografia. 3. Cinema brasileiro. I. José
Gilbert de Jesus, Samuel, orient. II. Título.

CDU 7

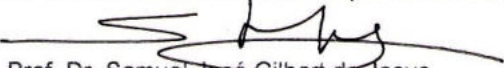


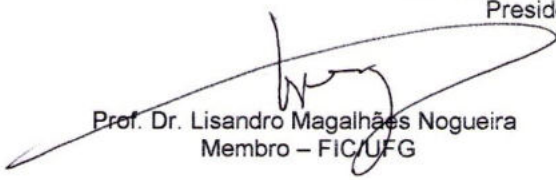
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

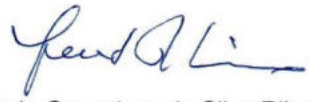
Ata nº 014/2019 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **BENEDITO FERREIRA DOS SANTOS NETO** - Aos vinte e seis dias do mês de junho do ano de dois mil e dezenove (26/06/2019), às 14h, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG) – orientador, Lisandro Magalhães Nogueira (FIC/UFG) e José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro (FAV/UFG) para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: **TRÊS REFLEXÕES SOBRE A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO**, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de **BENEDITO FERREIRA DOS SANTOS NETO**, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora Samuel José Gilbert de Jesus, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº.1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada Aprovado. por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca:

- A banca destaca a qualidade da apresentação e da argumentação do candidato respondendo de forma adequada as perguntas da banca.
- A banca ressalta a importância da pesquisa indicando a mesma para publicação e incentivando o candidato a continuar a pesquisa dele do nível de doutoramento

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Arlete Maria de Castro, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.


Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Presidente - FAV/UFG


Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira
Membro – FIC/UFG


Prof. Dr. José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Membro - FAV/UFG

para Ju e Dom,
imagens que estão à minha espera

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel de Jesus, pela generosidade ao me acompanhar na escrita desta pesquisa.

Aos professores Dr. José Ribeiro e Dr. Lisandro Nogueira, que gentilmente compuseram a banca de defesa, assim como as professoras suplentes, Dra. Alice Martins e Dra. Rosane Badan. Obrigado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, pela acolhida de meus interesses.

À Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, que me recebeu com carinho, permitindo que novos estímulos fomentassem discussões que perpassam este texto.

Em especial, à Fabiana Assis, amiga e parceira nesta empreitada de dois anos, sempre disponível para a escuta, qualidade decisiva para que eu chegasse até aqui.

Aos professores Jô Levy, Carla Damião, Rodrigo Cássio, Carla de Abreu e Sandro de Oliveira, que acompanharam em tempos distintos parte do processo e que somam valiosas contribuições ao meu percurso acadêmico.

Aos queridos amigos e amigas: obrigado pelo incentivo.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

E, finalmente, aos meus pais, que acreditam no ensino público, gratuito e de qualidade.

RESUMO

A pesquisa propõe identificar e refletir sobre as características que marcam o surgimento da direção de arte no cinema produzido no Brasil e seus procedimentos adotados nas décadas seguintes. A função, aproximada com a prática da encenação, utiliza-se das mais diversas formas de expressão para a elaboração de uma ou mais visualidades. É provável que a primeira produção a designar o crédito de diretor de arte seja *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), que conta com a direção de arte de Luiz Carlos Ripper. Em 1974, o filme *A Casa das Tentações*, dirigido pelo cineasta e crítico de cinema Rubem Biáfora – responsável também pela cenografia da obra –, apresenta o crédito de diretor de arte a Rocco Biaggi, possível pseudônimo do diretor. Destaca-se ainda a direção de arte simbólica de *O Gigante da América*, dirigido por Júlio Bressane e lançado em 1978. A diversidade temática na década de 1980, evidente nas filmografias de Walter Hugo Khouri e Hector Babenco, demonstra uma intensidade nas experimentações, terreno fértil para o aprimoramento de diretores de arte, cenógrafos e figurinistas. Contudo, o estabelecimento da função no cinema brasileiro ocorre na década de 1990, por intermédio do processo de internacionalização das produções e o requerimento de uma imagem “bem-acabada”. Nessa perspectiva, acreditamos que o filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) revela características importantes da direção de arte do período.

Palavras-chave: Direção de arte. Cenografia. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

This research aims to identify and reflect upon the defining characteristics of the emergence of production design in Brazilian film and the procedures it adopted in the following decades. The function, related to the practice of staging, uses the most diverse forms of expression for the elaboration of one or more visualities. It is likely that the first film to assign a credit for production design in Brazil was *El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), where Luiz Carlos Ripper is credited as production designer. In 1974, the film *A Casa das Tentações*, directed by filmmaker and film critic Rubem Biáfora - also responsible for set design - enlists a credit for Rocco Biaggi, possibly a pseudonym of the director himself, as production designer. Also noteworthy is the symbolic art direction of *O Gigante da América*, directed by Julio Bressane and released in 1978. The thematic diversity of the 1980s, obvious in the filmographies of Walter Hugo Khouri and Hector Babenco, displays an intensity in experimentation, a fertile ground for the development of production designers, set designers and costume designers. However, the actual establishment of the function in Brazilian film really takes place in the 1990s, through the internationalization of productions and the requirement for a "well-finished" image. From this perspective, we believe the film *Central Station* (Walter Salles, 1998) to disclose important characteristics in the production design of that period.

Keywords: Production Design. Set Design. Brazilian cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Materiais e técnicas diversas - Cenas reproduzidas de <i>O Gigante da América</i> (Júlio Bressane, 1978). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	17
Figura 2 – A neve em <i>Olga</i> (Jayme Monjardim, 2004). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	22
Figura 3 - Crédito a diretor de arte em <i>El Justicero</i> (1967). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	24
Figura 4 - Longo plano de abertura em <i>El Justicero</i> (1978). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	31
Figura 5 – As linhas nos cenários de <i>El Justicero</i> (1978). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	33
Figura 6 – Cristo crucificado - Cenas de <i>A Casa das Tentações</i> (Rubem Biáfora, 1974). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	38
Figura 7 – Formas mitológicas - Cenas de <i>A Casa das Tentações</i> (Rubem Biáfora, 1974). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	39
Figura 8 - <i>Close-ups</i> em <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	49
Figura 9 – Feito à mão – Cartelas iniciais de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.	52
Figura 10 – Os ambientes de Dora – Cenas de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.	54
Figura 11 – Objetos do apartamento de Dora em <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.	56
Figura 12 – Dora e as paisagens - Cenas de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.	58
Figura 13 – O apartamento de Paco e sua mãe - Cenas de <i>Terra Estrangeira</i> (1995). Fonte: Reprodução a partir do filme.	59
Figura 14 - Croquis da diretora de arte Carla Caffé para <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: CARNEIRO e BERNSTEIN (1998).	62
Figura 15 – O uso das cores na cenografia - Cenas de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	63
Figura 16 – A maquiagem e a dramaturgia - Cenas de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	64
Figura 17 – Novo ponto de vista - Cenas de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	66
Figura 18 – Juntos no novo lar de Josué - Cena de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	68
Figura 19 – Fim de filme - Cena de <i>Central do Brasil</i> (1998). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	68
Figura 20 – Molina decora vitrines - Cena de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	72
Figura 21 – Valentin encarcerado – Cena de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	73
Figura 22 – A dura realidade do encarceramento – Cenas de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.....	77
Figura 23 – O sofisticado filme de Molina – Cenas de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.	77

Figura 24 – Direção de arte de Adrian Cooper em <i>A Marvada Carne</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.	81
Figura 25 – Passeio no centro da cidade – Cena de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.	84
Figura 26 – Enfim a liberdade de Molina – Cenas de <i>O Beijo da Mulher-Aranha</i> (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.	85
Figura 27 – Tornar-se humano – Cenas de <i>Asas do desejo</i> (1988). Fonte: Reprodução a partir do filme.	87
Figura 28 – Observando a cidade – Cenas de <i>Eros, o Deus do amor</i> (1981). Fonte: Reprodução a partir do filme.	89
Figura 29 – O apartamento em Higienópolis – Cenas de <i>Alguém</i> (1980). Fonte: Reprodução a partir do filme.	95
Figura 30 – O traje do futuro - Cenas de <i>Abrigo Nuclear</i> (1981). Fonte: Reprodução a partir do filme.	97
Figura 31 – Caracterização do bem e mal - Cenas de <i>Super Xuxa Contra o Baixo Astral</i> (1988). Fonte: Reprodução a partir do filme.	97
Figura 32 - Cenas de <i>Meninos do Rio</i> (1982). Fonte: Reprodução a partir do filme.	99
Figura 33 – Cartelas iniciais de <i>Menino do Rio</i> (1982). Fonte: Reprodução a partir do filme.	99
Figura 34 – Os telefones em cena – Cenas de <i>Anjos da Noite</i> (1987). Fonte: Reprodução a partir do filme.	106
Figura 35 – Coreografia - Cenas de <i>Anjos da Noite</i> (1987). Fonte: Reprodução a partir do filme.	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 A DIREÇÃO DE ARTE E OS RECURSOS DE ENCENAÇÃO	7
2.1 Generalista de tudo	7
2.2 Imagem selvagem ou “a pureza é um mito”	15
2.3 A favor da cena	19
2.4 Criatividade sem o menor limite	23
2.5 Um James Bond com o cérebro de Sartre	29
2.6 O fantasma italiano.....	33
3 A DIREÇÃO DE ARTE E A IMAGEM INTERNACIONALIZADA.....	41
3.1 Reconhecendo o terreno	41
3.2 Realismo estetizado?	43
3.3 O anonimato, o real e os intervalos	47
3.4 Antes de viajar	52
3.5 Estrangeiro em preto-e-branco	57
3.6 De olho na janela em movimento	60
3.7 Objetos que contam histórias	63
3.8 A textura como aliada	66
3.9 De volta para casa	67
4 A DIREÇÃO DE ARTE E OS LAMPEJOS DA IMAGINAÇÃO	70
4.1 O potencial de fazer as coisas	70
4.2 Imagem fluida.....	72
4.3 As dualidades entre Molina e Valentin	75
4.4 Uma ficção fingida?	78
4.5 As narrativas embutidas	82
4.6 Imagem melancólica.....	87
4.7 Vestindo o sobrenatural.....	93
4.8 Na onda do surfe.....	98
4.9 A B... <i>Profunda</i>	100
4.10 Realismo paranoico não ataca novamente	101
5 CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
FILMOGRAFIA.....	122

1 INTRODUÇÃO

“Nem operador de *boom*, tampouco diretor, roteirista ou montador. Eu quero fazer direção de arte”. Foi o que pensei em 2006, quando estava cursando o segundo período da graduação em Audiovisual, na Universidade Estadual de Goiás (UEG). Como compunha a primeira turma do bacharelado, cujo currículo estava em constante processo de aprimoramento, percebi que não havia um componente dedicado exclusivamente a essa área. De modo amplo, diversas universidades não ofereciam um módulo semestral dedicado à Direção de Arte. Sempre acreditei que a direção de arte pudesse permitir que todos os meus interesses – história da arte, fotografia, design, moda, arquitetura e antropologia – pudessem ser aprimorados.

Minha primeira descoberta e tentativa de conceituar a direção de arte aconteceu em uma oficina no Festival de Cinema e Vídeo Ambiental, o FICA¹, com o diretor de arte e cenógrafo goiano Shell Junior, que, dentre tantos projetos, trabalhou como cenógrafo do filme *Abril Despedaçado*, melodrama dirigido por Walter Salles lançado em 2001, fita que eu já conhecia das locadoras de minha cidade natal. Enquanto tentava conceituá-la, Shell comentava que a profissão não era um apêndice inferior da arquitetura e que a direção de arte estava alocada a uma delicadeza, uma maneira de explorar o mundo. Na divisão de tarefas dos exercícios da universidade, em que uma expressiva quantidade de estudantes optava por áreas que possuem bibliografias e amplas, decidi recorrer à direção de arte, munido das primeiras informações adquiridas na oficina do festival.

O cinema produzido em Goiás era bastante tímido, obstáculo que embaraçava possíveis trocas com os poucos realizadores goianienses. Em meu primeiro estágio, trabalhei como assistente de [direção de] arte de um curta-metragem que possuía uma equipe numerosa e equipamentos que até então eu não conhecia. Com uma cenografia bastante complexa, erguida num casarão parcialmente abandonado no centro de Goiânia, e figurinos que alternavam entre registros de épocas distintas, fui iniciado a uma metodologia específica da função – procedimentos com os quais hoje não pactuo, mas que naquele momento serviram de alicerce para

¹ Festival de cinema realizado anualmente pelo Governo do Estado de Goiás desde 1999 na Cidade de Goiás.

o dimensionamento crítico da função da direção de arte na etapa de pré-produção e no set de filmagem.

Reconhecida a minha turma na universidade, aprendemos a nos orientar, rastreando os possíveis editais de financiamento enquanto experimentávamos com câmeras emprestadas de outros amigos, abrindo nossas casas e oferecendo objetos para compor a cenografia de nossos filmes. A ausência de bibliografia específica me angustiava. Incomodava-me identificar inúmeras publicações dedicadas ao estudo da forma no cinema, por exemplo, sem que nenhuma delas tratasse da especificidade da direção de arte. Mesmo os manuais em língua inglesa, alguns deles utilizados como referência para esta pesquisa, após mais de dez anos apresentam problemas em relação a definições. Boa parte parece impor um modelo exclusivo de trabalho do diretor de arte, fazendo menção à crucial pesquisa iconográfica como primeiro passo do exercício, quando não utilizam os termos *moodboard* ou painel de referências, ou, ainda, insistindo num número exorbitante de profissionais nos bastidores. Certamente, esse não é o cinema que me interessa, e era isso que eu havia notado no último semestre de minha passagem por São Paulo.

No primeiro semestre de 2010, estudei com a diretora de arte Vera Hamburger, autora da primeira publicação dedicada ao tema no Brasil (HAMBURGER, 2014), na Escola São Paulo, localizada na Rua Augusta. De caráter semestral, o curso apresentava em módulos as matérias que competem ao trabalho do diretor de arte em cinema. Seus palestrantes convidados, reconhecidos em suas áreas, discutiam conceitos e métodos de trabalho, desde a análise do roteiro à finalização do filme, assim como as ferramentas disponíveis à construção e as relações que se estabelecem entre os departamentos. Na ocasião, percebi que, para meu aprimoramento técnico e ampliação de repertório, inseridos no projeto de cinema de ficção, era necessário estipular novas interlocuções, o que me aproximou da cenografia teatral e das artes visuais.

Minha aprovação na segunda turma do curso de Cenografia e Figurino, oferecido pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, instituição que adota um atrativo modelo pedagógico, garantiu minha estadia por mais dois anos na cidade, enquanto realizava direção de arte e cenografia para diversas produções audiovisuais. O cenógrafo J. C. Serroni, coordenador do referido curso, me apresentou o trabalho de Pierino Massenzi, Flavio Imperio, Helio Eichbauer e Santa Rosa, artistas que expandiram minha maneira de conceber a cenografia. A partir do

diálogo com outros profissionais, notei que a compreensão do conceito de direção de arte foi sendo amadurecida nos sets de filmagem. A abertura expressiva de cursos de cinema e audiovisual, assim como o avanço das tecnologias digitais e os investimentos públicos, fomentaram também o reconhecimento deste profissional na elaboração de uma imagem. Naquele momento, era muito importante para mim elencar diretores de arte jovens, inventivos, que tivessem uma formação universitária em cinema, o que, felizmente, consegui fazê-lo.

De volta a Goiânia, entusiasmado pela possibilidade de conciliar a direção de arte com a direção cinematográfica, pude exercitar a compreensão de que essas funções estão muito próximas e que a figura do encenador perpassa tais diretrizes. Atuei como professor substituto nas cadeiras de Direção de Arte e Cenografia do bacharelado em Direção de Arte, ofertado pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Essa experiência enriquecedora aprimorou minhas reflexões em torno do ensino de arte e da cultura visual. Numa das aulas proferidas, apresentei o conceito de Bordwell e Thompson (2013), que observam que o espaço cenográfico de um filme é construído por três fatores condicionantes: espaço estabelecido no plano cinematográfico, o espaço editado ou montado e o espaço sonoro. Cada uma dessas associações também envolve a representação do espaço dentro e fora de campo e nos aproxima do pensamento do enquadramento (também) como uma prática da direção de arte cinematográfica.

Na segunda parte da aula, propus que imaginássemos uma paisagem apocalíptica alçada em estúdio ou locações e que, mediante isso, presumíssemos como essa cena poderia ser levada a cabo. Ao percorrerem o conceito dos autores mencionados, os alunos destacaram que essa espacialidade poderia estar articulada ao som da respiração de dragões, ao eco de uma caverna escura e úmida. Outros apontaram que a montagem poderia revelar no primeiro instante apenas o quarto destruído de um personagem e, na seguinte, um plano geral de sua cidade, tomada por poeira, ratazanas e ventania. Talvez esse seja um ponto delicado de partida: o diretor de arte exercita a autonomia da imaginação, vive a projeção da descoberta.

A presente pesquisa se detém, ainda, à instigante relação entre a direção de arte e a encenação dos filmes analisados, com o propósito de exemplificar, num primeiro momento, o aparecimento dessa função no cinema produzido no Brasil. O desenvolvimento se dá a partir de dois eixos maiores. O primeiro deles relaciona-se diretamente aos filmes que, em muitas instâncias, são representativos de um modelo

de narrativa clássica permeada pelo melodrama nas décadas em que eles foram produzidos e lançados; enquanto o segundo eixo investiga a identificação das múltiplas formas e concepções cenográficas e de caracterização dos personagens. Opta-se por revisitar uma parte da história do Cinema Brasileiro sob a perspectiva da direção de arte e compreender o que foi adotado para asseverar a construção dos sentidos da cenografia, e qual foi o seu impacto nas imagens dos filmes de ficção.

Durante os primeiros anos de meu retorno a Goiânia, dediquei-me a pesquisar as fichas técnicas de diversas produções no site da Cinemateca Brasileira, mas também nas cartelas de início e fim dos filmes². Assim, preservamos³ aqui a originalidade dos termos, de modo que nos referenciaremos à “cenografia e figurino” ou “direção de arte”, conforme o crédito original do filme. Endereços especializados, como o Internet Movie Database (IMDb) ou mesmo os registros eletrônicos da Cinemateca Brasileira, trabalham com modelos divergentes, regularmente atribuindo o campo de “*production designer*” a um profissional que está creditado nas cartelas do filme como “cenógrafo”. Dessa forma, tornou-se importante examinar os créditos diretamente nos filmes. As poucas pesquisas que se dedicam à historiografia da direção de arte no Brasil, demonstram que a primeira produção brasileira a contar com o crédito de direção de arte é *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985), filme dirigido por Hector Babenco. No entanto, identificamos filmes anteriores e que, seguramente, revelam que esta escrita necessita de novas contribuições, dado certo preconceito em relação, principalmente, às pornochanchadas e a filmes marginais realizados na passagem da década de 1970 para a seguinte.

Com base no que foi exposto, salientamos, ainda, que nossa perspectiva de trabalho defende que o crédito “cenógrafo” não invalida a existência de uma direção de arte. Os termos requerem cautelas, e são diversos os cenógrafos-figurinistas que desenvolveram visualidades fundamentais para o cinema produzido no País. Assim, a importância do termo diretor de arte se dá em razão do reconhecimento da área e da tentativa de revelá-la como componente fundamental da estruturação da identidade de uma obra audiovisual, aproximando-a de outras que

² É possível acessar uma ampla plataforma de pesquisa no endereço <http://cinemateca.org.br/>.

³ Até este ponto do trabalho, escrevi em primeira pessoa do singular com o intuito de trazer minhas experiências anteriores ao mestrado. A partir daqui, tem início a primeira pessoa do plural, considerando aprendizados que são construídos em coletivo.

apresentam estudos aprofundados, como a direção de fotografia, a montagem e o som.

O primeiro capítulo problematiza questões acerca do conceito de direção de arte enquanto categoria e identifica elementos decisivos de sua formação, atestando que o espaço cênico e seus componentes visuais colaboram para a criação dramática e integram um desenho de encenação. Para isso, analisamos a direção de arte de filmes com procedimentos diversos, incluindo os depoimentos de profissionais. Investigamos o surgimento da função no cinema produzido no Brasil, as formas alegóricas na imagem de filmes como *O Gigante da América* (Júlio Bressane, 1978), sua direção de arte, que se ausenta de mimetismos e tampouco apresenta uma linearidade temporal, e a fantasmagoria surgida do nome atribuído como diretor de arte em *A Casa das Tentações* (1975), dirigido pelo cineasta e crítico de cinema Rubem Biáfora – conhecido por sua antipatia às produções do Cinema Novo.

O segundo capítulo verifica o reconhecimento da direção de arte na década de 1990 e elege *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), filme bastante estudado sob inúmeras categorias, como exemplo de um modelo de internacionalização da imagem e, por conseguinte, da direção de arte. É certo que essa escolha subentende ainda as fabulações em torno das noções de “nacional” e “Brasil”, territórios que marcam a imagem de outras produções. A apropriação de diversas técnicas para a efetivação do desenho de cena e a abordagem de uma imagem internacional “bem-acabada” ampliam nossas categorias de análise, estabelecendo correspondências com o contexto de Retomada.

No terceiro e último capítulo, recorreremos às produções da década de 1980, período pouco pesquisado nas universidades brasileiras, oferecendo uma abordagem em torno dos aspectos da direção de arte. A diversidade temática, amplamente observada em críticas publicadas nesse período e também posteriormente, reforça a defesa da importância do diretor de arte na elaboração das imagens das produções analisadas, no que tange principalmente ao estabelecimento das diretrizes de trabalho, como pode ser notado em *O Beijo da Mulher-Aranha*. O filme adota créditos individualizados para as funções de direção de arte, cenografia, figurino e maquiagem, aproximando-se do que usualmente pode ser conferido nas produções brasileiras atuais. O trabalho do diretor de arte Clovis Bueno propõe uma discreta alternância cromática dos cenários a favor de um conceito geral e explora a relação entre os ambientes e a caracterização dos personagens, o que notabiliza um importante

gerenciamento do departamento de [direção de] arte. Propusemos também a análise de outros títulos, como forma de demonstrar tamanha multiplicidade, a exemplo do cinema de Walter Hugo Khouri, cuja extensa obra apresenta parcerias com o diretor de arte e cenógrafo Cyro Del Nero, no começo da década em questão.

2 A DIREÇÃO DE ARTE E OS RECURSOS DE ENCENAÇÃO

“O olhar é uma força, assim como o trabalho é uma força. Olhar é trabalhar”. (BUCCI, 2010, p. 290)

2.1 Generalista de tudo

Se “o cinema é uma multidão de coisas” (RANCIÈRE, 2012, p. 14) e “o realizador é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos” (AUMONT, 2008, p. 21), o diretor de arte é o profissional que colabora na concepção da visualidade da obra audiovisual a partir da articulação dos componentes que formam a base das visualidades cênicas. O primeiro de tais componentes refere-se à construção do espaço cênico, constituída pela concepção e execução de cenários e objetos, ao passo que o segundo diz respeito à caracterização dos atores, constituída pela concepção e execução dos figurinos, adereços, maquiagem e penteados. Nesse sentido, o diretor de arte cinematográfico atua como propositor e supervisor de agentes, processos e recursos que objetivam preservar a unidade estética ou o estilo de um determinado produto audiovisual, isto é, de atribuir uma ou mais identidades às informações.

Ainda que as decisões finais usualmente passem pelo crivo do diretor da obra, intermediadas pelo diálogo com o diretor de fotografia – profissional bastante associado à prática do enquadramento – e o diretor de arte, o campo da Direção de Arte é gerido por um profissional que intermedia as competências de outros profissionais, como o figurinista, o produtor de arte, o produtor de objetos, o produtor de locações, o maquiador e o técnico de efeitos especiais. É evidente que a função adquire especificidades à medida que ingressa em determinados tipos de projetos e gêneros, tais como os “filmes de época”, por exemplo, que requerem mais profissionais envolvidos, ou ainda as produções ambientadas numa mesma locação, apresentando poucas intervenções cenográficas. Cada projeto requererá uma equipe distinta, seja pela linguagem adotada pela encenação, pelo grau de complexidade desse jogo ou, ainda, pela demanda orçamentária.

O agenciamento desses comandos ocorre a partir do diálogo com o diretor e a produção executiva, que objetiva verificar quais procedimentos serão adotados em relação à contratação e formação da equipe de [direção de] arte e à adesão da linguagem plástico-visual da obra. Boa parte dos manuais que tentam apresentar a

função *direção de arte*, destacando os elementos que competem à sua gramática, como arquitetura, cenografia, cor, textura, etc., reproduz códigos que estão associados a um modelo específico, geralmente os do cinema clássico ou de grandes estúdios. A cinematografia brasileira possui ferramentas de execução distintas, portanto a direção de arte adquire outros estatutos, especialmente a partir da década de 2010, com a descentralização do audiovisual brasileiro decorrente do avanço das tecnologias digitais, da ampliação do número de cursos universitários de Cinema e Audiovisual e de novos investimentos públicos. Entretanto, é a partir da década de 1990 que a função adquire seu devido reconhecimento.

A proximidade da direção de arte com a noção de encenação está no cerne de seu surgimento no cinema clássico e colabora para o debate que pretendemos expor nesta pesquisa. O título “designer de produção” (*production designer*) surgiu nos Estados Unidos a partir da realização de *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939), quando o produtor David O. Selznick atribuiu essa função ao diretor de arte William Cameron Menzies por reconhecer que ele expandia suas atribuições, tendo, inclusive, codirigido algumas sequências do filme, de modo que não desenhava apenas os cenários, mas também as cenas. David Bordwell (2010) reconhece a importância do trabalho de Menzies e aponta a proximidade entre o campo da direção de arte e o da *mise-en-scène*⁴, recordando seus trabalhos nos filmes *The Dove* (Roland West, 1927) e *Tempest* (Sam Taylor, 1928), tendo sido as primeiras produções a receber o Oscar na categoria *production design*, que no Brasil traduzimos e compreendemos como “direção de arte”. O autor explica que:

[...] Ele [Menzies] mostra que o sistema do estúdio trouxe uma margem de manobra considerável pelo ostentoso, mesmo nas imagens particulares, enquanto ela podia ser todavia motivada pela narrativa e o gênero. É tanto importante quanto ele mostra como ultrapassar os limites desse tipo de motivação pode aparecer ousado ou talvez frouxo [...] No início, Menzies construiu o nome dele por meio de sets monumentais, muitas vezes estilizados pelo que ele chamava de moda “romântica”. Esses sets eram bem adequados para fotos de trajes e fantasias de época. Depois desses triunfos, ele se sentiu suficientemente confiante para declarar que o diretor de arte não era meramente a pessoa que projetou os cenários. Um designer de palco poderia se concentrar em definir e deixar o desdobramento, a cada momento, da ação para o diretor. Mas o cinema era uma arte pictórica, construída fora do movimento dentro do quadro e uma sucessão rápida de tiros. Então a

⁴ O autor examina as funções do cinema narrativo, tais como contar uma história e encaminhar a atenção do espectador para as informações. À vista disso, enumera elementos cinematográficos, como a montagem, a música, os diálogos e os movimentos de câmera (BORDWELL, 2008).

composição assumiu uma importância especial. Cada *take* teve que ter "uma ideia forte e impressionante".⁵ (BORDWELL, 2010)

Para Menzies, "o diretor de arte deveria rascunhar as etapas da ação e indicar o ângulo de visão da câmera, as lentes usadas e qualquer efeito visual. Uma vez construído o set, a filmagem final reproduz a composição, linha por linha."⁶ (*apud* BORDWELL, 2010, tradução nossa). Em entrevista ao *New York Times*, Menzies (*apud* BORDWELL, 2010, tradução nossa) declara também que sua direção de arte tem função de "coordenar cada etapa da produção que não abrange diálogo e ação dos atores" e também "quanto menos perceptível for meu trabalho, melhor ele é."⁷

Bastante associada a gêneros cinematográficos, tornando difícil "percebê-la" em filmes naturalistas ou produções que fazem uso constante de paisagens urbanas contemporâneas e de natureza, a direção de arte atua em diversas frentes, operando segundo estratégias que garantam a verossimilhança e, em outros casos, de modo alegórico ou na desautorização do discurso estabelecido pela diegese⁸. O diretor de arte espanhol Félix Murcia (2002) concebe a direção de arte como possível campo autônomo de investigação poética a partir da abordagem de Martin (2007), que categoriza a cenografia no cinema como uma função não específica, ou seja, que não pertence exclusivamente à arte cinematográfica e é frequentemente utilizada por outras linguagens, como o teatro, a pintura, a performance e a dança. Apoiado numa abordagem que define a direção de arte como profissão do engano [*profesión del engano*], aquele autor explicita também que a função ontológica da direção de arte está relacionada ao campo da verossimilhança dos cenários.

⁵ Tradução a partir do original: "[...] he [Menzies] shows that the studio system gave considerable leeway to flamboyant, even peculiar imagery, as long as it could be somehow motivated by story and genre. Just as important, he shows how exceeding the limits of that sort of motivation can seem daring, or maybe just cockeyed. [...] At the start Menzies made his name with monumental sets, often stylized in what he called 'romantic' fashion. These sets were well-suited to costume pictures and period fantasies. After these triumphs, he felt confident enough to declare that the art director was not merely the person who designed the sets. A stage designer could concentrate on setting and leave the moment-by-moment unfolding of the action to the director. But cinema was a pictorial art, built out of motion within the frame and a rapid succession of shots. So composition took on a special importance. Each shot had to have 'one forceful, impressive idea'."

⁶ Tradução a partir do original: "the art director should sketch the phases of the action, and indicate the camera's viewpoint, the lens used, and any trick effects. Once the set was built, the final filming reproduces the composition line for line."

⁷ Tradução a partir do original: "[...] coordinating every phase of the production not covered by dialogue and action of the players [...] my work is the less noticeable the better it is".

⁸ A diegese é a dimensão ficcional de uma narrativa; é a sua realidade ficcional. No audiovisual, diz-se que algo é diegético quando está inserido na ação da narrativa ficcional, como, por exemplo, uma música que é executada por um computador de um personagem.

Para Mauro Baptista (2008), as novas tecnologias de finalização de imagens estimulam a substituição do termo direção de arte para *production design*, uma vez que podem ser utilizadas de modo a alterar cenários, formas e cores na etapa de pós-produção. Sua defesa é de que o “desenho de produção” seria uma etapa posterior e mais arrojada se comparada à direção de arte. Acreditamos que a especificidade do trabalho do “desenhista de produção”, compreendido nos Estados Unidos como “chefe” do “diretor de arte” (ou mais), não se aplica à história do cinema produzido no Brasil. Ademais, o conceito de *production design* não está necessariamente atrelado às tecnologias da imagem, mas, sim, ao de efetiva departamentalização das produções, de supervisão e definições conceituais, modelos comumente observados em filmes de orçamentos expressivos⁹.

O cineasta René Clair (*apud* BARSACQ, 1985) amplia a possibilidade de se pensar a cenografia no cinema, antevendo que os termos *décor* e *chef décorateur* – ainda hoje bastante utilizados pelo cinema contemporâneo francês e que são relativos aos termos de *direção de arte* e de *diretor de arte* – demonstram que não se trata de “decoração”, mas, sim, de uma “construção”¹⁰. Ele assume ainda um posicionamento similar a outros autores mencionados em nossa pesquisa, que consideram que o êxito é fazer com que o espectador não perceba a fabricação dos cenários e figurinos. Ao desenvolver um breve panorama da direção de arte no cinema clássico e tomando os procedimentos de Menzies como fundamentais para o surgimento da função, Barsacq (1985) comenta que o *production designer* está intimamente ligado à técnica do roteiro ilustrado, ou seja, da feitura de *storyboards*¹¹. A quantidade de profissionais envolvidos nessas produções (marceneiros, pintores, eletricitas, costureiros, carpinteiros, serralheiros, etc.) é específica ao cinema de estúdio e requerem orçamentos elevados.

⁹ Somado ao problema de tradução, percebemos que a questão Diretor-Autor-Produtor é uma marca decisiva na produção cinematográfica brasileira, o que propicia um afastamento da hipótese defendida pelo autor.

¹⁰ Tradução a partir do original: “Le décor? Au théâtre cela va de soi, puisque la scène est entourée de murs qu’il est souhaitable de dissimuler sous une “décoration”: toile peinte, ou velours noir. Mais pour l’écran où, comme dans les Fables, “la scène est l’univers” pourquoi faut-il parler de décor? Le mot est impropre comme l’appellation “metteur en scène”, là où la scène n’existe pas.”

¹¹ O *storyboard* apresenta em forma de desenhos objetivos as principais cenas e planos de uma obra audiovisual. Seu principal objetivo é auxiliar a etapa de filmagem, sendo bastante utilizado para as filmagens de publicidade e séries televisivas. Há diretores que o consideram limitador.

A articulação de elementos espetaculares¹², geralmente indicados no roteiro, compõe o cerne da direção de arte, exercício que colabora para a efetivação da imagem de um filme, aproximando-se daquilo que Regis Debray (1992, p. 38) estima: “representar é tornar visível o ausente”. Dessa forma, reforçamos a teoria de Hal Foster (1988), que concebe a visualidade a partir da percepção como fato social, ou seja, a partir da experiência cultural, aquilo que é aprendido social e historicamente. A visualidade do filme está centrada na produção de uma realidade – interligada às demandas da diegese – como também mediante as experiências de quem a recebe, assim, a direção de arte existe exclusivamente para o filme e se completa, finalmente, na experiência do espectador.

A visualidade não se restringe apenas às imagens. A direção de arte é um agente provocador de sentidos diversos, conformando múltiplas sensações, munida dos elementos que compõem sua gramática. Segundo Pierre Babin (1993, p. 13), que acredita ser mais abrangente o termo “cultura audiovisual” que “cultura da imagem”, “a emoção é a porta de entrada para penetrar no mundo do audiovisual”. Na feitura do filme, o diretor de arte contribui para a definição de uma atmosfera, componente que se encontra associado a conceitos como tempo, espaço, som, imagem, ritmo, movimento dos atores em cena, enquadramento, luz, etc. Diversos são os filmes que possuem uma direção de arte que impõem uma atmosfera visual, cujo caráter plástico das imagens estimula sensações no espectador. Embora Aumont (2004) não mencione a cenografia como um desses elementos, defendemos que a direção de arte é uma peça fundamental para a eclosão da atmosfera fílmica, permitindo que as qualidades do tempo, do espaço e dos corpos em cena possam ser mostradas, silenciadas, subtraídas ou superlativadas. Portanto, nessa operação, a direção de arte é revelada pela luz e posicionamento da câmera, o que não impossibilita pensar o contrário, em que os atributos dos ambientes naturais ou construídos antecedam o próprio enquadramento.

Segundo Luiz Fernando Pereira (*apud* BUTRUCÉ; BOUILLET, 2017, p. 130), “a direção de arte é a regente maior de toda a organização artística de um projeto visual para um espetáculo cênico, um filme ou outro produto audiovisual”. Essa definição se revela desproporcional porque tende a diminuir o trabalho do encenador, que geralmente concebe a visualidade, e o diretor de arte o subsidia, trabalhando em

¹² “Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo” (BETTON, 1987, p. 01).

parceria. Para tanto, LoBrutto (2002) considera que nos cinemas de grandes orçamentos

O diretor de arte administra o show durante a produção. Ele supervisiona a equipe do departamento de arte no set e reporta diretamente ao designer de produção. Dependendo do relacionamento entre o desenhista de produção e o diretor de arte, o desenhista de produção pode permanecer desatualizado e continuar projetando e coordenando, reunindo-se com outros chefes de departamento enquanto o diretor de arte trabalha com a equipe de filmagem no dia-a-dia. O diretor de arte, um assistente executivo do desenhista de produção do filme, faz ligações telefônicas e é responsável por lidar com os fornecedores e com a logística de obter materiais de e para o conjunto. Se não houver designer de produção no filme, o diretor de arte é responsável pelo design do filme. (LOBRUTTO, 2002, p. 44, tradução nossa¹³)

Ao evocar Walter Benjamin e Giorgio Agamben para demonstrar a distinção entre imagem e horizonte, Georges Didi-Huberman (2011) discorre que a imagem se caracteriza pela sua intermitência, pelos seus intervalos de aparições, enquanto o horizonte é imenso e imóvel. E o autor nota que “A imagem é *lucciola* [pirilampo, pequena luz] das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* [luz] dos estados definitivos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115). Os vaga-lumes sobrevivem em sensações perturbadoras, nos encontros furtivos, no cotidiano de cheiros, pesos, sons, imagens, no atravessar dos dias e na observação dessas qualidades. É essa delicadeza que interessa à construção poética da direção de arte, como exemplifica o diretor de arte Luiz Carlos Ripper (1972, p. 32):

Acho que o detalhe é a coisa mais importante para a liberdade de criação. Eu fico preso aos detalhes e deixo o campo livre para os diretores. [...] Essa preocupação com detalhes é para suprir determinada deficiência. É através do detalhe que, muitas vezes, chego àquilo que quero. Geralmente isto é o resultado de uma pesquisa enorme. Com três detalhes pode-se pintar a época, de uma forma moderna, sem ser naturalista ou realista. O detalhe é a nova objetividade, é a nova figuração. Você não precisa abranger o todo. Você não precisa reconstruir a verdade até o fundo, você apenas esboça. Não é preciso mais nada: o restante é suposto, é o prolongamento do detalhe.

Sendo assim, enxergar o horizonte descrito por Didi-Huberman (2011) resulta em contemplar uma jornada, os múltiplos planos, universos e camadas – tarefa

¹³ Tradução a partir do original: “The art director runs the show during production. He supervises the art department crew on set and reports directly to the production designer. Depending on the relationship between the production designer and the art director, the production designer may remain off-set and continue designing and coordinating, meeting with other department heads while the art director works with the shooting crew on a day- to-day basis. The art director, an executive assistant to the production designer on the film, fields phone calls and is responsible for dealing with vendors and the logistics of getting materials to and from the set. If there is no production designer on the film, the art director is responsible for the design of the movie.”

que aproxima o diretor de arte a diversas áreas, como arquitetura, moda, fotografia, história da arte, design de ambientes, tecnologias, jardinagem, dentre outras¹⁴. Vera Hamburger (2014) reforça o caráter multidisciplinar da direção de arte, especialmente quando ela a localiza no que denomina de trinômio Corpo-Espaço-Tempo. Destacamos ainda a tese de Adriana Vaz Ramos (2008) que, num esforço similar ao da tentativa de instrumentalizar o campo da Direção de Arte como importante produção de conhecimento, delineia o conceito de “design de aparência”, inserido no que as Artes da Cena compreendem como cena expandida¹⁵. Se o termo “design” pode ser compreendido como “projeto”, é evidente que ele desdobra a etapa de pesquisa para, finalmente, trabalhar em busca de uma materialidade. Assim, para a autora, o design de aparência de atores gera várias caracterizações que perpassam o visual, permitindo a transformação das figuras em cena de acordo com a proposta de encenação – dinâmica esta que instiga no público a produção de significados multifacetados.

Ao definir os aspectos da *mise-en-scène*, os teóricos David Bordwell e Kristin Thompson (2013) determinam quatro áreas fundamentais: cenário, figurino e maquiagem, iluminação, e encenação¹⁶. Abordando as questões cenográficas no cinema, em que “críticos e público perceberam que o cenário tem um papel mais ativo no cinema do que tem normalmente no teatro” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209), os pesquisadores assinalam que as características do design dos ambientes e dos figurinos exercem uma importância central na realização da imagem fílmica. Concentrando suas investigações na figura do cineasta, não se valendo do termo de

¹⁴ Em seus cursos oferecidos na Escola São Paulo, o cenógrafo Cyro Del Nero afirmava que o diretor de arte é um “generalista de tudo”, uma vez que a cada produção exige um novo repertório.

¹⁵ No teatro, a definição de cena expandida diz respeito àquela que não se circunscreve apenas ao fazer teatral, bem como aos moldes de produção e recepção teatrais convencionais. Sendo assim, ela pressupõe uma convergência que absorve conhecimentos e práticas provindas da *performance art*, artes visuais, dança, audiovisual e fotografia. Acrescentamos ainda que é nesse contexto de cena expandida que o bacharelado em Direção de Arte, o primeiro nesse formato no Brasil, é inaugurado em 2010 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG). Seu foco está em aspectos técnicos da composição visual de espetáculos de caráter cênico, como o teatro, a dança, a performance e a ópera, permitindo interlocuções com o audiovisual, o que permite individualizar este campo e ampliá-lo para além de suas fronteiras, ainda que a origem do termo tenha se dado no cinema.

¹⁶ Quando aglutinam figurino e maquiagem no mesmo procedimento de análise, os autores aproximam-se da defesa estabelecida por Adriana Ramos (2008), a favor da construção da “identidade” do personagem. Assim, “a aparência de um ator é concretamente construída por meio da manipulação da linguagem *caracterização visual*, ou seja, ela é dada a conhecer por meio da organização dos recursos oferecidos pelos códigos de suas linguagens constituintes (as roupas; os penteados; as maquiagens; os adereços), postos em relação com o corpo do ator em questão e com as particularidades tecnológicas de cada meio e de cada espetáculo em que estiver inserida” (RAMOS, A., 2008, p. 28).

“diretor de arte” ou mesmo de “*production designer*” – ainda que eles cite diversos filmes de narrativas clássicas que possuem um diretor de arte –, os autores empreendem particularidades que competem ao campo da direção de arte. Nesse sentido, eles resgatam ainda termos oriundos da cenografia teatral, como *props* (diminutivo de *property*), que designam os objetos de cena que são manipulados pelos atores em cena e podem adquirir importância narrativa. No que tange aos figurinos e maquiagem, reconhecem seus valores a partir das relações causais e motivacionais que despertam nas narrativas.

Dessas afirmações, depreende-se que os poucos manuais e pesquisas acadêmicas disponíveis sustentam que o processo de trabalho do diretor de arte em cinema geralmente ocorre a partir das etapas seguintes: análise do roteiro audiovisual e formação de equipe; pesquisas de materiais, imagens, texturas e estilos; estudo e criação de uma paleta de cores; formulação do projeto de direção de arte que contém croquis, desenhos dos cenários, plantas-baixas, vistas, etc.; reconhecimento de estilos arquitetônicos, design de interiores e de produtos; diálogo com a equipe de figurino e maquiagem; acompanhamento da produção de arte e de objetos; construção e adereçamento dos cenários¹⁷. Esse esquema didático, ainda que entendemos ser de importância fundamental para a compreensão de quem almeja ingressar nesse campo, precisa ser revisto, na medida em que ele desconsidera a autogerência de cada projeto. Alguns diretores de arte rechaçam a pesquisa de imagens iconográficas na etapa de pré-produção do filme, como forma de “emprestar” a suas criações outros repertórios. Outros profissionais desenvolvem como metodologia de trabalho a fotografia de rua, indo a campo para reconhecer novos padrões, volumes e detalhes que usualmente não estão disponíveis em endereços eletrônicos ou livros especializados.

Diante disso, Elizabeth Jacob (2009) elenca as especificidades de linguagem e técnicas da cenografia no cinema, salientando seu caráter fragmentário e modular; não é necessariamente ortogonal, e a profundidade dos cenários pode ser falseada; pode ser apenas alusiva, pode alterar dimensões e proporções da realidade e pode alterar contrastes e texturas; deve ser de fácil manuseio e efêmera; pode ter caráter compositivo; dá-se a partir das articulações da cenografia para teatro, as artes decorativas e a arquitetura. O espaço delimitado pelo enquadramento torna-se a área

¹⁷ Adereçamento ou *dressing* é a etapa da pré-produção de um filme em que o departamento de direção de arte “veste” os cenários, dispondo os elementos cênicos e objetos.

primordial de atuação do diretor de arte, ainda que ele construa ambientes que não serão mostrados. Conforme a observação de Jacques Aumont (2004, p. 40),

[...] o quadro é, antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria a conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário.

Enquanto a escala da arquitetura é a humana, no cinema ela é criada para a câmera. Os valores de proporção de tela, profundidade e linhas, encaminham as composições dos cenários e suas relações com os figurinos. Ao problematizar as noções que André Bazin promulga a respeito da relação do quadro e do limite de tela, a “moldura”, o autor afere não existir uma diferença. Assim, pintura e filme podem instigar o olhar a uma relação centrípeta ou centrífuga, ou, ainda, ambas. Tal “limite material da imagem: o quadro-limite” (AUMONT, 2004, p. 113) determina suas dimensões e proporções de altura e largura, ou seja, sua proporção de tela. Para a direção de arte, esse formato influi no trabalho de composição da imagem. A partir dessas especificidades do dispositivo, o diretor de arte pode colaborar com os limites e alturas do quadro, estipulando uma densidade ou uma rarefação aos elementos que objetiva dispor em cena.

2.2 Imagem selvagem ou “a pureza é um mito”¹⁸

A despeito de estarem atreladas ao campo do teatro, o cenógrafo J. C. Serroni (2013) discute metodologias de trabalho que podem ser debatidas frente à direção de arte no cinema. Ao afirmar que “o ator é o centro do espetáculo” (SERRONI, 2013, p. 26), o autor aponta interlocuções que a cenografia mantém com outras linguagens e práticas. Embora defendemos que nem sempre o ator é o centro do espetáculo – ou do filme –, a julgar que o primeiro pode adquirir características pós-dramáticas, como elabora Hans Thies-Lehmann (2007), é notório que o diretor de arte constrói uma visualidade integrada ao conceito de encenação.

¹⁸ Título de um dos componentes que integra a obra labiríntica *Tropicália* do artista brasileiro Helio Oiticica, exposta na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. Sua principal característica é o diálogo com outras formas de expressão, orquestrada de modo a permitir que o público aguce seus mais variados sentidos.

Em geral, tornam-se relevantes no processo de criação a reivindicação de "centros" e "periferias" e o reconhecimento do tipo de direção de arte que está sendo definida ainda na etapa de pré-produção do filme. Essa tarefa requer um exercício constante de negociação do diretor de arte com outros profissionais, dentre os quais destacamos o diretor de fotografia. O diretor de arte Óscar Ramos, responsável pela direção de arte dos inventivos *O Gigante da América* (Júlio Bressane, 1978) e *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1982), relata que

Bressane me disse 'vamos fazer um filme em que o personagem principal é a direção de arte'. E aí nós começamos a bolar *O Gigante da América*, quer dizer, ele começou a bolar. E eu já entrei como diretor de arte. E nós fomos filmar no estúdio do Jece Valadão [...] Tinha uma farmácia, que eu fui fazer pesquisa em Copacabana para reproduzir a farmácia em estúdio, o bar que era assaltado. E eu fui, vi a farmácia, fiz esboços, fui pro estúdio com o cenotécnico, traçamos as medidas todas, delimitamos todas as paredes e ele foi pintar, depois eu fui decorar com remédios. Ela não tinha um pontinho de sujo, uma marca de nada. Era assim, a coisa mais limpa, mais linda, que vocês podem imaginar. Quando o fotógrafo Hélio Silva chegou pra filmar, um fotógrafo das antigas, um cara sem muita finesse... aí ele sem me falar nada começou a sujar a porta, como fossem mãos... Ele começou a dar vida ao cenário, me ajudando. Eles sabiam que eu era inexperiente, era minha primeira vez. Quando eu entrei no estúdio, que eu vi o Hélio sujando o meu cenário, eu comecei a chorar e me deu um ataque de ódio, quase que eu bato nele [...] Mas quando eu vi o resultado, pensei 'ele tem toda a razão'.¹⁹

Em *O Gigante da América*, Óscar Ramos assina em parceria com Luciano Figueiredo, como "cenografia & art diretor". Há também o crédito de "props", atribuído a Pedro Louzada. Na sequência, o artista visual Hélio Oiticica assina a "tenda da Odalisca", e Gilberto Marques, a "maquilagem"²⁰. O curioso protagonista lança-se a uma empreitada que contempla o inferno, o purgatório e o paraíso. Acompanhado de outras figuras errantes, como poetas e marinheiros, ele atravessa uma cidade fantasma, descobre ambientes e admira as paisagens. Pontuado por aquilo que Ismail Xavier (2006a) define como jornada alegórica, sua travessia dá-se mediante dois níveis, o imediato – a ação diegética – e o mediato, amparado pelos recursos de citações e signos. O filme adere a um estilo provocativo, cuja diegese sofre um colapso, proporcionando o apagamento dos limites e das definições de tempo e lugar, além de uma direção de arte que desnaturaliza a cena, conformando, assim, diversas possibilidades simbólicas e fragmentadas.

¹⁹ Entrevista disponível online em:

<https://www.youtube.com/watch?v=q2QpC0MuCCs&index=4&list=PLBE1A3220A75EF088>

²⁰ Intitulada *Tenda-luz*, a obra de Oiticica possui características interativas. Mais informações: <http://www.heliooitica.org.br/biografia/bioho1970.htm>

Ao atuar de modo a interrogar o espaço, a direção de arte pode ser percebida na instabilidade gerada a partir da conformação de materiais e técnicas diversas, como a construção artificial das pedras na parede do “hospital” (hospital?) que recebe o protagonista, o penetrável *Tenda-luz*, obra de caráter instalativo realizada por Oiticica e que é incinerada em cena, as cores vibrantes nos figurinos dos personagens e na adesão de formas não animadas (FIGURA 1).



Figura 1 – Materiais e técnicas diversas - Cenas reproduzidas de *O Gigante da América* (Júlio Bressane, 1978). Fonte: Reprodução a partir do filme.

O cinema moderno de Bressane recusa a narrativa clássica e mune sua equipe de práticas que podem ser reconhecidas em encenadores como Bertold Brecht e Antonin Artaud. Sendo assim, a experiência formal provoca na direção de arte um autoquestionamento, averiguando inclusive seus limites. A incompletude da cenografia colabora para o distanciamento, procedimento usual no teatro brechtiano. Além disso, é possível destacar a maquinaria à vista, técnica que permite que o espectador compreenda o funcionamento desses agentes. Opta-se por materiais simples, como a madeira ou as lonas.

Xavier (2006a) recorda ainda as “estruturas de agressão” identificadas por Noel Burch, a respeito da revelação da quarta parede, a subversão da montagem e personagens que encaram a câmera. Tomemos também a agressividade da direção de arte como possibilidade por meio da qual “o estúdio, o salão, a calçada, o bar e

mesmo a paisagem natural compõem quadros que se fecham como um despojado ‘teatro de arena’ com sua emissão própria” (XAVIER, 2006a, p. 12). Tamanha selvageria da visualidade compõe uma imagem-colagem e, quando parece recuperar sua consciência, ela opta por desautorizar-se novamente. Para Júlio Bressane (2018), “o cinema sempre foi um experimento de transformação, um instrumento radical para você tentar se livrar do destino da mediocridade a que estamos condenados”.

Se a mediocridade opera em estágios distintos, inclusive nas imagens, uma tática para questioná-la consistiria em confrontar as formas de representação. É possível identificar o protagonismo da direção de arte, como o confia o diretor de arte Óscar Ramos, na concepção do personagem do Gigante feita de papel *maché*²¹ que surge misteriosamente, sendo possível conferir apenas seus pés e falo, ocupando parte considerável do enquadramento enquanto é espionado pela mulher loira que almeja o encerramento de sua jornada individual. Nas sequências finais, o Gigante é decomposto em luz, alcançando o patamar reificado pelo protagonista.

Entre esses mundos de distintas materialidades, articulados por personagens alegóricos e o Gigante artesanal, a direção de arte apresenta uma vulnerabilidade eminente, cuja potência atinge um caráter interdisciplinar. Nesse sentido, o boneco dotado de “alteridade” permite assim que a diegese estabeleça interlocuções com a invenção, requerendo um fascínio em torno de temas que são caros à estrutura narrativa do filme. Enquanto ela desmantela os valores de representação, a direção de arte não necessita fingir aquilo que não pode e deseja ser, convidando atores a interagirem com uma forma inanimada. Desde então, “o ator, sendo de carne e osso, é sempre presa da emoção, e a emoção introduz o acidental, que é inimigo da arte” (CARLSON, 1997, p. 297).

Essa direção de arte alegórica e inventiva é resultado de uma intervenção que resvala na utilização e reaproveitamento de materiais diversos, provocando a eclosão de significados específicos no campo da direção de arte que também podem ser verificados no cinema brasileiro contemporâneo. Mesmo que boa parte da crítica da área denomine a atualidade como “novíssimo cinema brasileiro”, corroboramos com a ideia defendida por Marcelo Ikeda (2012) de que o termo promove uma associação com o Cinema Novo, o que demandaria certa cautela e uma análise mais

²¹ Massa feita com papel picado embebido em água. Em seguida, ela é coada e depois misturada com cola e gesso para a feitura de máscaras, adornos, objetos cênicos e decorativos, etc.

aprofundada. Se a novidade resvala na estruturação de dramaturgias mínimas, que perpassam os limites entre a ficção, o documentário e as artes visuais, a grande contribuição diz respeito, de fato, à descentralização. Boa parte dessas produções audiovisuais contam com diretores estreantes, graduados em cinema e audiovisual, e apresentam uma formatação enxuta de equipe mediante relações de afetividade, o que implica também na confecção da direção de arte.

Ao avaliar a relação entre expectativa e realidade na tarefa de concretização das ideias, o diretor de arte Chico de Andrade comenta que filmar hoje no interior do Brasil se assemelha a filmar como “antigamente”, em que é difícil encontrar uma mão de obra especializada, que atenda às necessidades de produção de determinados filmes²². Percebemos em seu comentário um desconhecimento sobre as inventivas possibilidades de articulação da linguagem da direção de arte que tem ocorrido no cinema independente brasileiro recente. É evidente que os profissionais especializados – contrarregras, produtores de locações, pintores de arte, técnicos de efeitos, dentre outros – estão concentrados em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Contudo, a artesanaria em determinados projetos, que contam geralmente com equipes reduzidas, tem demonstrado potentes resultados no que concerne às imagens dos filmes, como é o caso de *Mãe e filha* (Petrus Cariry, 2011), *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014), *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2015) e *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2019). Essas produções compreendem a ficção como reescrita do real, o que interfere de maneira substancial na elaboração de suas direções de arte. A zona limítrofe entre documentário e ficção estimula, em boa parte das produções independentes contemporâneas, uma direção de arte associada a uma espontaneidade latente, que dota a dramaturgia de qualidades alegóricas, processo similar ao de *O Gigante da América*.

2.3 A favor da cena

Os conceitos de realidade, verossimilhança e imitação adquirem leituras complexas no fazer da direção de arte, que, atrelados à proposta de encenação, podem divergir-se. Os pesquisadores Charles Affron e Mirella Jona Affron (1995)

²² A mesa *Direção de Arte: a concretização da expectativa a partir da realidade* ocorreu durante a Semana ABC 2018. O depoimento de Chico de Andrade e outros profissionais podem ser acessados em <https://www.youtube.com/watch?v=qTPWc8OJgA>.

reconhecem tais dinamismos, averiguando que um filme, ainda que inserido num registro realista, pode apresentar uma direção de arte marcada pelo simbólico. É o caso da direção de arte realizada por Cristina Mutarelli em *O olho mágico do amor* (José Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1982), que atinge comandos descoincidentes a partir do posicionamento de objetos de forte caráter simbólico nos cenários construídos em locações. O filme conta a história de uma jovem secretária da região central de São Paulo que descobre que sua sala fica ao lado de um prostíbulo, o que aguça sua curiosidade, fazendo com que ela espione as aventuras sexuais da clientela através do olho mágico da porta principal do escritório. A articulação dos objetos de cena e dos figurinos propiciam a efervescência de dois universos distintos que estão balizados a partir o ponto de vista da câmera, que alterna entre plano conjunto e detalhe. Mutarelli comenta os improvisos comuns às produções da Boca do Lixo, região da cidade de São Paulo, a saber:

Os diretores perceberam que como eu assinava tudo, chegava inclusive a maquiar, sugeriram que eu assinasse como diretora de arte. Sem qualquer assistente, com o orçamento muito baixo, fui a brechós e antiquários para poder produzir os objetos. Apenas o quarto da Tânia Alves²³ foi feito na produtora do filme. O restante, tudo em locação. Quando eles começaram a trabalhar no roteiro, eu participava das leituras. Discutíamos quem eram aqueles personagens, em que lugar eles morariam, onde seria aquele prostíbulo. O lugar da Carla era mais escuro, mais marrom. O lugar da Tânia era mais iluminado, nada lúgubre, era a festa e a alegria. Já tínhamos conceitos antes de filmar. Havia a discussão com o fotógrafo em relação dos pontos de luz e com os atores em relação aos comportamentos dos personagens. O escritório da Carla foi montado numa locação que o produtor do filme, o italiano Adone Fragano²⁴, arranhou. O orçamento era muito baixo. Os pássaros foram emprestados do Colégio Sion, eles não sabiam que era para um filme. Os elementos que eram muito importantes, são os pássaros empalhados no escritório da Carla e da cama no quarto da Tania. Não foi uma direção de arte totalmente fiel ao ideal, mas sabíamos até que ponto podíamos abrir mão de alguns conceitos. (MUTARELLI, C., 2019).

As metodologias de trabalho do diretor de arte variam também conforme sua formação e interesses. Serroni (2013, p. 43) defende a importância de “educar o olhar para a cenografia” e adverte que essa sensibilidade instiga a busca por novos materiais que podem auxiliar a execução do projeto. A inventiva direção de arte de

²³ A prostituta Penélope e a secretária Vera são as protagonistas do filme, atuadas por Tânia Alves e Carla Camurati, respectivamente.

²⁴ Em 1955, Fragano fundou a Paulistânia Filmes, tendo como sócios a diretora Maria Basaglia e seu marido Marcello Albani. Produziu os filmes *O Pão Que o Diabo Amassou* e *Macumba na Alta*, ambos dirigidos por Basaglia e lançados em 1958. Foi ainda distribuidor de filmes e produtor de cinema. Trabalhou como executivo em empresas como a Paris Filmes até fundar a sua própria em 1980, a Olympus Filme.

Óscar Ramos para o longa-metragem *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1982) demonstra a capacidade de articulação de saberes e fontes diversos.

O Ivan Cardoso, que era muito mais jovem que eu, havia me chamado para fazer *O Segredo da Múmia*. Eu tinha um enorme apoio do Bressane. Era o clima do filme que me interessava. Minha mãe foi uma grande costureira de Manaus. As roupas do filme possuem essa memória, tem uma cara dos anos 50. Tinham o cheiro de sua máquina de costura. Desenhei todas elas, uma por uma. Um dia eu cheguei na mesa de reunião do filme e disse que queria assinar como diretor de arte. Eu nunca aceitei ser chamado de decorador, eu me ofendia. [...] Sou diretor de arte e, para mim a direção de arte coloca o filme todo numa frequência, imprimindo um ritmo. (RAMOS, O., 2019).

Ao conceber uma espacialidade a partir de uma locação pré-definida, o diretor de arte pode tomar partido das qualidades arquitetônicas do lugar, seus aspectos simbólicos, ou mesmo escondê-las. A cenografia de cinema pode construir uma realidade do zero, dotando os espaços de cores não usuais ou sugerindo um ambiente a partir de um objeto cênico específico. A eleição de Brasília como a cidade de sua narrativa, permite que o filme *Insolação* (Felipe Hirsch e Daniela Thomas, 2009) explore as qualidades espaciais das quadras do plano piloto – plano este que evidencia o esplendor de sua utopia modernista –, insistindo numa luz marcada que promove uma sensação febril em seus personagens melancolicamente desamparados. Os tons acinzentados dos pisos e o céu azul do Planalto Central parecem confundi-los. As decorações dos poucos ambientes internos sugerem as suas emoções e, em alguns personagens, intensificam seus traumas e silêncios.

Diferente do filme anterior, a direção de fotografia do melodrama *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) opta por uma linguagem do *close-up*, da câmera que foca o olhar dos personagens. A narrativa apresenta três épocas distintas, unidas pelo mesmo tom cinza a traduzir certas emoções que perpassam sua protagonista. Para as locações externas, filmadas no Rio de Janeiro, a direção de arte constrói uma Alemanha e uma Rússia dos anos 1930 e 1940, utilizando sal grosso e flocos de isopor para garantir a neve (FIGURA 2). O estudo minucioso dos tipos de tecidos para os figurinos, marcas de embalagens de produtos ou mesmo de soluções cenográficas para a construção de fachadas de residências, demandou uma extensa etapa de pré-produção.



**Figura 2 – A neve em *Olga* (Jayme Monjardim, 2004).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Em *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014) a direção de arte de Juliano Dornelles desvirtua a dinâmica espaço-temporal oferecendo à dramaturgia uma série de imagens e cenários concebidos através das tecnologias de pós-produção. As referências para a confecção da direção de arte do filme explicitam o trânsito entre diversas linguagens e materialidades, como também refletem a capacidade que o diretor de arte deve possuir para identificar a especificidade da linguagem do projeto a ser executado.

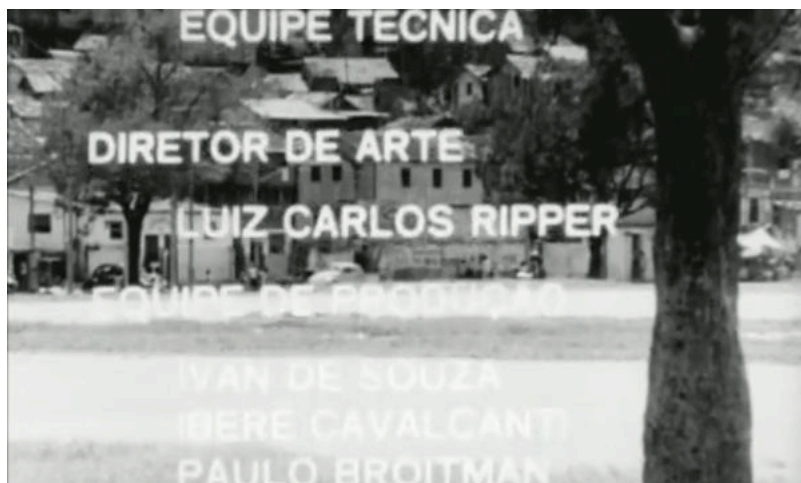
Eu apresentei algumas referências, ele [Dornelles] trouxe outras. O diálogo foi com Juliano Dornelles e Thales Junqueira, respectivamente diretor e produtor de arte. As referências iam de Malevich (quadro branco sobre fundo branco) a Roberth Smithson (*Spiral Jetty*) e a galera de *land art* em geral. Mas tinha também Elia Suleiman (a cena da ninja em intervenção divina) e trabalhos de Cinthia Marcelle com videoarte. O problema era realmente o descompasso entre o orçamento e a grandiosidade da execução [...] O que acontece é que a gente queira imprimir um tom grandiloquente às cenas, isso fazia parte de uma estratégia de usar a ironia pra comentar o imaginário de grandeza brasileiro, o mito do progresso, a ideia do país do futuro etc. Então eu queria que as cenas ficassem impecavelmente realizadas, tudo simétrico, milimetricamente pensado. [...] Em *Brasil S/A* tanto a direção de arte quanto a trilha precisavam gritar. Elas tinham vida própria e tomavam as rédeas da narrativa em muitos momentos, conduziam o filme. Se elas não funcionassem, o filme ficava ameaçado. Acho que de forma geral a melhor direção é aquela que entra em sintonia com o filme de forma harmoniosa, sabendo o momento de aparecer e o momento de sumir. (PEDROSO, M., 2019).

Quanto à utilização de poucos objetos cênicos pela direção de arte em locações externas para acionar uma memória específica, arrolada na diegese do filme,

podemos evocar o filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). Focada na história de um bombeiro salva-vidas que trabalha em Fortaleza e apaixona-se por um viajante alemão, de passagem pelo Brasil, o filme se inicia expondo cenas na praia que lhe dão nome. No espaço, atualmente tomado por coloridos anúncios publicitários, a direção de arte de Marcos Pedroso assegura a imagem de um “passado”, sem cronologia específica, a partir do limitado número “de outra época” de barcos, jangadas, tendas e quiosques. Em parceria com o diretor de fotografia, eles elaboram um enquadramento que “foge” ou não enquadra esse contemporâneo, uma vez que a alteração ou supressão de todos os anúncios, *outdoors* e embalagens constituiria uma tarefa onerosa.

2.4 Criatividade sem o menor limite

A primeira produção brasileira identificada em nossa pesquisa, por mencionar o crédito de diretor de arte, é o longa-metragem *El Justicero*, que possui direção de arte de Luiz Carlos Ripper e direção de Nelson Pereira dos Santos. Produzido pela Condor Filmes e lançado em 1967, o filme conta a história do playboy carioca El Jus, conhecido como protetor dos fracos e oprimidos da zona sul do Rio de Janeiro. Dedicada ao estudo amplo sobre o trabalho de Ripper em diversas linguagens, Elisabeth Jacob (2009) menciona que Ripper não se autointitulava diretor de arte, embora os filmes mapeados em nossa pesquisa atestem que o crédito fora utilizado (FIGURA 3).



**Figura 3 - Crédito a diretor de arte em *El Justicero* (1967).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Importante frisar que, na década de 1960, era comum a menção do crédito de “cenógrafo” ou, ainda, a assinatura de “cenógrafo e figurinista”, perfazendo os dois eixos que integram o campo da direção de arte. Ainda que, em entrevista a Jacob (2009), o artista José Ripper não recorde o crédito de diretor de arte atribuído a seu irmão Luiz Carlos Ripper em *El Justicero*, ficam evidentes as particularidades do trabalho inovador do diretor de arte. Uma possível explicação para a aparição da função se dá no caráter moderno da obra de Nelson Pereira dos Santos e a aproximação de seu cinema com filmografias que já haviam estabelecido a função, além da formação multidisciplinar de Ripper, que privilegiava, no cinema, um diálogo potente com a noção de encenação – conceito fundamental ao cinema de vanguarda²⁵. Ripper (1972) comenta detalhes de seu trabalho com o cineasta, ressaltando que

Ele me procura e me diz: 'tenho este roteiro: quero que faça a cenografia.' O Nelson, quando confia em alguém, dá a essa pessoa um abacaxi para descascar. É um homem que confia nas pessoas. Não fosse ele, hoje eu seria arquiteto. Para alguns filmes em que trabalhamos juntos foi preciso eu entrar em campo e realizar um verdadeiro 'tour-de-force' em pesquisas. (RIPPER, 1972, p. 31).

Em 1968, Ripper repete a parceria com Nelson Pereira dos Santos e é creditado como diretor de arte em *Fome de Amor* (1968), produção em que

²⁵ Em entrevista à revista Filme Cultura, edição 21, cujo título é “Quero assumir a direção”, o diretor de arte comenta que após o reconhecimento de seu trabalho como cenógrafo e figurinista, “tudo lhe parece um pouco *retake*” (RIPPER, 1972, p. 30) e que “acho que possuo bastante experiência prática para assumir a direção” (*Ibid.*, p. 31).

“guardadas as diferenças estilísticas – e são elas que interessam – poderia muito bem ser um filme de Walter Hugo Khouri”²⁶. A profícua parceria mantém-se firme em outros títulos do cineasta; no entanto Ripper assina-as como cenógrafo e, em boa parte, como cenógrafo e figurinista. O diretor de arte analisa seu processo de criação e enumera outros cineastas que dão uma atenção importante à cenografia.

Quando filmo com Nelson Pereira dos Santos, quase não nos falamos. A gente não precisa nem se ver. É algo mágico este modo de trabalhar. Por que? Porque Nelson tem um ‘métier’ incrível. Ele diz pelo telefone: ‘plano geral da sequência tal, em locação’. No dia seguinte, ele chega e filma. Basta seguir o roteiro. [...]

E Nelson sabe o que quer, sabe o que eu estou fazendo, tem perfeito conhecimento do que a equipe pode dar. Diretores como Fellini, Pasolini, Visconti cuidam dos setores de cenografia e figurinos maravilhosamente. Bernardo Bertolucci capricha extremamente uma cenografia. (RIPPER, 1972, p. 32).

Com formação em Arquitetura pela Universidade de Brasília no início da década de 1960, Ripper frequentou ainda cursos livres de artes visuais e de cinema no então recém-criado bacharelado em Cinema da universidade, que contava com a colaboração do professor Nelson Pereira dos Santos. Regressa ao Rio de Janeiro, sua cidade natal, e é convidado por Nelson para a realização da cenografia de *Como era gostoso o meu francês*, longa-metragem que ele não pôde assinar pois estava envolvido na realização do filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), embora tenha colaborado na pesquisa. O diretor de arte realiza ainda a pesquisa de época do longa-metragem *Capitu* (Paulo César Saraceni), a cenografia e os figurinos de diversos filmes como *Azyllo muito louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1969), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), *A vizinhança dos doze* (Marcos Farias, 1970), *Faustão* (Eduardo Coutinho, 1971), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) e *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984).

A inventividade de seu trabalho foi fundamental para as parcerias que constituiu com diretores de traços e estilos tão distintos²⁷, contudo, é possível

²⁶ O crítico Inácio Araújo (1994) completa que “Por que esse não poderia ser um filme de Khouri? Não se trata apenas de uma câmera nervosa, da ritmação inconstante, da atenção realista dada à paisagem, que de certo modo lembram o *Stromboli*, de Rossellini. Trata-se do sentido que esses signos terminam por construir. Feito num momento histórico delicado (a guerrilha, o Vietnã, o maio de 68 estão nos arredores), *Fome de Amor* é a história de pessoas que buscam a vida sem saber como chegar a ela. É o registro surpreendente de uma ansiedade, num filme tão desigual quanto interessante”.

²⁷ A respeito dessas definições, o pesquisador Luiz Carlos Oliveira Junior reforça que “uma coisa é o cineasta que tem ali um estilo, que é um *touching*, um toque, um traço característico ali. Outra coisa é estilística, que é um sistema de normas que ele segue”. Disponível em: <http://janela.art.br/index.php/artigos/luiz-carlos-oliveira-junior-e-o-desafio-da-mise-en-scene/>

identificar características em sua assinatura que colaboram para a edificação da imagem do Cinema Novo e que “a amplitude de seu trabalho na definição global da arte desenvolvida no filme é um dos alicerces fundamentais para a estruturação do campo da direção de arte no Brasil” (JACOB, 2009, p. 97). Para compreender as características inovadoras promulgadas pelos Cinemas Novos, Nowell-Smith (2008) elege o afrontamento com a narrativa linear e a continuidade, a recusa da criação de uma narrativa puramente naturalista e, evidentemente, aquilo que chama de “falsa perfeição” dos filmes realizados em estúdio.

As maiores mudanças trazidas pelos novos cinemas da década de 1960 foram na narrativa, na forma como as histórias eram contadas, no que essas histórias consistiam, no tipo de personagens que nelas figuravam, passando para a forma como esses personagens eram percebidos pelos atores, e como os atores foram iluminados e enquadrados para apresentá-los em seus papéis. [...] Os novos cinemas não substituíram uma forma de contar histórias por outra, mas por várias. Chegaram numa época em que a narrativa cinematográfica se fixara em um leque muito restrito de formas e abriram-na em várias direções diferentes. Portanto, vale a pena começar com o estado da narrativa do filme como era antes dos novos cinemas entrarem em cena. (NOWELL-SMITH, 2008, p. 101, tradução nossa²⁸).

É nesse contexto que a função do diretor de arte surge no Brasil, apesar de o seu amadurecimento ocorrer nas décadas seguintes, como exploraremos nos próximos capítulos. A compreensão que o teórico francês Gilles Deleuze (1984; 2007) faz a respeito do cinema moderno, aferindo que se trata de uma forma de investigar os procedimentos que os cineastas utilizam para pensar a partir de seus filmes – como as composições dos planos, os movimentos das personagens e a montagem – ampliam o horizonte do surgimento da função no País. O autor defende que o pensamento no cinema moderno é erguido decorrente de uma ruptura com o esquema sensório-motor, permitindo o surgimento de novas temporalidades que se cruzam, ações independentes sem precedentes objetivos e personagens que vagam absortos em silêncio. Outro traço importante do cinema moderno é tornar evidente a impossibilidade desse sujeito sensório-motor, em oposição ao regime de dupla atração – que vive a ilusão de agir e reagir ao mundo. O neorrealismo, por exemplo,

²⁸ Tradução do original: “The biggest changes brought about by the new cinemas of the 1960s were in storytelling, in the way stories were told, in what these stories consisted of, in the sort of characters who figured in them, moving on to how these characters were realized by actors, and how the actors were lit and framed to present them in their roles. [...] The new cinemas did not replace one form of storytelling with another, but with several. They arrived at a time when film narrative had become fixed into a very restricted range of forms and opened it up in a variety of different directions. It is therefore worth starting with the state of film narrative as it was before the new cinemas came on the scene.”

permite o surgimento de uma nova imagem, de característica “puramente ótica e sonora” (DELEUZE, 2007, p. 11).

A adoção de uma imagem que garantisse a desconstrução do ilusionismo no espectador, como a preferência pelas locações reais, em contraponto aos estúdios construídos, parece descartar o termo “cenógrafo”, profissão bastante associada à prática teatral, às artes decorativas e também à ideia de fabricação e ilusionismo. O cenógrafo José Dias (*apud* JACOB, 2009), comenta outros procedimentos adotados por Ripper que refletem nos modos de produção dos cinemas de vanguarda em contraposição ao cinema clássico, como, por exemplo, na redução da equipe “técnica”, concentrando variadas funções num mesmo profissional.

Ele era completo. O Ripper, ele pegava fazia cenografia, fazia figurino, ele pegava tudo... a parte dos adereços. [...] O Ripper montava uma espécie de oficina com a equipe dele e trabalhava esse material, ele mexia com tudo. Ele pegava o que hoje nós chamamos de Direção de Arte, que é isso, você pega a cenografia, você pega os figurinos, a indumentária, você pega maquiagem, caracterização, você pega os efeitos todos que tem que ser feitos. Tem muito diálogo com o diretor de fotografia, com o diretor e com esse tripé, diretor de fotografia, diretor e diretor de arte você determina uma linguagem. Isso ele já fazia, sempre fez. Talvez por essa formação em cinema. Já com essa coisa, porque na época não se falava em diretor de arte se falava só em cenógrafo, mas ele já tinha isso. [...] Ele, o Ripper foi o pioneiro na concepção plástica ambiental. Determinar a linguagem visual do filme. Acho que o Anísio (Medeiros) também fazia, mas o Anísio não pensava na questão da luz. O Anísio se preocupava mais com a arquitetura, com a coisa em termos de equilibrar figurino com cenografia, mas não com a concepção visual do filme que era uma coisa muito determinante nos trabalhos do Ripper. Não só no cinema como no teatro. Tudo dele era um conjunto, uma coisa muito uniforme, muito ligada, tudo muito bem entrosado. Quando a gente fala da coisa artesanal é que você vê, tanto a coisa artesanal feita nos figurinos quanto na cenografia, nos elementos cenográficos, tudo muito integrado, não tem aquela coisa, figurino, cenografia, como em alguns a gente via. Mesmo o cenógrafo fazendo cenário e figurino no filme não havia essa preocupação em termos de concepção visual.

Nelson Pereira dos Santos (*apud* JACOB, 2009) reconhece o caráter inaugural do trabalho de Ripper, salientando que o profissional desenvolvia um conceito geral da visualidade de seus filmes:

Eu sempre brinquei, eu dizia: Ripper você inaugurou essa carreira no cinema brasileiro porque não existia. Tinha o cenógrafo, existia no cinema brasileiro a figura do cenógrafo, era o cenógrafo que projetava os cenários, interiores, não é? Executados lá pelo cenotécnico, uma coisa mais ligada assim ao teatro, organização de trabalho do teatro. Agora Direção de Arte, propriamente dita, em termos de cinema, não existia, podia ter alguém, o próprio cenógrafo que queria fazer esse trabalho que hoje é atribuído ao diretor de arte. Eu brincava assim, Ripper você inaugurou uma carreira no cinema, Direção de Arte, e o fez brilhantemente.

Nossa hipótese, questionando o desaparecimento do crédito de diretor de arte na obra de Nelson Pereira dos Santos nos anos posteriores à realização dos filmes *El Justicero* e *Fome de Amor*, dá-se em virtude da aproximação de Ripper à prática da cenografia e iluminação teatrais e também do forte caráter arquetípico das produções cinematográficas das quais o artista participou na década de 1970, assumindo a cenografia e os figurinos em muitos dos casos. A teatralidade dessas produções parece requerer um profissional da artesanaria e, portanto, o termo “cenografia” adquire uma função mais eloquente²⁹. Essa “[...] tentativa de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico” (JOHNSON, 1982, p. 89), que permite aos *cinemanovistas* reconhecerem a importância do modernismo para o desenvolvimento de tal posição, confere ao trabalho de Ripper um forte caráter alegórico, tal como pode ser verificado em produções como *São Bernardo* e *Xica da Silva*. É na conjunção entre criação plástico-visual da cena e as articulações da encenação que a imagem preconizada por Ripper se estabelece.

O cineasta Luiz Carlos Lacerda identifica a potência do trabalho de Ripper e comenta sua importância na “fabricação” do conceito de direção de arte. Segundo ele,

Ripper foi um marco dentro do cinema brasileiro. Talvez as pessoas reconheçam isso mais tarde. Os filmes costumavam ser feitos numa base muito artesanal. Eu era assistente de direção do Nelson e, volta e meia, ele me empurrava funções técnicas que não faziam parte da minha alçada. Ripper impôs a figura do diretor de arte no cinema e, mais do que isso, transformou a imagem da nossa produção – que era tímida e comprometida – em algo rico, bonito, exuberante. Ele usava a criatividade sem o menor limite. (LACERDA *apud* SCHENKER, 2013)

Ainda que inserida na ordem do realismo – projeto que pode aparentemente apresentar-se de modo a limitar o trabalho de direção de arte –, Ripper desenvolve cenografias e figurinos que impulsionam o discurso pretendido, permitindo novas formas de olhar através de recursos alegóricos. A valorização da pesquisa

²⁹ O termo “teatralidade” é complexo e requer diversas leituras. Nos atemos à definição da pesquisadora Josette Féral que reconhece o olhar como um ponto de convergência do conceito. Nesse sentido, Fernandes (2010, p. 123) comenta que a autora “[...] sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma, ela é fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que faz (o ator). Tanto ópsis quanto práxis é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade”.

como método de trabalho e a utilização das cores para alcançar resultados simbólicos reforçam suas inventividades³⁰. No filme *El Justicero*, fica evidente a sua capacidade de examinar as potencialidades das locações, suas qualidades arquitetônicas e articulações de significados, e extrair suas qualidades simbólicas para agregar valores ao discurso irônico pretendido.

2.5 Um James Bond com o cérebro de Sartre

Primeiro longa-metragem da colaboração entre Ripper e Nelson Pereira dos Santos, *El Justicero* (1967) se baseia no romance *As vidas de El Justicero*, de João Bethencourt e foi realizado de modo colaborativo, a contar com a participação de seus diversos alunos da Universidade de Brasília. Escrito entre o português e o espanhol, seu título irônico denota um certo artificialismo, partido que marca a construção da direção de arte³¹. As imagens iniciais do filme revelam o anti-herói Jorge Dias das Neves, conhecido como El Jus, sentado numa poltrona de sala de cinema acompanhado de outros personagens da trama, todos eles revelados através da luz do projetor do filme³². A operação de filme dentro do filme reaparece em outras sequências, permitindo que as dinâmicas entre os demais personagens e o protagonista seja instaurada a partir de um narrador, o jornalista Lenine, contratado pelo playboy carioca para escrever um livro e o roteiro de um filme sobre sua vida. Nas últimas sequências, Lenine percebe que a história de El Jus é insignificante, que não tem potencial para tornar-se filme, tampouco livro. Questionado pelo jornalista, o protagonista diz com o que realmente se importa: “eu”. Em seu rosto projetam-se luzes e sombras, tal qual a projeção numa sala escura de cinema. Ele sai de cena e a interlocução com o início do filme completa-se.

Ao realizar *El Justicero*, cujo foco central aponta a elite intelectual carioca, portanto de caráter urbano, o cineasta Nelson Pereira dos Santos afasta-se das paisagens do sertão, amplamente exploradas em suas produções anteriores. O crítico

³⁰ Ripper (1972, p. 32) compreende que o longa-metragem *São Bernardo* é “o trabalho que eu mais gosto. Acho que nele consegui atingir a maturidade”.

³¹ A grafia correta da palavra é “justiciero”.

³² Nelson Pereira dos Santos comenta que a artista visual Lygia Pape foi quem sugeriu o surfista Arduíno Colassanti para o filme. Pape colaborou ainda na realização de cartazes de diversos filmes do Cinema Novo, dentre eles *Vidas Secas* e *Mandacaru Vermelho*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFAGkAovABE>

Daniel Caetano (2007) explicita que a característica de encomenda da produção despertou algumas questões na crítica especializada, dentre as quais

A exigente turma da crítica preferiu crer que foi um filme feito sem interesse, diante de um financiamento que caiu do céu e exigia pressa na feitura do produto, uma vez que foi bancado por uma rede de distribuição e exibição, a Condor Filmes. E que, sendo filme de encomenda, como suspeitou Alex Viany, não tinha razões para ser lembrado. Nessa opinião teve a companhia de Jean-Claude Bernardet, que considerou a obra “mediocre”, e mesmo Helena Salem, na biografia que escreveu de Nelson, deixa claro seu desapeço pelo filme, e traz para nós o testemunho de Hélio Silva e de Arduíno Colassanti, ambos relatando sua impressão de impaciência e mesmo desapeço de Nelson Pereira pelo projeto, ao longo das filmagens.

O cineasta discute os procedimentos adotados em relação às fotografias de seus filmes, em especial os longas-metragens *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas*, lançados em 1961 e 1963, respectivamente.

Em 61, eu tentara, na região de Juazeiro, na Bahia, realizar *Vidas Secas*. A chuva me impediu. Como estava com toda a equipe na região, resolvi fazer um filme, *Mandacaru Vermelho* (risos), que nasceu ali, de um improviso. Hélio Silva fez a fotografia e buscou dar o clima árido da região. Mas domávamos a luz intensa do sertão com filtros amarelos. A influência, naquela época, vinha do mexicano Gabriel Figueroa, com suas nuvens recortadas do céu. Um dia, conversando com Glauber e Barreto, trocamos idéias sobre a luz brasileira. Barreto argumentou que tínhamos que nos inspirar em Cartier Bresson, cuja influência chegara ao Brasil através de Jean Manzon, uma das estrelas da revista *O Cruzeiro*. Bresson falava na lente nua, na luz do rosto. Então Barreto foi fotografar *Vidas Secas* com um conceito amadurecido em nossas discussões. Não havia risco nenhum em levar um fotógrafo estreante para Alagoas, cenário real do filme. Até porque nossa equipe incluía José Rosa, um chefe-operador dos mais experientes. A combinação dos dois resultou na fotografia do filme. (SANTOS, 1998).

Em *El Justicero*, a fotografia possui outra especificidade, uma vez que os cenários são de âmbito doméstico e das calçadas da cidade do Rio de Janeiro. A articulação de planos mais longos nos ambientes internos da trama, uma série de *close-ups* em El Jus, personagem de trejeitos marcados, que ironicamente lembram os galãs do cinema hollywoodiano, dinamizam o ritmo do filme que parece conversar com uma autoconsciência. Nesse sentido, a sua caracterização de pele bronzeada e de cabelo louro ocupa o primeiro plano do enquadramento, aderindo a códigos que pertencem a um estilo que até então o cineasta não havia experimentado. O homem jovem, surfista e filho de um general corrupto, apresenta um comportamento que oscila entre cúmplice e agente direto das trapaças de sua família, elementos que anunciam a ironia da obra.

O rapaz soluciona os conflitos dos indivíduos de seu convívio social com rapidez e dedicação, como o caso de Lenine, que deseja receber uma amiga em seu prédio, mas encontra dificuldades por conta do preconceito da rabugenta síndica. A solução é revelada pelo protagonista na cena em que ele toma um chope com amigos num bar movimentado, quando confessa que seu segredo foi ter oferecido dinheiro ao porteiro do prédio de Lenine, enquanto a câmera detalha as notas em sua mão. Ripper beneficia-se dos contrastes e formas dos elementos em cena a partir da articulação da profundidade de campo, como também pode ser averiguado nas sequências em que El Jus é apresentado. A imagem em preto e branco de *El Justicero* propicia uma expansão dessas formas, e o diretor de arte configura a espacialidade dos ambientes com o uso de grafismos, como as listras nos figurinos do playboy, os objetos pontiagudos em cena, as linhas retas do mobiliário e em papéis de parede nos cenários.



**Figura 4 - Longo plano de abertura em *El Justicero* (1978).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Nas cenas iniciais, a câmera desenvolve um longo plano, revelando detalhes do apartamento de El Jus (FIGURA 4). Esse “plano de estabelecimento”, de modo a reconhecer os detalhes da principal locação do filme, personifica a imagem do protagonista, exibindo seu alto poder aquisitivo. Localizado em frente à praia, no Rio de Janeiro, o moderno apartamento possui uma pintura branca lisa, sem portas entre os cômodos ou mesmo rodapés, técnica que amplia as linhas de força do ambiente e suscita que as obras de arte adereçadas no cenário adquiram valores

simbólicos. Jacob (2009) identifica na cenografia do apartamento trabalhos de artistas de poéticas distintas, mas que possuem forte relação com o modernismo brasileiro, como Franz Weissmann, Rubens Gerchman, Sérgio Rodrigues, Edgard Duvivier e Farnese de Andrade. Os dois andares do apartamento e as aberturas nas paredes permitem que a câmera revele dois ambientes no mesmo enquadramento. Sendo assim, dada a quantidade expressiva de elementos, tem-se a impressão de que todas as paredes estão ocupadas, mas de maneira ordenada, bastante calculada. A direção de arte vale-se de inúmeras referências e citações, como a moda da década de 1960, os gibis de Tarzan e revistas *Playboy*.

Ao que El Jus resolve sair para dar um passeio em sua Mercedes conversível pela orla carioca, Lenine comenta que deseja acompanhá-lo para “conhecer bem as causas do seu comportamento infantil, agressivo e inútil” (VERAS, 2018). Os comentários deflagram o tom farsesco do filme, aproximando-o das categorias definidas por Charles e Mirella Affron (1995). O primeiro, intitulado “denotação”, tem uso recorrente nos filmes narrativos, atrelando a direção de arte à verossimilhança, ou seja, o objetivo é fazer com que ela pareça “verdadeira”. De modo que um filme narrativo pode adquirir duas ou mais características apontadas, *El Justicero* opera ainda segundo o que intitulam de “pontuação”, situações em que é possível identificar uma interferência, que geralmente extrapola um realismo, conferindo uma leitura aberta da cena.

O registro do filme é alterado quando a câmera revela em plano médio diversas mulheres nas praias cariocas sendo questionadas por Lenine para que digam suas impressões sobre El Jus. O controle da imagem ficcional é interrompido para que essas anônimas, que pertencem a uma mesma classe social, possam tecer elogios genéricos, comentando seu talento no surfe, sua boa forma e condição financeira. Com o prosseguimento da cena, personagens da ordem do ficcional também dão seus depoimentos, contradizendo as informações anteriores ou tornando-as ainda mais críveis. Referido como “James Bond com o cérebro de Sartre” por Lenine, a imagem do galã alcança expressividade com os figurinos listrados, novamente uma tentativa de Ripper de explorar e beneficiar-se do preto e branco.



**Figura 5 – As linhas nos cenários de *El Justicero* (1978).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Nelson Pereira dos Santos (*apud* JACOB, 2009) recorda que a prisão, a delegacia e a boate foram projetados e construídos por Ripper na sede da Condor Filmes. Revelados a partir de planos mais fechados, os três ambientes apresentam características singulares, mas reforçam o artificialismo e a dicotomia que permeiam a narrativa do filme, explorando as noções de “tradição” e “moderno”. A cela da prisão possui rabiscos ao fundo e uma pintura monocromática com textura, que sugere um amplo desgaste. A delegacia apresenta objetos pontuados de forma estratégica. No entanto, o destaque é a figuração que completa a imagem ao fundo, preenchendo lacunas e garantindo uma veracidade na encenação. A experimentação radical de Ripper ocorre na realização da cenografia da boate, que conta com uma série de linhas deformes, ainda que interligadas. Posicionado ao centro, o protagonista veste uma camisa de manga comprida listrada que parece camuflá-lo, composição que engendra uma espacialidade com limites não definidos (FIGURA 5).

2.6 O fantasma italiano

Entre os anos 1920 e 1930, empresas internacionais, como a Fox e a Paramount, se instalaram na região que mais tarde seria conhecida como Boca do Lixo, no centro da cidade de São Paulo. Com o tempo, outras empresas se juntaram formando estúdios independentes, incentivando a vinda de lojas de manutenção técnica, fábricas de equipamentos para o setor e distribuidoras. Nas décadas de 1960 e 1970, a Boca do Lixo atinge seu auge, realizando filmes de cangaço, de sexo explícito, terror, de polícia, dramas e pornochanchadas que estabeleciam uma relação concreta com o público. No mesmo período, o Cinema Novo, que havia sido formado

em resposta à ditadura militar, opunha-se ao cinema brasileiro, que até então consistia basicamente de musicais, comédias, épicos ao estilo hollywoodiano, processo muito similar ao ocorrido com a *nouvelle vague*, uma de suas grandes influências³³.

Crítico ferrenho do Cinema Novo e interessado pela Boca, o cineasta e crítico Rubem Biáfora é interpretado como direitista, retrógrado e americanófilo. Sua declarada preferência por “filmes B”, filmes musicais hollywoodianos e uma atenção às atuações naturalistas compreendem parte de seus posicionamentos. Gustavo Dahl (2011b, p. 80) completa a respeito de Biáfora que

[...] seu lado escuro, idiossincrático, paranoico, seu antiesquerdismo radical, a rivalidade persistente com Paulo Emílio e sua Cinemateca Brasileira, o anticinemanovismo, que chegou à beira da delação pública durante a ditadura, sua paulistice provincianamente anticarioca, seu desencanto com o progresso e a modernidade (detestava *Beatles*).

Biáfora exerceu crítica de cinema em diversos jornais paulistas, dentre os quais destacam-se a *Folha da Tarde* e *O Estado de S. Paulo*. Dirigiu o curta-metragem *Mario Gruber* em 1966 e três longas-metragens em décadas distintas, *Ravina* (1959), rodado nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e contextualizado no cenário paranaense do início do século XX; *O Quarto* (1968), cujo protagonista permanece quase que enclausurado num pequeno apartamento³⁴; *A Casa das Tentações* (1975), de narrativa clássica e personagens existenciais. Participou também do movimento de fundação da Cinemateca Brasileira e dirigiu teleteatros na TV Record. O crítico Rubens Ewald Filho (FERREIRA, B., 2018) reconhece que

Biáfora era uma pessoa muito especial, além de ser o líder do cinema nacional em São Paulo dos anos 1950 aos 1980 e poucos. Teve importância muito grande em tudo o que comandou, prêmios que deu, filmes que ajudou a produzir das mais variadas formas [...] Era uma pessoa difícil porque tinha problemas de visão e foi muito perseguido pela esquerda pesada, dentro do próprio jornal. Não foi meu mentor, nem coisa assim. Sua influência comigo foi pequena, mas eu gostava dele, era muito gentil, e fez coisas incríveis sacando dados do cinema que ninguém mais em sua geração foi capaz antes ou depois.

Dahl (2011b) aponta que foi decisiva na filmografia de Biáfora a descoberta do cinema de gênero americano e a política dos autores sistematizada pela *Cahiers*

³³ Segundo Ismail Xavier (2012), as produções do Cinema Novo apresentam alegorias de caráter pedagógico que objetivam restabelecer a totalidade da mensagem cifrada.

³⁴ “No ritmo lento da estrutura narrativa do filme, e na presença da problemática existencial, sente-se a tentativa de aproximação com as vanguardas europeias, em especial a francesa” (RAMOS, F., 1987, p. 312).

du Cinéma do final dos anos 1950. Para ele, este mapeamento empreendido pelo cineasta revela a possibilidade de encarar o estúdio não como um inimigo, mas sim como a oportunidade de reinterpretação do real. A respeito de *O Quarto*, o crítico Inácio Araújo (2010) recorda os desafetos do cineasta com os cinemanovistas, além de pontuar que:

Era muito estranho, o cinema de Rubem Biáfora. O crítico detestava o cinema novo, assim como não gostava de sinais de brasilidade na tela. Era uma arte universal, não comportaria essas coisas. O estranho é que, com *O Quarto*, Biáfora compôs um filme tão "nacional" que até acabou recebendo uma carta do desafeto Glauber Rocha.

Esses “sinais de brasilidade na tela”, que são decisivos para a eclosão de um pensamento moderno no cinema produzido no Brasil e, evidentemente, para o surgimento da direção de arte de Ripper, são criticados por Biáfora em entrevista a Heitor Capuzzo e Rubens Ewald Filho (*apud* MOTTA, 2006, p. 186):

Mas atualmente o público gosta mesmo é da grossura e da cafajestada, justificadas por meio de intelectualismos. O brasileiro gosta de ver no cinema gente igual a ele, gente matando, enfiando a faca, tirando sangue. Você não encontra um filão romântico, uma ética... Bergman era considerado um rato branco, eu fui até insultado na rua por ter falado bem dele [...] Até hoje eu me lembro com nojo daquela cena de *Xica da Silva* em que a Zezé Motta prepara um assado, cuspiendo e passando sabão para servir para a Elke Maravilha... que anomalia! E isso vem de uma certa consciência de frustração, de miserabilidade.

Com curadoria de Motta (2006), é possível identificar nas críticas realizadas por Biáfora sua admiração pelos cineastas Ingmar Bergman, Werner Herzog, Eizo Sugawa e o brasileiro Walter Hugo Khouri. A respeito do filme *Interiores* (Woody Allen, 1979), Biáfora compreende o sistema de organização do departamento de direção de arte nos Estados Unidos e credita de maneira assertiva as funções “desenho de produção”, “direção de arte”, “decoreação” e “vestuário”. Adiante, quando comenta as indicações do filme a diversas categorias do Oscar 1978, ele explica que “a fita concorreu também aos prêmios de melhor direção, roteiro original e direção de arte (englobamento cenográfico)” (MOTTA, 2006, p. 71). Tal consciência da função e dos modos de produção dos grandes estúdios também podem ser percebidas nas críticas que elabora dos filmes *O Mágico Inesquecível* (Sidney Lumet, 1978), em que individualiza as funções “desenhista de produção”, “diretor de arte” e “cenografia”; *E o vento levou*, destacando a inventividade ou os “achados plásticos” de Menzies; creditando a direção de arte de Cristina Mutarelli no longa-metragem paulista *O olho*

mágico do amor (José Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1982) e também a direção de arte de Óscar Ramos em *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1982).

Em seu último filme, *A Casa das Tentações*, Biáfora conta a história de Saul, um jovem marcado por dramas existenciais, aflito com a possibilidade de morrer aos 33 anos de idade, tal qual Cristo. Quando ele retorna ao casarão de sua família na companhia de Mônica, sua namorada, seus dilemas ganham novos contornos. O estado decadente da casa autoriza o surgimento de imagens de seu passado e, dessa relação, ele descobre que o espaço pode tornar-se um bordel, ainda que disfarçado de boate. O filme apresenta o crédito de direção de arte a Rocco Biaggi e de cenografia ao próprio Biáfora³⁵. Rubens Ewald Filho (FERREIRA, B., 2018), que participou das filmagens do longa na condição de assistente de direção, comenta que

Em *A Casa das Tentações* não dá para ver um estilo. A intenção era fazer um filme sobre a época medieval que ele [Biáfora] tinha fascinação. Mas o projeto começou a ficar caro demais [...] A ideia parecia bastante o filme de Charlton Heston, *O Senhor da Guerra*, de 1965³⁶. A direção de arte foi alguma gentileza que ele fez com algum amigo que não sei quem é. Mas o filme era tão pobre que não dava para muita coisa. Era tudo emprestado e olhe lá. Por isso ele assinou a cenografia.

O cineasta e pesquisador Alfredo Sternheim (FERREIRA, B., 2018) completa:

Não lembro de ter conhecido nenhum Rocco, um nome marcante e fácil de memorizar. Naquela época, eu já transitava pelo Cinema da Boca. Levando em contas as iniciais R.B., as mesmas de Rubem Biáfora, tenho a impressão de que o Biáfora fez um *fake*, agregou esse diretor de arte para dar boa impressão na produção, pobre, como a maioria dos filmes da Boca que, na época, não contava com o mecenato oficial. E convenhamos: no Cinema da Boca, era um luxo ter um diretor de arte ou alguém assim citado.

O diretor de arte “fantasma”, de nome e sobrenome italiano, nacionalidade recorrente a cenógrafos, iluminadores e cenotécnicos que desenvolveram inúmeros filmes para companhias como a Vera Cruz e a Atlântida Cinematográfica, por exemplo, reforça a hipótese de Sternheim³⁷. De fato, contar com um diretor de arte no

³⁵ Empreendemos uma ampla pesquisa em torno do profissional Rocco Biaggi em diversos documentos e sites especializados. No entanto, nenhum resultado foi encontrado.

³⁶ *O Senhor da Guerra* foi dirigido por Walter Seltzer e é baseado no romance *The Lovers* de Leslie Stevens. Ambientado na Alta Idade Média no século XII, Chrysagon é um nobre guerreiro, que recebe do Duque de Normandia uma parte de suas terras, onde era constantemente atacada por bárbaros, tornando-se assim um senhor feudal. Chrysagon apaixona-se pela pobre camponesa Bronwyn e tenta separá-la de seu noivo na noite de núpcias. A direção de arte é do experiente Henry Bumstead, que dentre diversos filmes, é responsável pela arte de *Um Corpo que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958).

³⁷ Os cenotécnicos são responsáveis pela construção da estrutura dos cenários, além de participarem

filme aproxima a produção dos estilos que Biáfora reverenciava. Monique Deheinzelin (2013) menciona um encontro que seu pai teve com Rubem Biáfora assim que chegou ao Brasil para trabalhar na Vera Cruz, em 1950. Jacques Deheinzelin dizia que o trabalho do fotógrafo de cinema equivalia a antecipar o registro que ficaria no filme.

[...] para ter uma noção de como ficaria o filme, era preciso avaliar a luz do dia, seus contrastes, composição, enquadramento e antecipar como o brometo de prata da película é atingido pela luz. Jacques contou ter ido com Rubem Biáfora ver a coleção de fotografias do Estadão, que naquele tempo ficava no edifício Jaraguá; Biáfora apontava nos contrastes mais amenos uma opção estética dos fotógrafos suecos, diferente daquela do neo-realismo italiano e do cinema novo no Brasil; ao que meu pai contrapunha com a importância do ângulo do sol, da transparência das condições climáticas nos países escandinavos. Tudo isso para dizer que regular o contraste eletronicamente se aproxima mais da fotografia sueca – a eletrônica incorpora matematicamente esta possibilidade [...]

Acrescentamos à nossa análise da direção de arte de *A Casa das Tentações* duas sequências emblemáticas para a fotografia (sueca?) e a câmera de Cláudio Portioli, a montagem e a direção de arte. Na primeira, acompanhamos a chegada de Saul e sua companheira Mônica ao casarão colonial da família do jovem, espaço que outrora fora mosteiro e solar imperial. Após três anos de andanças, eles retornam a São Paulo e presenciam o estado de abandono do local, habitado apenas pela babá de Saul e seu irmão. Sua moralista e enérgica cunhada havia transformado o lugar numa lanchonete, quando na verdade esconde que pretende instalar um bordel. No interior da casa, Saul pergunta a Mônica se deveria se considerar privilegiado por estar vivo, pois perdeu diversos companheiros. A mulher responde apenas que ele é inocente como o Cristo. Despindo-se, ele comenta que a polícia o interrogou e o chamou de arruaceiro porque estava vestido de jaqueta jeans, barba, bota, além de ter cabelo e barba compridos.

A iluminação diegética dos abajures, isto é, cujas fontes de luz estão integradas ao espaço, a objetos da direção de arte, recortam os dois personagens no quarto, que apresenta uma pintura vermelha uniforme. No longa-metragem *Gritos e Sussurros* (1972), realizado pelo cineasta sueco Ingmar Bergman, nota-se a

da montagem e desmontagem. Realizam adereços variados, conforme maquetes, croquis e plantas fornecidas pelo cenógrafo ou diretor de arte. Butruce (2005, p. 115) recorda que “além de enormes estúdios muito bem equipados com o que havia de mais sofisticado, a Vera Cruz elevou a cenografia a padrões internacionais de qualidade, excelência até então inexistente no Brasil. Fatores como o nível de acabamento dos cenários, a adequação da cor à atuação, da iluminação em preto e branco, a mobilidade da câmera no cenário, e até a construção de uma cidade cenográfica (para o filme *Tico-tico no fubá*, de Adolfo Celi) ganharam extrema importância”.

construção de um espaço confinado na cor vermelha. No filme, a onipresença da cor abastece a imagem de ampla agressividade e reforça as múltiplas violências contidas nas intimidades de seus personagens. Para Bergman (1996, p. 90), o vermelho é a cor do interior da alma, que apresenta a sombra de um dragão de cor cinzento-azulado e de interior avermelhado. O vermelho nas cenas iniciais de *A Casa das Tentações* é um dado premonitório da morte de Saul ao final da narrativa. Anunciando-se atrelados ao ritmo inconstante da montagem e prostrados contra as paredes vermelhas, Mônica aproxima-se de Saul e o questiona a respeito de seus amigos jornalistas, pois ela deseja alcançar o estrelato. Antes de respondê-la, o jovem é empurrado e lança seu corpo de braços abertos na cama do quarto, construindo uma imagem que lembra Cristo crucificado (FIGURA 6).



Figura 6 – Cristo crucificado - Cenas de *A Casa das Tentações* (Rubem Biáfora, 1974).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Outra sequência que explora os recursos de expressividade da fotografia e da direção de arte é aquela que mostra o afetado Paulo apresentando-se como diretor, chegando ao casarão da família de Saul acompanhado de seu assistente. Ele critica a decoração do lugar, sugerindo transformações radicais enquanto os dois sócios do que se tornará boate o escutam. Indica cortinas, pôsteres dos artistas John Lennon e Yoko Ono, estruturas modernas, totens, objetos do que ele chama de “macumba” (pois “os gringos adoram”). À medida que descreve os espaços, ele muda de ideia.

Sugere ainda a manutenção da estrutura colonial do casarão e tecidos para os figurinos dos garçons. A câmera constrói uma planificação diversificada, alternando entre planos conjuntos dos personagens e *close-ups* que revelam a reação encabulada e raivosa dos sócios.

Através de uma operação simbólica, Paulo transforma seu assistente no deus romano Baco, associado aos vinhos, festas e prazer. Dois objetos completam essa imagem, um cacho de uvas e um jarro que surgem ao lado do personagem, posicionado num palco de madeira no centro do salão que, no futuro, abrigará a “boate”. A cenografia limpa, sem acabamentos ou qualquer pintura de arte que pudessem indicar porosidades nas superfícies ou mesmo no piso, exibem certo artificialismo, condição que marca parte da narrativa não linear da obra. A sequência prossegue com a montagem do filme, auxiliando a transformação de um dos velhos sócios machões em Posseidon, que, segundo a mitologia grega, é tido como o deus dos mares e oceanos, portador de imensa virilidade e imponência. Somado ao corpo velho do ator, Paulo improvisa com uma barba postiça, uma coroa e o tridente. Não satisfeito, ele promete construir uma piscina no salão e sugere figurinos de ninfas e sereias para as dançarinas da boate (FIGURA 7).



Figura 7 – Formas mitológicas - Cenas de *A Casa das Tentações* (Rubem Biáfora, 1974).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

A fantasmagoria da direção de arte de *A Casa das Tentações* aproxima

determinadas práticas recorrentes da direção de arte de filmes da década de 1980. Em alguns, indesejados com uma certa realidade, há a utilização de códigos que desmantelam uma linearidade temporal ou uma coerência geográfica. Esse artificialismo é uma das questões centrais que marcam a encenação de Biáfara e que serviu de ponto nodal para muitos dos críticos que rechaçavam seus filmes. Dahl (2011a, p. 76) reitera que Biáfara considerava que “o estúdio não é o terreno inimigo, é o locus privilegiado onde o real, devendo forçosamente ser recriado, tornará a expressão condição *sine qua non*”.

3 A DIREÇÃO DE ARTE E A IMAGEM INTERNACIONALIZADA

“Apresentar a realidade é um ato de imaginação.”
(ZHANG-KE, 2007)

3.1 Reconhecendo o terreno

Lançado em 1998 pela produtora Videofilmes, a produção franco-brasileira *Central do Brasil* conta com o roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, a direção de fotografia de Walter Carvalho³⁸ e a direção de arte de Carla Caffé e Cassio Amarante. Testemunha de um cotidiano de desigualdades, de agentes da lei exterminando meninos em prol da prevalência da propriedade sobre a liberdade e a vida, a ex-professora Dora sensibiliza-se com o drama do menino Josué, cujo desejo de conhecer o pai esbarra em diversos contratempos. Apontado por boa parte da crítica de cinema como o filme que consolidou a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, a produção ganhou um destaque internacional, arrebatando as categorias de melhor filme e melhor atriz no Festival de Berlim e sendo indicado a filme estrangeiro e prêmio de melhor atriz no Oscar em 1999. O cineasta Nelson Pereira dos Santos escreveu que “o país interrompeu sua produção em 90, recuperou-se do baque em 94, mas a verdadeira retomada do cinema brasileiro, em estética e conteúdo, só se deu agora com *Central do Brasil*.”³⁹

A extinção decretada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello em 1990 da Embrafilme, assim como da Fundação do Cinema Brasileiro, órgãos federais que apoiavam a produção cinematográfica brasileira, dissolveu drasticamente o número de produções. O processo foi conduzido pelo cineasta Ipojuca Pontes, então secretário de Cultura do Governo Federal, que via no mercado a solução para todos os problemas do cinema brasileiro. Arthur Autran (2000) apresenta dados importantes:

Seguiu-se um período de penúria total, no qual o Brasil produziu entre dois ou três filmes de longa-metragem por ano. Somente em 1993, já no governo Itamar Franco, é que através de novas leis federais de apoio à produção, baseadas na renúncia fiscal, assistimos a uma lenta retomada da atividade. Além disso, algumas prefeituras - como a paulistana e a carioca - e governos - de São Paulo, Ceará, Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Espírito Santo, etc. - também passaram a apoiar, de várias formas, a produção cinematográfica. Segundo dados do Ministério da Cultura em 1995 foram

³⁸ A parceira de Carvalho e Salles pode ser conferida também em *Terra Estrangeira* e *Abril Despedaçado*, ambos realizados na década de 1990.

³⁹ Essa e outras críticas podem ser conferidas na página lançada em 2018 em comemoração aos 20 anos de lançamento do filme. <https://centraldobrasil.com.br/category/criticas/> Acesso em 21/dez/2018.

produzidos 10 longas, em 1996 foram 16, em 1997 foram 22 e em 1998 foram 24. Apesar dessa melhora quantitativa, que se traduz também em um crescimento do público, a produção cinematográfica brasileira continua enfrentando problemas sérios para o seu pleno desenvolvimento, dos quais apenas citaremos os principais: boa parte dos cinemas não cumprem a lei de obrigatoriedade de exibição do produto brasileiro; o mercado brasileiro de salas de cinema é relativamente pequeno, o que resulta em uma expectativa de retorno financeiro bastante limitada; a distribuição dos filmes brasileiros é muito deficiente deixando de atingir várias praças e explorando alguns filmes de forma aquém das suas possibilidades de mercado; pagamento aviltante dos direitos para comercialização em vídeo-cassete, televisão a cabo e televisão aberta; e finalmente, o principal problema, ao contrário vários países desenvolvidos, no Brasil as grandes redes de televisão não participam de forma efetiva da produção cinematográfica e não existe nenhuma lei que as obrigue a exibir filmes nacionais (AUTRAN, 2000, p. 1-2).

O sucesso de público conquistado por *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) propiciou a criação da expressão “Retomada do cinema brasileiro” para caracterizar esses primeiros anos de aquecimento do mercado cinematográfico. Na tentativa de traçar um panorama de tendências do cinema realizado na década de 1990, compreendendo a multiplicidade temática dessa produção e a busca por uma internacionalização da produção brasileira, Butruce (2006) destaca as produções infantis realizadas na segunda metade da década. É evidente que, em razão da diversidade de materiais e técnicas que usualmente a linguagem das produções infantis costuma apresentar, o profissional diretor de arte poderá utilizá-la como laboratório para seu aprimoramento, o que resvala também no seu estatuto. É o caso do filme *Castelo Rá-tim-bum* (Cao Hamburger, 1999), que conta com direção de arte de Clovis Bueno e cenografia de Vera Hamburger:

[...] cerca de cem artesãos trabalham dez horas por dia como formigas ligeiras na construção de um castelo à espera de uma linear família de feiticeiros muito conhecida das crianças brasileiras. A corrida é contra o tempo: na segunda quinzena de março começam as filmagens de *Castelo Rá-tim-bum*, um dos longas infantis mais esperados dos últimos anos, adaptado da série homônima de maior sucesso da TV nos anos 90. Com produção de Alain Fresnot, o filme, de R\$ 7 milhões, chegará às telas entre dezembro e janeiro. [...] O trabalho por lá começa às 8h30 com a chegada dos ônibus que transportam cenotécnicos, aderecistas, serralheiros, pintores, cozinheiros e equipe de produção [...] A produção montou uma lona de circo com 525 metros quadrados para os artistas em trabalhos manuais. Ali trabalham 25 cenotécnicos, 20 aderecistas e dez pintores. Mais meia dúzia de serralheiros ocupa outro galpão, de 350 metros quadrados, ao lado da oficina principal. Alguns dos aderecistas da equipe se dividem entre os barracões de suas escolas de samba e o trabalho no Castelo Rá-Tim-Bum. (GAMA, 1999).

Apesar do mercado interno restrito, alguns produtores insistiam, com resultados variados, em filmes de vultosos orçamentos e que se pretendiam grandes

narrativas, estruturadas de modo narrativo clássico, alternando entre adaptações de obras literárias e acontecimentos históricos. Como tática de produção executiva e divulgação, opta-se ainda por atores conhecidos pelo público das telenovelas.

3.2 Realismo estetizado?

Orquestrado por elementos simples, do rastreio de uma certa identidade nacional⁴⁰, *Central do Brasil* tem como disparador dramático as cartas que Dora escreve para analfabetos de diversas origens do País. Para facilitar a discussão sobre as informações contidas nas cenas do filme, propusemos uma divisão em duas etapas que nos aproxima do método estabelecido pelo diretor Walter Salles⁴¹, a partir de uma averiguação estilística da especialidade da narrativa e as configurações da direção de arte. A primeira, concentrada na paisagem urbana do Rio de Janeiro. A segunda toma a estrada em direção ao sertão nordestino brasileiro, atestando que “há no filme o desejo explícito de homenagear os grandes criadores do Cinema Novo, estes cineastas que colocaram pela primeira vez, de forma visceral, o rosto do Brasil na tela” (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998, p. 13).

Uma das premissas centrais da modernidade do cinema brasileiro se concentrou no pensamento sobre a história do Brasil e consequentemente a identidade do povo brasileiro, uma resposta às produções cinematográficas de grandes estúdios que se havia tentado implementar no País. O moderno no cinema brasileiro surgiu imbricado ao fracasso da industrialização do cinema que ocorre com os estúdios paulistas no final dos anos 1940 e começo da década seguinte. Esses estúdios tentaram importar um certo modelo de produção que se praticava tanto nas produções em Hollywood quanto na Europa, preenchendo o quadro técnico com muitos profissionais europeus, conferindo afinal um certo modelo de dramaturgia e um rigor técnico. Assim, o cinema moderno no Brasil assume componentes como a miséria e o subdesenvolvimento como forma, adotando posturas não conciliatórias. Esse início é marcado pela aproximação do cinema de Nelson Pereira dos Santos, na década de 1950, com o neorrealismo italiano e a literatura brasileira. Ao estabelecer

⁴⁰ Tais características podem ser conferidas no *trailer* original do filme. Nele, um narrador onipresente informa “um filme em busca de um país [...] uma história em busca de uma emoção esquecida”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JSWgOhRjJmo>. Acesso em 11/nov/2018.

⁴¹ Em entrevista cedida, disponível nos extras do DVD lançado do filme pela Video Filmes, ao jornalista e crítico de cinema Rubens Ewald Filho.

as relações do cinema moderno e a questão nacional, Xavier (2006b) aponta nos anos 1990 que o cinema moderno encontra seu ponto de esgotamento, e a noção de “renascimento” – em referência à “retomada” – repõe os dilemas das décadas anteriores, mas adota uma variedade de estilos e formas não interessadas em rupturas, cerne emblemático do Cinema Novo:

O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação de subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da própria experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade. Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais tão convicto da legitimidade “natural” de seu encontro com o homem comum, com o oprimido. Perdeu as certezas típicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade. Não reitera, pelo menos com o mesmo vigor, aquela fé na vocação emancipadora de uma prática que, uma vez inspirada numa postura contestadora a Hollywood, desencadearia um processo de desalienação. (XAVIER, 2006b, p. 43).

A perda dessa “inocência” é uma pragmática que interfere na solidificação da função e no amadurecimento da direção de arte nos anos 1990 no Brasil. Arelada essencialmente às narrativas clássicas produzidas, tal como é o caso de *Central do Brasil*, cuja direção de arte ilustra sua capacidade de articulação, o diretor de arte operacionalizará seu trabalho em busca, em muitos casos, de uma “imagem bem-acabada”. Se as características da imagem e da direção de arte em *Central do Brasil* estão vinculadas ao ideário da construção do movimento do Cinema Novo, como aponta Salles, a adesão às contradições do Brasil na forma fílmica é a primeira categoria de análise, ademais como recurso plástico-visual. David Bordwell (2008) lembra que André Bazin delineou uma distinção entre “diretores que acreditam na imagem” e “diretores que acreditam na realidade”:

Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposições de imagens (como a montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. Bazin acreditava que F. W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler e os neo-realistas italianos chegaram a estilos muito diferentes com base no poder do cinema de captar as relações concretas de pessoas e objetos tecidas sem corte na trama da realidade (BORDWELL, 2008, p. 32).

Na zona de conflito entre os dois perfis de diretores e suas crenças, a direção de arte de *Central do Brasil* capacita a realidade de um frescor, aproximando-

se mais da primeira categoria defendida pelo teórico e crítico francês. Ivana Bentes (2007) questiona o discurso de aproximação com o Cinema Novo, notando a existência de um embelezamento exacerbado no filme, identificado como “realismo estetizado”. Para a autora,

Central é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à “origem”, ao realismo estetizado, e a elementos e cenários do Cinema Novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme. O sertão surge aí como projeção de uma “dignidade” perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social, para onde o menino retorna – a cidadezinha urbanizada com suas casas populares – para se integrar a uma família de carpinteiros. (BENTES, 2007, p. 246).

É notório que a visualidade que impera em *Central do Brasil* não está erguida sob a ótica da “adaptação” de um movimento cinematográfico ou de uma literatura⁴². O Cinema Novo elegeu um olhar crítico e de disputa, negou o melodrama e suas implicações discursivas, utilizando a criatividade para reconfigurar a “pouquidade” nos modos de produção. Lisandro Nogueira (2000, p. 156) reforça a articulação inédita de uma “imagem do Brasil”:

Víamos pela primeira vez a nossa fisionomia diversa e a miséria crônica. Depois das experiências críticas de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira, tornou-se difícil “esconder” o Brasil. Essas imagens denotavam um estado de coisas que até então somente a literatura e a música tinham formulado mediante “imagens”. Mesmo que por outro viés, é possível afirmar que *Central do Brasil* repõe as perguntas formuladas nos anos 60: quem somos nós? Que Brasil emerge na dualidade tensa entre campo e cidade? Que imagens podem expressar nossa carência e nossa obsessiva busca por afeto e compreensão? As respostas dadas pelo filme a essas questões podem indicar a continuidade ou a ruptura com um projeto de cinema nacional formulado nos anos 50/60. A comparação é necessária tendo em vista as temáticas semelhantes retratadas: violência, o campo e a cidade, o Nordeste.

Ismail Xavier (2012, p. 08) também se mostra crítico a esta opção e afere outra característica comum aos realizadores de cinema dos anos 1990:

Essa é uma problemática que todos partilham, os que viveram os anos 60-70 e os cineastas das novas gerações, cuja relação com o passado – seja como dado de inspiração ou de recusa – tem um ponto forte de referência ao cinema moderno. No debate, eles têm dado pouca ênfase a rupturas radicais,

⁴² A literatura é determinante em muitos filmes do período como, por exemplo, em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

exceto em raras declarações que vieram como resposta a perguntas diretas ou mesmo a provocações quando, por exemplo, Fernando Meirelles expressou sua distância face ao cinema novo. De qualquer modo, há um saber tácito sobre as posições dos cineastas atuais, pois seus filmes constroem sua relação afetiva, não só com o passado, mas também com o presente.

O melodrama confere à direção de arte um modelo de encenação e de recursos de visualidade muito distinto daqueles preconizados pelos *cinemanovistas*. Nessa perspectiva, Nogueira (2000) relembra que, quando os personagens Rosa e Manuel, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), experienciam a religião, a encenação não a concebe como um ornamento, mas recobre a espacialidade de ironia. Os protagonistas de *Central do Brasil*, por sua vez, estão amparados pelo pano de fundo da religiosidade, como um *trompe-l'œil*⁴³. Numa das cenas, a protagonista Dora desmaia numa capela entulhada de velas, fotografias e bilhetes aos santos e, na seguinte, surge amparada pelo menino numa calçada empoeirada. Essa depuração humanista servirá de alicerce para a construção da direção de arte do filme. Assim, o maniqueísmo, ferramenta comum ao melodrama, revela uma adesão aos códigos de conduta da indústria de cinema americana na medida em que ela aponta que os princípios morais do público não devem ser questionados, o que “não deixa de ser uma das senhas principais que o guindaram ao Oscar e ao restrito mercado americano para o filme estrangeiro [...]”. (NOGUEIRA, 2000, p. 157).

Luiz Carlos Oliveira Junior (2018) descreve os recursos de encenação de Glauber Rocha, ao observar que a estética da fome adquire uma forma detida a seus recursos visuais, como o padrão fotográfico, a luz estourada e a aspereza das superfícies e paisagens. Essa operação, que objetiva alcançar a experiência inovadora de um sertão brasileiro, é confrontada quando comparada às produções de estúdio, como em *O Canto do Mar*⁴⁴, filme dirigido por Alberto Cavalcanti em 1952. Ao

⁴³ Termo francês que significa enganar os olhos. Técnica de pintura cuja perspectiva e sombreamento dão a impressão, à distância, de que são imagens reais. Os cenários teatrais, inicialmente em *trompe l'œil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço indicado pela dramaturgia.

⁴⁴ A trama está centrada em retirantes da seca que vão para o litoral encontrando uma sina de miséria e desesperança da qual o menino protagonista deseja escapar. Uma das famílias compõe-se do pai envelhecido, inválido e um pouco desequilibrado, da mãe lavadeira, do filho ainda jovem, mas já encarregado da subsistência dos seus. Seu irmão pequeno morre sem assistência. A irmã vê a miséria acabar com os seus sonhos. A procura de uma saída favorece a desintegração desta família. Por *O canto do mar*, Cavalcanti ganhou o prêmio de melhor direção no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, em 1955, na República Tcheca, e concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1954.

revisá-lo, Eduardo Escorel (2012) recorda-se do artificialismo presente na “fotografia, cenografia, figurinos e maquiagem; atores, penteados e interpretações – tudo posticho [...]”. Na contramão do debate, Maurício Caleiro (2011) identifica questões que sobrepõem a dicotomia “autor *versus* internacionalização de mercado” e critica de maneira taxativa certa obsessão em se contrapor duas cinematografias distintas.

As relações do Cinema Novo com o “cinema da retomada” não se limitam a eventuais influências geradas, através da natureza mesma do processo histórico, por uma “linha evolutiva do cinema nacional” (...) ou pelas intencionais referências temáticas, narrativas ou estéticas perpetuadas pelos cineastas dos anos 90. As mais tensas referências – quase sempre comparativas – ao Cinema Novo no período em questão não pertencem às telas, mas aos textos, alguns deles abrasivos – como o pugilato verbal de Ivana Bentes *versus* Mariza Leão – que alimentaram algumas das principais polêmicas do período. O movimento cinematográfico dos anos 60 geralmente aparece nesses textos como representante de uma alteridade imaculada e salvadora, como se o fantasma de Glauber Rocha, travestido de crítico cinematográfico e encarnado os ideais de um cinema narrativo e ideologicamente transgressor em sua autoralidade radical, tivesse, mais que o direito, o dever de assombrar a produção contemporânea. (CALEIRO, 2011, p. 8).

O espaço cênico da primeira fase do filme autoriza uma reflexão com base no conceito de uma cidade de anônimos e analfabetos que, orientados pela personagem Dora, ocupam o primeiro plano do quadro cinematográfico. Como numa suposta operação de registro documental do subúrbio, tal como Walter Salles explicita, esse espaço funde-se às articulações da encenação, atreladas aos comandos ficcionais e documentais – acreditando-se que ambos não se influenciam. Essa “realidade na tela” pode ser compreendida a partir de uma geografia da desolação, que objetiva retratar o azucrinante cotidiano, o presente sem grandes novidades e os ambientes amplos, favorecendo uma direção de arte alocada nos espaços “reais”, aparentemente sem intervenções cenográficas e de figurinos – como se a imagem nos encaminhasse para a informação de que, se há um diretor de arte, tudo torna-se artifício. No entanto, ao determinar sua zona de atuação, a fabricação de uma “realidade brasileira” é costurada pelo movimento de travessia do filme, processo que diligencia uma “direção de arte invisível”.

3.3 O anonimato, o real e os intervalos

Desempenhando o papel de contestador de visões canônicas – como na identificação de anseios da classe média na produção pretensamente revolucionária

do Cinema Novo ou na proposição de um modelo trifásico que se torna referencial para a periodização analítica do mesmo –, Jean-Claude Bernardet (1979) discorre a respeito das problemáticas dos filmes brasileiros, cuja preocupação, segundo ele, reside numa abordagem estética que focaliza o Brasil em oposição a um mimetismo amplamente notado nas produções dos estúdios.

Se, de modo geral, as “coisas nossas” foram entendidas na época do mudo, com seus prolongamentos atuais, como um olhar para a majestosa natureza ou a vida interiorana, a partir dos anos 50, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Roberto Santos e outros, e mais radicalmente com o Cinema Novo, votar-se para o Brasil não quer mais dizer descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica. Filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963-1964) não procuram mostrar como vive “o nosso sertanejo”, “o nosso caboclo”. Mas cada filme, através do assunto particular que focaliza, procura fornecer uma análise globalizante da sociedade brasileira, ou do “Terceiro Mundo”. Momento essencial para o cinema brasileiro, porque, por mais regionalistas que sejam os assuntos destes filmes, eles não são filmes regionalistas por chegarem (ou tentarem) a uma compreensão da totalidade da sociedade; o assunto particular que eles abordam encerra as contradições gerais da sociedade. (BERNARDET, 1979, p. 75).

Crítico a esse universalismo temático das obras, Bernardet completa que o regionalismo, reduzido a uma forma de naturalismo, nega-se a abordar as contradições da sociedade subdesenvolvida, aderindo a um discurso de “embelezamento”. O crítico Paulo Emílio Sales Gomes (1980) indica questões da ordem do que compreende como colonial, a saber

Essa evocação de alguns traços das situações cinematográficas subdesenvolvidas mais importantes do mundo pode servir de introdução útil à nossa. A diferença e a presença nos definem. A situação cinematográfica brasileira não possui um terreno de cultura diverso do ocidental onde possa deitar raízes. [...] Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através da nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional. (GOMES, 1980, p. 77).

Central do Brasil não opta pelos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro – metrópole que concentra a primeira etapa da narrativa –, o que revela certa preocupação de constituir uma espacialidade de intervalos, isto é, de ambientes de passagem permeados pelo trânsito de indivíduos invisibilizados. Alocada em espaços sem muitos atrativos e aparentemente fastidiosos, a direção de arte acrescenta

informações ao apelo documental apresentado no prólogo do filme, assim como os elementos que compõem os enquadramentos. Os objetos cênicos alcançam um caráter discursivo ao apresentar uma dependência com o trânsito dos personagens principais e figurantes em cena. As provações de Dora e seus desencontros com o menino Josué nas cenas iniciais então pontuados pelas imagens tétricas dos trens, metáfora de uma ideia de destino, informações confirmadas nas sequências posteriores. Dora, que dirige-se a sua casa, repetindo o mesmo percurso cotidianamente, e Josué que, devido ao atropelamento da mãe, observa os trilhos da estação à medida em que esquadrinha seu lugar ao mundo.



Figura 8 - Close-ups em *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Ao descartar os signos visuais estereotipados para a intermediação de uma discussão sobre o projeto dos centros das cidades brasileiras, *Central do Brasil* alude ao anonimato e ao inocente sentimento de pertença ao espaço público. O aglomerado de *close-ups* de brasileiros analfabetos em contraponto à imagem ficcional da heroína Dora, que costura essa dinâmica, colabora para sua apresentação, ainda que de modo insuficiente (FIGURA 8). Nos primeiros minutos do filme, a encenação almeja uma camuflagem da protagonista, inscrita sob a ordem do ficcional, com o universo que está sendo proposto como verídico. Essa ambivalência das imagens revela o desencantamento de Dora em relação ao mundo. No entanto, torna-se necessário adentrar sua casa para a confirmação de suas características psicológicas, relevantes para o *dressing* de seu pequeno apartamento localizado no subúrbio carioca.

A alternância entre os aparatos discursivos entre o suposto real e o campo da ficção dimensionada pela encenação e parcialmente sinalizada pelo roteiro

cinematográfico, são definidores para que, de antemão, a direção de arte se manifeste, orientada pela construção de uma dramaturgia visual sem grandes interferências. Essa ficcionalização garante a criação de uma outra realidade. Nas palavras do filósofo Jacques Rancière (2009, p. 58),

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

A escrita da “direção de arte do real” torna-se fundamental para a legitimação da encenação em *Central do Brasil*, artimanha percorrida em toda sua narrativa, de modo que as pequenas e desimportantes histórias, como numa operação metonímica, desencadeiam uma história global, centrada nos conflitos estabelecidos. Ao ater-se a uma verossimilhança que lhe parece fundante, a direção de arte emparelha-se ao melodrama, por meio da adoção de uma maquiagem não corretiva, por exemplo, que objetiva trabalhar com o que se tem, com o que está disponível para a performance. O mesmo se dá quanto à apresentação da imagem idílica do interior do País que, apesar da miséria, tem suas belezas. A contradição da conformação do real implica num jogo de ponto de vista, de distâncias e dramatização do espaço cênico, portanto a adesão do diretor de arte fomenta uma certa performatividade da cena, e é justamente na conotação ou no sentido figurado que se estabelecem os significados.

Ao relacionar os regimes das imagens apresentados por Rancière (2009), Ivan Ferrer Maia (2017) estima que, entre a semelhança e o simbólico, a direção de arte atua em setores distintos. Compreendido como funcional e da ordem da representação, o primeiro versa de maneira objetiva e prática sobre aquilo que serve à cena. Em *Central do Brasil*, a cenografia e os figurinos estão entre os aparatos que a direção de arte e a encenação nomearam como “reais”. Seja vista a caracterização da personagem Dora, uma senhora irritadiça e descrente, cujo figurino monocromático denota suas irresoluções afetivas. A protagonista trabalha na Central do Brasil, estação de trem localizada no subúrbio do Rio de Janeiro⁴⁵, atarefada na redação de

⁴⁵ Nagib (2006, p. 66) recorda que “a jornada tem como ponto de partida o Rio de Nelson Pereira dos Santos, que já focalizara a estação Central do Brasil em seu *Rio, Zona Norte* (1957), e culmina num

cartas para analfabetos e, como importante informação dramaturgica, nota-se que Dora não as envia para seus destinatários, a maioria situada no nordeste brasileiro. Nesse jogo de significados, aplicado também à caracterização do espaço cênico, a qualidade plástica do tempo e de seu préstimo à cena pode ser verificada no mobiliário da casa da protagonista, dotado de uma paleta de cores que remete à ideia de passado, de matéria envelhecida, e fotografias analógicas que, com o passar do tempo, começam a deteriorar-se. Ainda que possuam leituras simbólicas, a materialidade desses objetos está a serviço da cena, ou seja, cumprem um primeiro comando.

No segundo estágio, relacionado à aparência poética ou às Belas Artes, ocorre uma articulação da representação do real, no entanto associada ao status do belo e do “bem-acabado”, similar ao sentido de “pontuação”, cunhado por Charles e Mirella Affron (1995). A opção pela fotografia sem perspectiva, recurso que anula a profundidade de campo, alude à questão do distanciamento, percurso que será desfeito à medida que a história se aproximar da segunda fase, ou seja, a ganhar a estrada. Esse efeito cria um dinamismo do bom gosto na imagem, corroborando para a feitura de uma “visualidade agradável”. No último regime, a direção de arte apresenta-se enquanto elemento simbólico, amparada por diferentes significados, rompendo com uma funcionalidade e aderindo às figuras de linguagem. Recordemos a tipografia dos créditos iniciais de *Central do Brasil*, que lembram uma caligrafia feita em caneta (FIGURA 9). Definida ou não pela dupla de diretores de arte, a estética das cartelas de início apresenta a atividade de trabalho da protagonista e compactua com a gestualidade decisiva, isto é, o que diferencia Dora de seus clientes é justamente a alfabetização, a articulação de um poder.

Nordeste que inclui locações em Milagres, já filmada por Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1963) e Glauber Rocha (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969)."



Figura 9 – Feito à mão – Cartelas iniciais de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

As definições dos três sentidos da imagem, elaboradas por Roland Barthes (1986), contemplam a aproximação incutida por Maia (2017). O primeiro é informativo, ou seja, abraça tudo aquilo que está no ambiente diegético, como os objetos, atores e cenário. O segundo sentido é simbólico, elaborado a partir de uma referencialidade, por exemplo, o Pão de Açúcar, imagem que completa a cidade do Rio Janeiro. Ao abrir mão desse recurso, como já mencionado, o filme aposta em outras alternativas de complementariedade, como a associação da imagem empoeirada ao destino da viagem. Por último, o sentido obtuso trata de uma acepção que não depende do intelectual para o seu entendimento, que está em evidência a partir da ordem do sensível.

3.4 Antes de viajar

A impessoalidade de uma estação de trem, perfeito não lugar, tal como o define Marc Augé (1994)⁴⁶, intensifica-se na medida em que a coloração em tons ocres se mistura com a fotografia sem perspectiva. Os locais dessimbolizados, não identitários e com os quais os sujeitos não estabelecem nenhum tipo de vínculo

⁴⁶ O não lugar, concepção desenvolvida pelo antropólogo Marc Augé (1994), é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado.

relacional enquanto os ocupam, é relativizado por Michel de Certeau, ao definir a diferença entre espaço e lugar. Para ele, o lugar é “[...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade” (1998, p. 201). Sob a perspectiva do autor, o espaço torna-se a prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o transformam a partir de suas vivências e, de tal modo, formam “[...] uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços” (CERTEAU, 1998, p. 171).

O foco da imagem permanece intimamente imbricado ao *close-up* das personagens que surgem nas cenas iniciais, ao passo que a quebra do anonimato ocorre por meio do depoimento, escolha bastante atrelada aos princípios do cinema não ficcional. No filme, essa marca questionável do documental parece também objetivada pela utilização de não atores e pela valorização dos tempos mortos. A respeito dessas potencialidades, o crítico Carlos Alberto Mattos (2018) destaca que

Quando a cara do povo encheu a tela em dois momentos de *Central do Brasil*, ditando cartas para Dora, nossos cinemas ainda não tinham se iluminado com os filmes de Eduardo Coutinho que, a partir de *Santo Forte*, colocaram a palavra direta da gente comum brasileira no foco da nossa atenção. [...] A rota da imigração se invertia, uma vez que a busca se dava não pela sobrevivência material e econômica, mas pelo resgate das emoções e de um senso de família. Ao se lançar na aventura dessa filmagem, Walter inspirou-se em parte no Cinema Novo, que primeiro fez o brasileiro humilde protagonista de cinema. São várias as referências espalhadas pelo filme. No entanto, a perspectiva do olhar estava profundamente alterada. Não era mais o cineasta porta-voz a denunciar a miséria ou dramatizar a revolução, mas alguém que se dispunha a procurar virtudes essenciais do povo, como a solidariedade e o desejo de pertencimento. Se parecia haver um tanto de idealização naquela visão de um Nordeste acolhedor, em contraste com um Rio de Janeiro espinhoso, o futuro próximo comprovaria que tudo era real. O Brasil estava prestes a entrar numa fase virtuosa, com cidadãos orgulhosos de sua nacionalidade. E o cinema desbravava caminhos mais arejados, especialmente no diálogo entre o real e o ficcional.

No jogo de representação apontado, a tensão explorada entre Dora – sujeito da ação – e o fundo – a paisagem da estação Central do Brasil – caracteriza a dinâmica da *mise-en-scène* à qual a direção de arte está submetida. A paisagem torna-se um dos elementos empreendidos pela linguagem da direção de arte, de modo que um filme sem cenografia construída, que conta exclusivamente com paisagens naturais, possui uma direção de arte. No primeiro encontro de Dora com o garoto Josué e sua mãe Ana, que aborda a professora aposentada para que ela escreva e envie uma carta a seu marido, descobrimos que o Pai está supostamente localizado em Pernambuco. Ainda que a paisagem não esteja detida na tela, sua imagem

reverbera na imaginação, antecipando a dinâmica da travessia do filme. Os objetos de cena e a cenografia, que pontua acúmulos nos ambientes, robustecem os conceitos de observação do cotidiano, objetivados também nas imagens dos *props*, como as cartas, a caneta e o pião de madeira do garoto.

Dora habita o Conjunto Residencial Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho, prédio projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e concluído em 1952. A marca dessa impessoalidade na primeira fase também é significativa na decoração do apartamento de Dora. Estamparias com texturas antigas, os móveis antiquados, sofás e poltronas desgastados com referências da década de 1970, poucas plantas, paredes com pinturas desgastadas, fotografias de sua família e uma pequena sacada cuja vista apresenta a degradação da cidade (FIGURA 10). A geometria claustrofóbica do ambiente e os tons pardos e ocre norteiam a visão para um antigo aparelho de TV e que, nas sequências seguintes, motiva uma série de conflitos entre Dora, o menino Josué e sua irmã Irene.



**Figura 10 – Os ambientes de Dora – Cenas de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Sendo urbana a primeira parte do filme, o diálogo entre a história da construção arquitetônica do Pedregulho e a localização do tempo da diegese, que é

a “atualidade”⁴⁷, são dados que direcionam o início do trabalho da direção de arte. A posição estratégica de um tapete em direção à única janela da sala mantém uma forte relação com a simbólica imagem do trem mostrado na sequência anterior. A decupagem da sequência do atropelamento de Ana nos arredores da estação ameniza os efeitos da ação dramática ao propor um recorte específico – alternando entre plano médio e detalhe –, que define os personagens em cena e seus objetos, como o pião de Josué e o lenço com flores bordadas de sua mãe. Conforme análise de Karina Dias (2008), o detalhe possibilita uma aproximação exordial do mundo. A artista anota que “O detalhe é entendido como um micro-evento que nos faz ver melhor, ver do interior, o conjunto que se apresenta diante dos nossos olhos. Ele é aquilo que inquieta nossa maneira de ver, é resistência a uma certa ordem cotidiana, é relevo, é fissura” (DIAS, K., 2008, p. 133).

Dessa maneira, o agenciamento dessas miudezas – seja nos objetos personificados, seja nos enquadramentos que objetivam uma aproximação do público –, permite que a imagem confronte o ritmo das ações. Com a morte da mãe, por exemplo, Josué encontra-se sozinho no mundo, mas, ao ingressar rumo ao sertão em busca da identidade do pai, ele viaja munido de seu amuleto, o lenço bordado de sua mãe. Essa herança, por sua vez, torna-se também objeto de uso de Dora, que, no avanço da narrativa, o utiliza para se secar do suor. Com o início da viagem rumo ao sertão, a professora e Josué incorporam a imagem de estrangeiros, e a paisagem, que se apresenta como “nova” para ambos, determina o curso de suas transformações. Situados continuamente no limiar da visibilidade, entre aquilo que se apresenta como um desenho de País, sofrem suas frustrações iniciais.

⁴⁷ Importante destacar que a “atualidade” em *Central do Brasil* corresponde ao ano de 1998, data de sua realização.



Figura 11 – Objetos do apartamento de Dora em *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

A chegada de Josué ao apartamento de Dora acarreta poucas alterações cenográficas, mas é decisiva para que a câmera passeie, apresentando a decoração, explorando a dimensão geográfica do pequeno apartamento. Josué examina com atenção os elementos fixados nas paredes com acabamento em grafiato da sala: uma foto de Dora com sua turma de crianças, de um passado em que ela lecionava; um quadro em que a Virgem Maria ampara Jesus; uma imagem simples de uma casinhola pintada em porcelana (FIGURA 11). É possível identificar nos três objetos uma pluralidade de significados que estão atrelados ao imaginário pretendido, como as lembranças do trabalho, a família e o Brasil rural, respectivamente. O menino, que identifica a carta redigida para o Pai, pergunta a Dora se pode enviá-la. Ao respondê-lo negativamente, fica notória a distância entre os dois mundos da direção de arte que elegerá o trânsito como potencialidade para a formulação de suas imagens.

A chegada da irmã de Dora, com figurino colorido e estampado, revela que se trata de uma pessoa mais amável e disposta a interagir com o garoto, ainda que desconfiada. Ela será responsável pela defesa de Josué quando Dora decidir por entregá-lo a uma suposta entidade social que encaminha garotos órfãos aos Estados Unidos para que tenham melhores condições de vida.

A arquitetura do corredor que dá acesso ao apartamento da mulher responsável pela “entidade social” mantém uma continuidade visual com a figura do trem, demonstrando que as escolhas das locações exteriores são prolongamentos da estação Central do Brasil. A divisão significativa no número de quartos que abrigam as crianças e a acomodação de desenhos infantis em papel sulfite nas paredes com

quadros emoldurados na cor dourada, posicionados em locais estratégicos, sugestiona a característica artificial da instituição. Nas sequências seguintes, o filme explora a ausência de ética e amor ao próximo, pelo fato de Dora entregar Josué com a garantia de receber dinheiro, planejado para a compra de um moderno aparelho de TV. Questionada por sua irmã, ela retorna ao apartamento para resgatar o garoto e segue com ele até a rodoviária. De lá, partem para o município Bom Jesus do Norte em busca do pai de Josué.

3.5 Estrangeiro em preto-e-branco

A aproximação do filme com o cinema de estrada, o *road movie*, apoiado pela questão das identidades dos protagonistas, o caráter de registro do real determina algumas decisões de criação da direção de arte de *Central do Brasil*, permitindo um encontro acirrado entre o processo de representação e a noção de real. Lúcia Nagib averigua as potencialidades do filme de estrada, comparando a narrativa de *Central do Brasil* com a poética do cineasta Wim Wenders, especialmente a produção *Alice nas cidades* (1974).

O modelo escolhido, aqui, foi *Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974), filme de temática transnacional, no qual uma menina alemã residente na Holanda e abandonada pela mãe num aeroporto de Nova York cai nas mãos de um jornalista alemão em crise criativa, que a leva de volta à Alemanha à procura da avó. [...] A nostalgia romântica de uma pátria indefinida, típica dos personagens wendersianos, se vê substituída pela euforia da pátria reencontrada. No processo, recupera-se também a escrita: em lugar do jornalista bloqueado do filme de Wenders, temos uma escrevedora profissional que, ao final do filme, redige fluentemente a história de sua vida em sua própria carta. A restauração do dom narrativo está intimamente vinculada à reaquisição da "brasilidade", à simpatia efusiva pela pátria redescoberta, elemento este inteiramente ausente em *Alice nas Cidades* e outros filmes do diretor alemão, em que o tema é justamente a impossibilidade da nação e da pátria. O título alegórico *Central do Brasil* anuncia a convicção tanto da totalidade quanto de um ponto zero, de um cerne do país, que é a estação carioca para onde convergem migrantes de todas as regiões. (NAGIB, 2006, p. 67).

No documentário *Tokyo Ga* (1984), Wim Wenders nos introduz a um só tempo ao universo do cineasta Yasujiro Ozu e ao Japão. Essa viagem empreende um olhar sobre imagens do desconhecido: as cerejeiras, os *videowalls*, as múltiplas estéticas dos mangás, os garotos *rockabilly* de Harajuku e as amplas paisagens da cidade que detectam os anúncios em *outdoor* da Coca-Cola. O diretor alemão detém-se com compreensível espanto a atividades na cidade, como o jogo de golfe em

massa, praticado em terraços de prédios, ou num estádio e a fabricação de alimentos artificiais para vitrines de restaurantes. A câmera revela o excesso de imagens e o vazio de conteúdo de uma sociedade globalizada, assumindo planos frontais cuja duração extrapola a minutagem e planificação que usualmente os filmes de narrativa clássica adotam. Para o historiador Alain Corbin (2001), a paisagem é uma certa leitura do espaço⁴⁸, enquanto Augustin Berque (*apud* DIAS, K., 2008) elucida que ela articula o lado objetivo do mundo, isto é, a paisagem se reporta a objetos concretos, os quais existem realmente ao redor de todos nós, e o íntimo de cada observador.



Figura 12 – Dora e as paisagens - Cenas de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Esse estado de civilização das imagens lembra a consternação de Dora frente à paisagem sertaneja que sobressalta à tela e que, ao término do filme, é o terreno frente à reconciliação da personagem a partir do frescor da descoberta (FIGURA 12). Para Salles, os ditos “filmes de estrada” misturam a crise de identidade dos personagens à crise da identidade das próprias culturas nacionais (STRECKER, 2010, p. 252), o que sugere uma representação do herói viajante como um representante narrativo de um conceito mais amplo. É interessante mencionar que a relação entre espaços reais e a cultura nacional também pode ser conferida em *Terra Estrangeira* (1995), produção anterior à *Central do Brasil*, codirigida por Walter Salles e Daniela Thomas.

O longa apresenta a história do paulistano Paco, que deseja conhecer a terra de sua mãe. Após a morte dela e sem dinheiro, devido ao confisco promovido

⁴⁸ A relação com a paisagem está na gênese do cinema brasileiro. Em 19 de junho de 1898, Afonso Segreto faz o registro da baía de Guanabara, de bordo do navio Brésil que o trazia da França. Esse procedimento de reprodução do real guiava também as primeiras produções dos Lumière.

pelo presidente Collor, o jovem aceita entregar um pacote misterioso em Portugal, em troca do custeio da viagem. No outro país, Paco se envolve com a brasileira Alex, que trabalha como garçonete. Em fuga para a Espanha, ambos são perseguidos por bandidos interessados no conteúdo do pacote. Realizado em preto e branco, o filme investe nos contrastes das formas e paisagens. Essa prática da diferença também é perceptível nas locações, do Elevado Presidente Costa e Silva (conhecido como “Minhocão”), em São Paulo, até a periferia de Lisboa, com domicílios e pensões que abrigam a comunidade africana. Também é possível compreender as escolhas nos ambientes internos, como a casa de Paco e sua mãe (FIGURA 13).



**Figura 13 – O apartamento de Paco e sua mãe - Cenas de *Terra Estrangeira* (1995).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

A encenação dialoga com referências cinematográficas diversas, aderindo a um registro documental de situações e paisagens, à estética do *film noir*, que mescla influências cinematográficas do modo peculiar de tratar o mundo do crime, tal como nos filmes de Antonioni, e à decupagem de cenas de fuga do cinema de Orson Welles. A produção faz ainda o uso de imagens televisivas do então presidente Collor e da sua então ministra da economia, facilitando o entendimento contextual do período.

A dinâmica dos contrastes pode ser conferida por meio de uma escala linear que contrapõe valores antagônicos: claridade e escuridão. Nesse sentido, a direção de arte do filme adquire uma atmosfera mais trágica, capaz de ressaltar os conflitos e as disputas em jogo. A possibilidade de criação de elementos simbólicos,

alternados entre os espaços de trânsito, como o metrô em Lisboa e a estrada na divisa com o território espanhol, bem como a diferença das paisagens de Lisboa e de São Paulo, fundamentam os contrastes otimizados pela dramaturgia (Portugal-Brasil, filho-mãe, permanecer-viajar, dentre outros)⁴⁹. Ao aderir ao preto e branco, a direção de arte de *Terra Estrangeira* exige certa remoção de uma camada do real no público, o que não inviabiliza a prática de um projeto realista. Mesmo dispondo da tecnologia do colorido, os diretores constroem uma realidade monocromática, aproximando-se da concepção de Vilém Flusser (2002), que identifica no preto e branco imagens teorizadas, abstrações descoladas da vida prática.

3.6 De olho na janela em movimento

As sequências de *Central do Brasil* tomam como valor de representação a geografia do sertão, bem como o conflito de Dora, que assume a tutela de Josué e deixa o Rio de Janeiro para acompanhá-lo. Isto posto, Nagib (2009) reconhece a qualidade de “um filme de roteiro” em *Central do Brasil*, orquestrado mediante uma saída no interior do Brasil. Para a autora, o esquema de coprodução internacional determina regras comuns a outros filmes, dentre elas a construção de um herói privado:

Esse herói é, em geral, representado por um ator que não era ator antes ou, pelo menos, não parece ser. São atores que parecem ter sido tirados do real, sua função é bem clara, estão ali para se tornar bastante convincentes. Depois existe um pano de fundo documental, que sanciona a verossimilhança daquele personagem. E ele não está apenas localizado na sua cidade natal, no seu país natal. São personagens que são transformados em heróis, a ação deles não é válida para a sociedade inteira, apenas para aquele universo restrito da vida íntima deles. (NAGIB, 2009, p. 223).

Ainda que o filme elabore a respeito da estruturação dramática da narrativa, percebemos que o esquema de coprodução internacional interfere na concepção da direção de arte dos filmes, como também pode ser verificado em *O Beijo da Mulher-Aranha*. Diante desses territórios de pobreza e seus personagens

⁴⁹ A codiretora Daniela Thomas e que também atua como diretora de arte, sendo uma das mais reconhecidas no País, afirma, em participação na Semana ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) de 2013 que a poética do preto e branco, para ela, funciona de maneira simbólica em *Terra Estrangeira*. Na constituição das imagens do filme, o branco metaforiza o infinito e o preto a moldura, o enclausuramento. Fonte: <http://abcine.org.br/site/semana-abc-2013-debateu-a-direcao-de-arte-em-preto-e-branco/>

heroicos, Ivana Bentes (2007) considera que uma parte significativa da produção brasileira da década de 1990 transforma “o sertão ou a favela em ‘jardins exóticos’ ou museus da história”. A diferença da visualidade de *Central do Brasil*, quando associada ao Cinema Novo, encontra-se no desenho de um sertão lúdico, do lado “documental” da ficção e uma imagem agradável. Essa romantização está explícita no trabalho do realismo confeccionado pela direção de arte, o que aproximaria o filme a um padrão de qualidade, por isto internacional. A espacialidade do sertão surge, então, para ela,

[...] como projeção de uma “dignidade” perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de “volta” dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. O sertão torna-se território de conciliação e apaziguamento social para onde o menino retorna. (BENTES, 2007, p. 246).

Essa predileção por um sertão ameno, com enquadramento controlado, delineia os contornos da direção de arte, propiciando uma aproximação com a paisagem monumental. Se a câmera adotava um formalismo e uma certa tendência à frontalidade na primeira fase, a aposta pelo trânsito provoca um recorte da imagem de um interior em busca de legitimidade. A câmera, que sugestiona curiosamente a documentação da experiência dos personagens, aciona componentes como as cores, por exemplo, para a direção de arte investir em locações. Quando acrescentadas à narrativa do filme, elas impulsionam significados múltiplos.

Enquanto o sertão, em *Central do Brasil*, testemunha a ambição de Josué de conhecer seu pai, ele possibilita igualmente uma reinvenção a Dora. Assim, o garoto objetiva a reescritura de seu futuro pelo viés do auxílio da professora que conhece parte de sua história. É possível perceber, retomando Jacques Aumont (2004), que o olho móvel do passageiro acompanha a paisagem recortada pela janela de forma similar ao olho do espectador que acompanha a tela do cinema:

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva –, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva [...] trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas. (AUMONT, 2004, p. 53).

A rotina severa de Dora no Rio de Janeiro é substituída pela geografia do inesperado, através da direção de arte que se beneficia da passagem do tempo da

viagem para assumir a qualidade da rotação dos sentimentos e do nomadismo em que o próprio deslocamento implica uma meta. A estagnação na qual ambos personagens estavam condicionados também é alterada pela conexão afetiva em cada parada dos ônibus que tomam, contrariando o início da narrativa. O primeiro plano de Dora e Josué dentro do ônibus em direção a Pernambuco atesta uma mudança da perspectiva da fotografia. Da moldura da janela formam-se curiosas imagens, de cores e temperaturas distintas, como pode ser verificado na sequência de croquis da diretora de arte Carla Caffé (FIGURA 14). Ao recorrerem ao procedimento do desenho, diretores de arte desenvolvem suas hipóteses e apresentam proposições. Com base em recursos expressivos, identificam ou descartam materialidades, para expor uma reflexão em torno da imaginação. No desenho aquarelado da diretora de arte, é possível identificar uma predileção pelo azul, de forma que esse estudo pode ser replicado aos enquadramentos



Figura 14 - Croquis da diretora de arte Carla Caffé para *Central do Brasil* (1998). Fonte: CARNEIRO e BERNSTEIN (1998).



**Figura 15 – O uso das cores na cenografia - Cenas de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Após longas sequências de trânsito, Dora decide que Josué deve seguir sozinho até o endereço da casa de seu pai. O garoto aparece sentado à mesa no fundo da lanchonete de mais uma rodoviária, enquanto ela, mesmo tendo comprado a passagem de volta ao Rio de Janeiro, decide por continuar a viagem. A cenografia colorida, com elementos cênicos bem pontuados no enquadramento, serve como um elemento de contraponto às ações dramáticas dos personagens, uma vez que ambos estão lidando com seus limites, ainda que num espaço multicolorido e de formas geométricas consideráveis. No plano estático, Dora surge curvada ao centro do quadro, recortada pela luz intensa de uma porta com vidros temperados, estampas em algodão, uma cortina de miçangas e azulejos decorados de cozinha (FIGURA 15).

3.7 Objetos que contam histórias

A exploração da experiência da viagem é substanciada quando conhecem César, um caminhoneiro evangélico solitário, de idade semelhante à de Dora, que lhes oferece carona até certo ponto da estrada⁵⁰. A maquiagem discreta em Dora serve como elemento de transformação da personagem, promovendo um novo olhar sobre uma possível afetividade e principalmente autodescoberta. Ao adentrar o banheiro de um posto de gasolina, Dora ganha de uma mulher mais jovem a sobra de um batom vermelho. De frente ao espelho e encantada pelo motorista evangélico César, maquia-se (FIGURA 16). Os *props* possuem funções narrativas e são

⁵⁰ Atuado por Othon Bastos, que também figura em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Braço direito de Lampião, seu personagem é peça fundamental na narrativa. A produção foi indicada à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1964 e é considerada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

identificados pela câmera através do detalhe, o que exige uma atenção especial da direção de arte. Essa especificidade pode ser compreendida em filmes de terror, em que facas, armas e outros objetos cortantes adquirem certo protagonismo quando enquadrados.



Figura 16 – A maquiagem e a dramaturgia - Cenas de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Cada projeto de direção de arte apresenta sua especificidade em função do uso das lentes da câmera, que determinará os planos, movimentos de personagens, uso de cor e textura. Todavia, sua identidade também pode ser caracterizada através do uso do objeto cênico com função dramática. Chamemos o *tempo A* de Rio de Janeiro, quando o filme começa, com Dora, Josué, sua mãe Ana e os anônimos da estação. Os *tempos B, C e D* apresentam pontos de vista e sugestões de outras especificidades de espaço e lugar. Sozinhos, eles não dão conta do desvelamento da diegese, ainda que seja linear. Para melhor nos situarmos na estrutura da direção de arte do filme, sistematizamo-los a partir das presenças dos personagens, objetos e cenários.

1) *Tempo A*: Rio de Janeiro.

Tempo presente. Marca o tempo do início do filme.

Dora, sua irmã, Josué e Ana.

Central do Brasil. Casa de Dora. Casa de sua irmã. Não-lugares. Espaços da cidade.

Trens, pão, lenço maternal, cartas, caneta, fotografias de Dora mais jovem, aparelhos de TV antigo e novo.

2) *Tempo B*: Rodoviária e estrada.

Tempos mortos. Marca a virada da trama.

Dora e Josué.

Rodoviária Interestadual do Rio de Janeiro.

Bilhete, ônibus, bolsa de Dora, carta para o Pai.

Há uma suposta diminuição no número de objetos cênicos. A direção de arte se mobiliza a descrever e acompanhar as paisagens da estrada, uma vez que os objetos do *Tempo A* auxiliam na descrição dos personagens centrais, variando entre os objetos de caráter narrativo e aqueles que “vestem” a cenografia.

3) *Tempo C*: Brasil agrícola. Os vilarejos percorridos.

Tempo que desliga Dora do Rio de Janeiro e aproxima o garoto Josué de sua família.

Dora, Josué e o caminhoneiro César.

Cerveja, caminhão, batom e a bolsa de Dora.

4) *Tempo D*: O futuro.

Ao final do filme, Dora regressa ao Rio de Janeiro, e o garoto fica com seus irmãos. Essa aproximação, na despedida dos dois personagens, sedimenta-se a partir da fotografia impressa (objeto). O material fotográfico fica alçado como recordação.

Fotografia em monóculo.

Em parte do *tempo C*, Dora e Josué ocupam os bancos da frente, a boleia do caminhão de César. O ponto de vista da câmera na estrada muda sensivelmente, pois agora os protagonistas estão mais próximos do destino final. Podemos observar aqui uma interessante metáfora de que, desfrutando da companhia do caminhoneiro, eles podem tomar as rédeas de suas vidas, podem exercer a função de motoristas (FIGURA 17). O ponto de vista reforça a subjetividade de ambos, anteriormente associada ao de simples passageiros, permitindo que agora eles confrontem a imagem da estrada, sem quaisquer interferências nessa relação de proximidade com a nova geografia. Para isso, a direção de arte foca em referências plásticas e

paisagísticas do sertão para o adereçamento dos ambientes de parada para o descanso dos personagens.



**Figura 17 – Novo ponto de vista - Cenas de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

3.8 A textura como aliada

Dora e Josué tomam carona em um caminhão pau de arara, e essa experiência torna-se importante para um desconforto da personagem, evidenciado no trabalho da cenografia e do tratamento dos objetos que se apresentam alegoricamente. Para Xavier (2012), a alegoria deve ser compreendida não apenas como uma figura de linguagem ou como figura retórica, de proximidade à metáfora e hipérbole, mas também como expressão do símbolo de um complexo sistema de significação que se articula em tempo prolongado, expressando, assim, o imaginário social e simbólico de um povo ou de um determinado período histórico. A resposta plástico-visual da direção de arte para a alegoria da brasilidade, uma das facetas da alegoria da estrada do filme, é a utilização da textura como materialização do tempo, garantindo a complementaridade entre os objetos e uma verossimilhança em relação ao sentido tátil.

Os planos que se detêm à poeira da estrada, recortada pela luz que atinge o ônibus em movimento, evocam aquilo que Bernard Berenson (*apud* PALLASMAA, 2011) nomeia de valores táteis. Para ele, uma obra de arte autêntica simula nossas sensações idealizadas de toque, e esse estímulo intensifica a vida, portanto a experiência. Donis Dondis (1997) discorre que a textura, como os empoeirados

objetos da referida cena, frequentemente serve de substituta para as qualidades do sentido tátil, uma vez que também podemos apreciar e reconhecer a textura através da visão, e não somente pelo tato, ainda que possuam significados associativos. Conforme LoBrutto (2002), a textura é um elemento essencial na criação de autenticidade das superfícies e evoca o tempo, passagens, desgastes e uso dos objetos e lugares.

3.9 De volta para casa

Assim como em boa parte dos filmes do Cinema Novo, *Central do Brasil* mescla o trabalho de não atores e intérpretes especializados em teatro, processo semelhante ao da direção de arte quando alterna elementos do espaço real e elementos produzidos, como a cena da romaria, em que poucas construções cenográficas parecem ter sido colocadas. Com a proximidade do fim, a luminosidade dos planos e a impressão de poucas alterações cenográficas angariam novos contornos, tal como observa Pedro Butcher:

[...] À medida que se embrenha com ele pelo interior do país, Dora descobre outra ordem de valores, ao mesmo tempo mais primitivos e mais íntegros. A crispação urbana afrouxa, as relações interpessoais se suavizam, abre-se espaço para a esperança – o que se reflete sutilmente na linguagem audiovisual do filme. Além de alongar os planos e tornar o ritmo mais compassado, Walter Salles (com a ajuda da excepcional fotografia de Walter Carvalho) procede de um esclarecimento da imagem. Se os planos do início eram em geral escuros e saturados de elementos (e encharcados por uma música sentimental e excessiva), eles se tornam cada vez mais limpos e luminosos. (BUTCHER, 1998)

A função simbólica da direção de arte chega ao ápice quando os protagonistas, localizados na Vila São João, na Paraíba, encontram a casa da família do garoto. A espacialidade do conjunto habitacional da Vila São João retoma a insensibilidade dos conjuntos habitacionais no Brasil, tal o edifício Pedregulho. O enfileiramento de pequenas casas e a monocromia desbotada de suas fachadas aproximam os personagens (FIGURA 18). Ao localizar a casa da família de Josué, Dora é testemunha do encontro do garoto com seus dois irmãos. A ausência do Pai instaura uma certa dificuldade de diálogo e promove um vazio na cenografia dos principais ambientes, como a sala e os quartos. Extrovertido e popular entre a vizinhança, Isaías, o irmão mais velho, deseja reunir a família, ao passo que o

introvertido Moisés passa a maior parte do tempo trabalhando na marcenaria no fundo da casa que pertencia ao pai. O último figurino da heroína, um vestido lilás que ela ganhara de presente do Josué, funciona como um desvio interessante em sua paleta de cores, amplificada pela cor do céu que amanhece devagar enquanto se encaminha para o ônibus que a levará de volta para casa (FIGURA 19).



Figura 18 – Juntos no novo lar de Josué - Cena de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.



Figura 19 – Fim de filme - Cena de *Central do Brasil* (1998).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Ao fim, a montagem alterna as aparições finais de Dora e Josué: ela dentro do ônibus de volta ao Rio de Janeiro, e ele se reconhecendo na casa dos irmãos e na rua. A fotografia em monóculo é o objeto que os aproxima nessa despedida enquanto Dora redige uma carta de despedida a Josué. O maniqueísmo da narrativa é

amenizado pela direção de arte mediante a utilização dos espaços e o agenciamento dos protagonistas em cena. Embora se note a prevalência de certa monocromia nas paletas de cores para cada uma das fases de *Central do Brasil*, a alternância de paisagens colabora para a ampliação do repertório cromático da imagem.

Quando atua como pesquisadora de locações para que poucas inserções evidentes ocorram na segunda fase do filme, a direção de arte explora os valores simbólicos dos lugares e é um reflexo do processo de internacionalização do cinema brasileiro da década de 1990. Isto posto, o realismo cenográfico e a caracterização dos personagens atendem a comandos de mercado e cumprem os procedimentos definidos. As particularidades dramatúrgicas do roteiro cinematográfico instauram uma visualidade singular ao mundo de Dora, que anterior à viagem tenta se valer de uma realidade com a qual não estabelece nenhum vínculo afetivo. As paradas em pontos estratégicos nas estradas podem ser entendidas como sequências de transição, dotadas por espacialidades que aparentemente não possuem valores simbólicos, mas que colaboram para a travessia de ambos e a formulação da imagem do Pai.

A visualidade não alenta a adesão de Josué à casa de seus irmãos, mas instaura questionamentos de como esse novo espaço congrega suas descobertas e frustrações. Em conformidade, essa “conciliação” com o mercado e o público torna-se decisiva para a compreensão do modelo adotado pela direção de arte do filme. A tentativa bem-sucedida de internacionalização, em termos de oferta de postos de trabalho, e o reconhecimento da importância de outros departamentos na realização cinematográfica contribuem de modo substancial para o amadurecimento da direção de arte no Brasil.

4 A DIREÇÃO DE ARTE E OS LAMPEJOS DA IMAGINAÇÃO

“O imaginário é, ao mesmo tempo, impalpável e real”. MAFFESOLI (2001, p. 77)

4.1 O potencial de fazer as coisas

Em 1985, o cineasta Hector Babenco realiza *O Beijo da Mulher-Aranha*, produção que conta com a direção de arte de Clovis Bueno⁵¹. Na sequência, surgem os nomes de Felipe Crescenti e Patricio Bisso, responsáveis pela cenografia e pelos figurinos, respectivamente. Uma das razões que justificam o crédito de direção de arte em *O Beijo da Mulher-Aranha* é o fato de o filme ser uma coprodução estadunidense, país cuja estrutura de trabalho já havia consolidado o departamento de arte. Parceiro em outros trabalhos do diretor, Bueno assina em 1980 a cenografia e os figurinos de *Pixote, a lei do mais fraco*, produção bastante premiada que gira em torno da relação de crianças com a marginalidade e as ruas de São Paulo. A direção de arte do filme e a fotografia de Rodolfo Sánchez engendram tons escuros que dialogam com o obscurantismo dos perfis psicológicos de seus personagens, conferindo uma imagem que se diferencia nas internas do reformatório e nos exteriores, como as ruas da cidade de São Paulo.

Na década de 1990, Bueno torna-se um dos diretores de arte mais inventivos e prestigiados do cinema brasileiro, responsável pela direção de arte de filmes de grandes orçamentos que viabilizam produções com equipes mais consistentes, laboratório promissor para a consolidação de sua assinatura. Nas atividades encabeçadas pela Semana ABC 2014 – Associação Brasileira de Cinematografia, Hector Babenco, a maquiadora Anna Van Steen, o diretor de fotografia Pedro Farkas, o produtor cinematográfico Caio Gullane e a figurinista Bia Salgado relatam alguns dos procedimentos que Bueno desenvolve nas etapas de pré-produção e de filmagem de diversos filmes, marcados por uma intensa curiosidade e uma observação constante do cotidiano e dos hábitos das pessoas⁵². Os depoimentos

⁵¹ Nas sofisticadas cartelas iniciais do filme, desenvolvidas por Robert Dawson que também está creditado na abertura, figura o nome de Clovis Bueno como “*art director*” e não “*production designer*”.

⁵² Desde 2002, a Semana ABC de Cinematografia promove conferências, painéis e debates que reúnem personalidades de diversas áreas do setor, do Brasil e do exterior, além de outros profissionais do audiovisual, estudantes de cinema e demais interessados. No evento discutem-se temas atuais, atualiza-se a respeito de novas tecnologias e abordam-se tendências de trabalho no Brasil e mundo

dos profissionais, seus parceiros de trabalho em diversas produções audiovisuais, ilustram o conceito de direção de arte que Bueno tece e suas correspondências com as ideias de encenação e dispositivo cinematográfico. Em entrevista com Vera Hamburger (2014. p. 140), o artista afirma:

Antes de começar a imaginar o cenário, discuto muito o roteiro, do ponto de vista dramático, com o diretor. Ou ele me convence ou eu o convenço. O diretor tem a visão dramática de um filme, o diretor de arte a materializa, e o fotógrafo participa nos dois lados: na parte material, quando ele ilumina um cenário, e na parte dramática, quando, num movimento de câmera, sublinha ou constrói uma emoção. [...] A direção de arte cria o potencial de fazer as coisas; o fotógrafo tem equipamentos disponíveis para realmente realizar a cena. O enquadramento também é assunto de uma velha disputa entre os diretores de fotografia e os diretores de arte.

Esse potencial de fazer as coisas é uma das tônicas centrais de seu ofício em *O Beijo da Mulher-Aranha* e torna-se fundamental na concepção da profissão “diretor de arte” como aquele que orchestra, ou seja, o supervisor de um “departamento”. Bueno também critica um certo academicismo da área, no fazer da direção de arte, e reforça as diferentes possibilidades da pesquisa, considerando que o importante não é ser verdadeiro ou fidedigno a uma época representada, mas “convincente”.

Tem diversos estilos de se fazer a coisa, né? [...] Eu tenho horror a pesquisa. Pra mim a pesquisa é a bagagem humana e cultural que a gente tem. 'Ah, eu vou ler um livrinho agora pra fazer o filme pra saber como que é uma casa *clean*' [...] Sei lá, é uma questão de estilo mesmo, eu sou muito intuitivo. A gente é cheio de boas intenções quando vai fazer uma coisa... a gente nunca pendura um quadrinho na parede pra preencher um vazio, a gente tem sempre uma intenção com aquilo... 'Ah, eu vou botar um navio pra dizer que esse personagem vive num mar turbulento...' Ninguém quer saber disso! Mas a gente tem um monte de intenções subliminares, mas eu acho que em todo trabalho de arte, não só o do diretor de arte, ele é assim [...] o espectador não é obrigado a decifrar todo o mistério [...] A pesquisa como procura... não a pesquisa iconográfica. (BUENO, 2019)⁵³.

Atrelado à intuição, o diretor de arte aposta no repertório vivido, isto é, empresta sua experiência de vida ao projeto de direção de arte. Valendo-se das experiências acadêmicas coletadas a partir de estudos de países europeus, Félix Murcia (2012) compreende que a formação do diretor de arte perpassa três áreas de conhecimento, sendo elas (1) o conhecimento a respeito de cinema (linguagem

afora. A mesa que homenageou o diretor de arte Clovis Bueno em 2014 pode ser conferida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Lp9NYDLhik>

⁵³ Transcrição de trecho de entrevista (BUENO, 2019).

cinematográfica, significação da imagem e estética); (2) as matérias que atendem ao específico da profissão (história da moda, do mobiliário, design e da arte); e a (3) cenografia (plástica e desenho construtivo).

4.2 Imagem fluida

Baseado no romance homônimo escrito pelo argentino Manuel Puig em 1976, no mesmo ano em que a democracia é novamente derrubada em seu país, *O Beijo da Mulher-Aranha* foi indicado a quatro categorias no Oscar de 1985, tendo William Hurt, intérprete de um dos protagonistas, recebido o prêmio de melhor ator. Falado em inglês e lançado nos Estados Unidos sete meses antes da estreia no Brasil, o filme narra a história de dois companheiros de mesma cela, Luis Molina e Valentin Arregui. Detido por corrupção de menores, Molina trabalha decorando vitrines, é homossexual, generoso e bastante paciente (FIGURA 20). Por sua vez, o irritadiço e de atitude agressiva Valentin é um jornalista heterossexual revolucionário, encarcerado como preso político (FIGURA 21). Para passar o tempo, Molina narra a Valentin seu filme preferido.



Figura 20 – Molina decora vitrines - Cena de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985).
Fonte: Reprodução a partir do filme.



**Figura 21 – Valentin encarcerado – Cena de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Dada, pois, a diferença de perfil dos protagonistas, em Molina há uma reflexão acerca da questão da performance de gênero, debate fundamental à consolidação da teoria *queer*, resultante de um pensamento pós-moderno. Inserido na esfera heteronormativa, Molina compõe sua identidade marginal e fluida, referindo-se a si como mulher em diversas cenas do filme. Por muito tempo propagado pela narrativa clássica cinematográfica o estereótipo gay baseado numa moral heteronormativa, inclusive ratificando um discurso homofóbico, os personagens LGBTQ ganham novos contornos nas produções audiovisuais brasileiras, principalmente a partir dos anos 2000, dentre as quais destacamos as ficções *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Cazuza – o tempo não para* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004), *A Festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2008), *Elvis e Madona* (Marcelo Laffitte, 2011) e *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014).

O pesquisador Antonio Moreno (2001) descreve as três principais representações de personagens gays no cinema produzido no Brasil, especialmente entre as décadas de 1920 e 1980, cujos modelos estão intimamente associados a suas caracterizações. A primeira delas diz respeito ao estereótipo predominante em várias obras até o final da década de 1980, que é a figura marginalizada, ligada à criminalidade, ao pobre, usuário de drogas ilícitas, de personalidade perigosa e de moral duvidosa. O segundo tipo-ideal apontado é a travesti cujo trabalho ocorre por um ator que constrói a “imagem de uma mulher”, geralmente associada a uma gesticulação frenética e de caracterização esdrúxula. A última categoria é a dos *gays-clown*, personagens extremamente caricaturescos que se aproximam da imagem de

um palhaço e que atendem aos comandos de humor das tramas. Assim, “sua entrada em cena já denota todas as suas implicações e o público já sabe como vai se comportar e agir” (MORENO, 2001, p. 285).

A construção da “imagem do gay” no cinema está amparada por aquilo que Judith Butler (2003) denomina também como heterossexualidade compulsória, cuja força coercitiva reside nos estereótipos de masculino e feminino. Molina recusa certos valores heteronormativos e tenta defender como pode sua individualidade, em uma composição que apresenta um contorno com a tendência *Camp* e que tem por orientação o exagero e a estilização. A sensibilidade perpassa o campo estilístico e não necessariamente o conteúdo, propiciando um interesse pelo duplo sentido. Além disso, ela interrompe muitas questões balizadas pelo modernismo sobre a definição e o que pode ser classificado como “arte”. Susan Sontag (1964), mesmo que contrária à definição exata de *Camp*, assegura que seus principais elementos são o artifício, a frivolidade e o excesso do “chocante”.

Sinto-me fortemente atraída pelo Camp e quase tão fortemente agredida. É por isso que quero falar a seu respeito e por isso posso fazê-lo. Pois ninguém que compartilhe sinceramente de uma determinada sensibilidade pode analisá-la; só pode, seja qual for a sua intenção mostrá-la. Para designar uma sensibilidade, traçar seus contornos e contar sua história exige-se uma profunda afinidade modificada pela repulsa. (SONTAG, 1964, p. 1, tradução nossa⁵⁴).

Segundo José Amicola (2000), uma marca na literatura de Puig é um certo emaranhado de elementos de cultura *pop* que ora atua como homenagem, ora como dimensão crítica. O efeito das cores dos figurinos e dos objetos de cena de Molina salta à pintura cinza do cárcere, descolando-o do fundo monocromático que recebe uma pintura cenográfica de desgaste e de uso, cuja superfície denota a marcação do tempo cronológico. A direção de arte e os figurinos atuam como agentes das subjetividades destacadas, bem como permitem uma fluidez na identidade e expressão de gênero de Molina. Enquanto Valentin é caracterizado de barba, veste jeans e apresenta uma cicatriz ao redor de um dos olhos – está ferido em razão das constantes torturas a que é submetido –, Molina utiliza um vestido de seda colorido, está sempre bem penteado e decora seu canto da cela com esmero e cuidado, como

⁵⁴ Tradução do original: “I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it. That is why I want to talk about it, and why I can. For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. To name a sensibility, to draw its contours and to recount its history, requires a deep sympathy modified by revulsion.”

se fosse uma estrela de um filme clássico hollywoodiano à expectativa em seu camarim luxuoso e bem iluminado. A decoração do canto da cela de Molina revela desenhos de nuvens feitos à giz, embalagens coloridas de cosméticos e uma fotografia de Marlene Dietrich, célebre atriz que passou a maior parte dos anos 1950 e 1970 em uma turnê mundial, ao longo da qual ela cantava canções de seus filmes e discos.

A delicada construção do “lugar” de Valentin na cela evidencia parte de suas ambiguidades e exemplifica como o binarismo sexual adquire facetas limitadas e superficiais na medida em que acompanhamos suas confissões. Butler (2003) sustenta que a eleição entre homem ou mulher limita a possibilidade de existência dos sujeitos, pois aprisiona-os em apenas duas possibilidades. Sendo assim, a performatividade age a partir do entendimento de que “o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2000, p. 111). A caracterização de Molina produz os efeitos que ele nomeia, ora atenuando certas características, ora desvelando-as. Assim, cabe à direção de arte hiperbolizar tais intenções, valorizando a fluidez na construção da identidade do personagem.

4.3 As dualidades entre Molina e Valentin

Inicialmente ocorre uma sugestão de que a dualidade entre o escapismo da fantasia e a dureza da realidade seja representada individualmente por cada um dos protagonistas. Molina usa claramente a ficção do filme que narra como escapismo, uma maneira de ignorar os problemas de seu entorno, estratégia execrada por Valentin. O pacto de Valentin com a realidade faz com que ele trate com completo desdém a narrativa e a admiração de seu companheiro de cela pelo filme. Para ele, a vida de Molina é tão tola quanto os filmes que o colega venera. Contudo, com o avançar da trama, orquestrada a partir de dispositivos do melodrama, vemos que essa dicotomia está presente também em ambos personagens.

Enquanto Molina tenta fugir para suas fantasias cinematográficas e imagens estilizadas, ele também é trazido de volta para os problemas reais na convivência com seu companheiro de prisão. Já Valentin, que no começo parece ter apenas o real como norte, acaba revelando que também tem suas fantasias escapistas. No curso das cenas de confinamento, que ocupam boa parte da duração do filme, o revolucionário admite que no passado teve que fazer uma escolha: ou ficar

com Marta, a mulher burguesa que amava e assim ter uma vida tranquila ou deixá-la para juntar-se à revolução que pretende mudar o país onde ambos os personagens vivem – algum lugar na América Latina, mesmo que falado em inglês. Ele escolhe a segunda alternativa, o que acaba por levá-lo à prisão. Ao dormir, o personagem é flagrado por Molina, que balbucia repetidamente o nome de Marta e, adiante, revela seus sonhos sobre estar junto à mulher que ama.

Em geral, as histórias de prisão ganham tons a partir de uma possível fuga do cárcere, valendo-se da vida de confinamento de seus personagens para explorar questões dramáticas de grande profundidade, como autoconsciência, solidão e fé. A questão central do encarceramento na diegese de *O Beijo da Mulher-Aranha* não é o agenciamento de uma fuga, mas o vislumbamento das diferenças que marcam os protagonistas e de que modo elas tencionam as características individuais de cada um deles. Esse recurso é explorado principalmente pela dinâmica da narrativa, uma vez que ambos não se diferenciam apenas pelo temperamento, mas também por seus ideais – informações que a direção de arte coleta para transformá-las em imagem.

Valentin é um jornalista revolucionário que pensa o tempo todo na rebelião da qual ele faz parte, lamentando-se por ter sido capturado e resistindo a torturas para não entregar o nome de seus companheiros de revolução. Ele critica abertamente os carcereiros, revolta-se com o tratamento que os colegas de prisão recebem e até mesmo recusa-se a ingerir alimentos mais sofisticadas por acreditar que o luxo material pode desviar do foco da luta que realmente vale a pena. Molina, por sua vez, não pensa em política. Não critica o regime que controla o país e se esquia de debates políticos. Sua questão é a recordação de seu filme preferido ao mesmo tempo em que mimetiza os gestos da protagonista, exercendo sobre a imagem forte poder imaginativo.

De acordo com Gaston Bachelard (1998, p. 18), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. O filósofo ressalta que a imaginação material, diferente do que chama de imaginação formal, nasce de um convite à transformação do mundo, ao trabalho feliz porque criador. A imaginação de Molina manipula o tempo e o aproxima de certa espetacularização do cotidiano e da ideia de futuro. É Valentin que o alerta na questão fundamental que ele nunca havia percebido no filme que narra: trata-se de uma história antissemita.

A narrativa de *O Beijo da Mulher-Aranha* está orquestrada a partir de dois eixos que estimulam a relação entre os protagonistas antagônicos: a crueza do mundo real (FIGURA 22) e o sofisticado filme de Molina (FIGURA 23)⁵⁵.



**Figura 22 – A dura realidade do encarceramento – Cenas de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**



**Figura 23 – O sofisticado filme de Molina – Cenas de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985). Fonte:
Reprodução a partir do filme.**

⁵⁵ O fotógrafo Rodolfo Sanchez relembra que “a maior dificuldade foi tirar a cor para acrescentar mais vermelho nas cenas que representam o nazismo. Fizemos isso fotoquimicamente” (MERTEN, 2010).

Em entrevista à Débora Butruce, Vera Hamburger comenta como essa particularidade na estruturação da trama determinou o trabalho de Bueno e do diretor Hector Babenco:

Então o Hector propõe a Clóvis: “você faz o cenário e o figurino da parte real, realista, e chama o Felipe Crescenti e o Patrício Bisso para fazerem a parte da ficção”; você faz a “direção de arte”. Nenhum deles havia trabalhado dessa maneira antes, mas foram experimentando e deu certo. O filme é lindo e a partir daí as iniciativas nesse sentido foram se proliferando, até que o mercado de produção adotou definitivamente a nova função. (BUTRUCE; BOUILLET, 2017).

Arquitetada nos antigos estúdios da Vera Cruz, a cela dos protagonistas, idealizada e construída por Bueno, possuía uma forma suspensa por uma estrutura de metal erguida sobre um fosso existente no estúdio, solução que auxiliou a dinâmica de filmagem pois possibilitava a retirada do piso. Ele projetou ainda um sistema de contrapeso capaz de eliminar as paredes durante as filmagens⁵⁶. As áreas externas à cela foram adaptadas para serem filmadas no Presídio do Hipódromo⁵⁷, que estava desativado (HAMBURGER, 2014). Para garantir a continuidade geográfica e visual entre cenografia construída em estúdio e as locações adaptadas, isto é, espaços pré-existentes que recebem interferências cenográficas para ajustarem-se à dinâmica visual pretendida, a cenografia do filme utiliza pinturas de envelhecimento e uma paleta de cores similares em ambos os espaços. Bueno realiza em 2013, novamente em parceria com o diretor Hector Babenco, a direção de arte do filme *Carandiru*, cuja narrativa se passa no presídio Casa de Detenção e que necessitou uma série de adaptações na locação principal e construções cenográficas nos estúdios da Vera Cruz, localizados no interior de São Paulo.

4.4 Uma ficção fingida?

A edição do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado de 1988 apresentava sete longas-metragens, sendo três de diretores estreantes no formato. Experiências em super 8 e em filmes publicitários, além da influência da televisão e do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São

⁵⁶ Hamburger (2014) menciona a parceria de Bueno com o cenotécnico Quindó.

⁵⁷ O Hipódromo recebeu oponentes da ditadura, enviados em maior número a partir do início da década de 1970 com a desativação do Presídio Tiradentes em São Paulo. Eles ficavam separados dos presos comuns, mas todos viviam em péssimas instalações.

Paulo (ECA-USP) são determinantes para o expressivo número de filmes selecionados:

[...] entre 1980 e 1983 trinta cineastas estrearam na direção de um longa-metragem de ficção, entre eles Tizuka Yamasaki, Silvio Tendler, Sergio Rezende, Marco Altberg, Sérgio Bianchi, Guilherme de Almeida Prado, Djalma Limongi Batista, Fábio Barreto, Paulo Sérgio de Almeida, Ivan Cardoso, Hermano Penna e Chico Botelho. No período de 1984 a 1988 mais quarenta cineastas superaram as dificuldades e pela primeira vez vivenciaram a experiência de dirigir um longa-metragem. (DIRETORES estreantes, 1988, p. 4).

Certos da inexistência de uma proposta estética comum às produções, críticos e pesquisadores identificam possíveis correlações, como a representação da juventude, as tramas ambientadas nos espaços urbanos e a busca de uma identidade. Nas palavras de Xavier (2006b), a produção dos anos 1980 reverbera a partir do estatuto de um novo visual, cujas implicações determinam uma imagem afastada da tradição do Cinema Novo, características que ele reconhece aliadas à ideia de um cinema pós-moderno. O pesquisador acrescenta ainda que

Nos anos 1980, as transformações do cinema brasileiro emergiram de diferentes focos – São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro – mas o pólo emblemático do novo cinema foi a produção paulista. Se é possível observar que um novo design se esboça no início da década, a partir de filmes como *Eu te amo*⁵⁸ (Arnaldo Jabor, 1981) [...] (XAVIER, 2006b, p. 38).

A diretora de arte Vera Hamburger (2017) complementa as características do cinema produzido na década de 1980 em São Paulo, destacando a formação das equipes e a adoção do campo da direção de arte nos filmes ficcionais.

[...] acho que a gente pode pensar que, nos anos 1980, os profissionais do cinema nacional passaram a atuar frequentemente em comerciais estrangeiros, ou mesmo brasileiros. Eram projetos com muita verba e estrutura mais complexa do que estávamos acostumados em nossas produções. Ao mesmo tempo, havia uma geração nova formada pela universidade, estudada. O cinema dos oitenta adotou formas de produção e novos parâmetros de qualidade, indo contra a vulgarização da linguagem que tivemos na década anterior, dominada pela pornochanchada. Estamos falando assim, em décadas e isso é um perigo, pois generalizamos. Em todos os tempos tivemos diretores e equipes preocupados com a questão técnica e fazendo filmes maravilhosos em todos os gêneros. Mas existe sim uma aposta técnica dos anos 1980, e a reestruturação da equipe e modos de trabalho. Inclusive foi nessa década que adotamos a figura do diretor de arte,

⁵⁸ O filme relata a história um casal formado por um industrial recém separado e falido e uma mulher abalada por um relacionamento conflituoso. A cenografia é assinada por Marcos Weinstock e a fotografia por Murilo Salles.

centralizando as decisões da visualidade dos filmes, reunindo cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais em um pensamento global. (BUTRUCÉ; BOUILLET, 2017, p.165).

No mesmo ano de lançamento de *O Beijo da Mulher-Aranha*, a produção *A Marcada Carne*, primeiro longa-metragem do diretor André Klotzel, então estudante da ECA-USP, credita a direção de arte ao inglês Adrian Cooper, que recebe o prêmio de melhor cenografia no 13º Festival de Gramado. Também fotógrafo de cinema, Cooper assina a fotografia de vários documentários, dentre eles *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirszman. Nessa fluidez entre direção de arte e direção de fotografia, ele destaca em entrevista com Vera Hamburger (2014) que

[...] quando estou trabalhando como diretor de arte, começo a pensar em coisas sólidas – estruturas e espaços físicos, cores e texturas como coisas concretas; quando estou fotografando, fico mais aéreo – penso em luz, e também me vem as cores, mas no ar. [...] A arte não existe sozinha, assim como a fotografia ou o elenco. Todos os elementos que se apoiam um no outro. E um bom filme é quando você não percebe nada além da história, quando você não diz “Ah! Que linda fotografia!”, ou “Nossa! Que arte genial!”, “Que maravilha de figurino!”. Mas quando tudo é tão necessário que parece que tinha de ser assim. (HAMBURGER, 2014, p. 331-332).

Esse aspecto ilusionista a que Cooper se refere é um dos elementos que Jean-Claude Bernardet (1985) critica nas produções paulistas da década de 1980, em relação ao que ele chama de *cool*, “para usar essa palavra que o ‘pós-modernismo’ colocou na moda e que caracterizaria a coexistência não-conflitante de elementos antagônicos” (BERNARDET, 1985, p. 76). O autor reconhece nas produções uma tentativa de conquistar um mercado a partir do que chama de “ficção fingida”, artificialismo que

Não se localiza num sistema de paródia, nem na incompetência em fazer um cinema realista, e sim numa forma de representação que alia aspectos do realismo à ironia, que não mascara seu caráter de representação, mas não o exhibe ostensiva e agressivamente como um certo cinema de 15-20 anos atrás. É um cinema que se move no plano do factício (BERNARDET, 1985, p. 82).

Uma das características enfatizadas pelo autor é a construção de uma sensibilidade do urbano em *A Marcada Carne*. Para atrair um público órfão de produções como Mazzaropi e de tramas ambientadas em espaços rurais, a produção investe na pesquisa de costumes e retoma a comédia rural apoiada em personagens alegóricos. O protagonista é o ingênuo caipira Quim, que migra do campo para a

cidade e cujo sonho consiste em comer carne de boi. A direção de arte de Cooper concebe a cidade como uma enorme vitrine e recebe forte influência da pintura do artista Gilberto Ferraz de Almeida Jr. e, naturalmente, dos filmes de Mazzaropi (FIGURA 24).



**Figura 24 – Direção de arte de Adrian Cooper em *A Marvada Carne* (1985).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

Por sua vez, a encenação de Klotzel investe num trato naturalista das atuações e, em cenas pontuais, utiliza o humor para a legitimação do imaginário caipira que se entrelaça a um aspecto lúdico. O diretor sustenta que

A história em si é a de um matuto que quer comer um pedaço de boi. É quase uma epopeia cômica, porque é o personagem central que narra a própria história dele e o filme segue a vida dele, a peripécia dele para comer carne de boi. O filme procura usar a comicidade, as lendas caipiras, mas sem o ranço folclorista, sem descrever puramente o costume. O costume existe em função de uma história central, o que faz com que todo mundo entenda a história, mesmo quem não é entendido em caipirismo. (KLOTZEL, 1988, p. 60).

Nesse jogo em que signo e real parecem equivaler-se, Renato Luiz Pucci Jr. (2008) deslinda uma tendência daquilo que teoriza a respeito do conceito de cinema brasileiro pós-moderno, advertindo um possível abandono dos filmes à referencialidade. Desde então, como o destaca André Parente,

Nos anos 80, o poder ontológico das imagens-clichês (o que não é imagem, não é) tornou-se responsável por um processo de desmaterialização de nossas vidas, desejos e existências. Para que a imagem tenha se tornado um clichê que substitui o real, é preciso que, de alguma forma, ela tenha perdido o seu valor de referência e revelação. (PARENTE, 1998, p. 126).

É nessa relação entre referência e revelação que as narrativas de *A Marvada Carne* e *O Beijo da Mulher-Aranha* determinam os procedimentos de suas direções de arte, associadas ao projeto de suas respectivas encenações. A compreensão das especificidades da imagem e suas representações auxilia a dinâmica dos conflitos internos de Valentin e a visualidade das histórias que ele conta a seu companheiro de cela, permitindo que elas adquiram uma materialidade na imagem. O espectador desavisado acredita que as imagens que ele vê saíam da mente de Molina, uma vez que a autoridade da oralidade lhe pertence. No entanto, a encenação utiliza recursos específicos para contradizer essa impressão. Valendo-se do movimento de câmera, do artificialismo no “reaproveitamento” dos atores e do tratamento das cores para diferenciar os dois mundos, a encenação conduz o espectador à compreensão de que Marta, o grande amor de Valentin, é também Leni, a protagonista do filme de Molina, e a mulher aranha, personagem que surge em outro relato de Molina. A imagem do filme de Molina, inserido no filme de Babenco, é produto da imaginação de Valentin, ou seja, compartilhamos afinal a imaginação do jornalista.

4.5 As narrativas embutidas

As narrativas embutidas de *O Beijo da Mulher-Aranha* impulsionam os conflitos internos tanto de Molina quanto de Valentin e ilustram o trágico destino do primeiro, como o observa Anelise Reich Corseuil (1997). O teórico Christian Metz (2012) discorre a respeito de alguns problemas do cinema moderno, como a narração, o dizer e o dito fazem parte daquilo que ele nomeia de “construção em abismo”. A última expressão foi emprestada da linguagem da ciência heráldica, que usa a terminologia para as situações em que, no interior de um brasão, um segundo brasão reproduz o primeiro em tamanho menor. É o caso do filme *8 ½* (1963), do cineasta italiano Federico Fellini, que o autor categoriza como obra de arte desdobrada, ou seja, o filme como sujeito do próprio reflexo. Na produção, acompanhamos a crise de criatividade do cineasta Guido Anselmi, que utiliza a linguagem do cinema para comentar um filme que seus personagens estão produzindo, um reconhecimento das

particularidades do filme dentro do filme.

Após a liberdade de Molina, não há interrupções na narrativa, manifestadas principalmente na forma de *flashbacks*. Para Molina, suas histórias são literalmente uma fuga de sua própria realidade, enquanto que, para o outro, elas explicam os conflitos internos. Sem utilizar o conceito de *mise-en-scène*, que compreendemos neste trabalho como categoria fundamental para a elucidação do campo da direção de arte cinematográfica, Corseuil destaca o emprego das cores e dos figurinos como ferramentas de efetivação da imagem. Ao adquirir a forma de *flashbacks*, o filme torna visível a psicologia dos protagonistas, procedimento adotado para completar informações que antecedem o encarceramento dos personagens. Destacamos duas cenas: a que trata da paixão de Molina por Gabriel e a aparição de Marta e, em consequência, a captura de Valentin numa estação de metrô.

Gabriel trabalha como garçom num restaurante simples no centro da cidade. O restaurante é amplo e tem uma construção naturalista, adotando uma forte referência ao mobiliário da década de 1970 e 1980. Na tentativa de aproximar-se, Molina aguarda sua saída. A essa altura, Molina descreve a Valentin a maneira como Gabriel se move e como tudo aquilo parecia uma cena de filme. Questionado, o decorador de vitrines conta ainda que demorou um ano para convencer o garçom a sair para darem um passeio no centro da cidade. Os personagens caminham à noite por uma rua abarrotada de anúncios em português e letreiros luminosos (FIGURA 25). Molina adverte que Gabriel deveria trabalhar num restaurante mais requintado ou um hotel luxuoso. Pontos estratégicos de figuração reforçam a paleta de cores dos figurinos da dupla, e o barulho do ônibus aciona a despedida, fazendo com que Gabriel saia de cena e que Molina retorne, aproximando-se de um homem que lhe pede fogo para o cigarro. Eles caminham juntos, e o filme retoma para a prisão, enquadrando o sonhador de cabeça para baixo, que se lamenta da espera da aparição do homem de sua vida.



Figura 25 – Passeio no centro da cidade – Cena de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985). Fonte: Reprodução a partir do filme.

Valentin conta a Molina que, quando torturado, era a imagem de Marta que o fazia resistir. Admite também ao companheiro que era conveniente esconder-se na casa da namorada. Os poucos enquadramentos dedicam-se a mostrar o rosto da personagem que apoia o corpo no parapeito da sacada, o que dificulta traçar por completo a cenografia do ambiente, ainda que a montagem simplifique a ação através do contraplano. Ela veste um leve roupão cor de rosa, e seu penteado possui forte influência da moda da década de 1980. Marta diz estar desgostosa do relacionamento e, ao fundo da janela, reconhecemos uma cidade ensolarada. Valentin faz a fatídica escolha de deixar Marta para se dedicar à revolução, e na cena seguinte é capturado pela polícia na estação de metrô.

A articulação dos espaços pontuais urbanos do filme reforça existir “[...] na imagem e no local de filmagem, um representante visível do dispositivo, um intermediário, um encenador – pelo menos por delegação simbólica” (AUMONT, 2008, p. 11). Apesar de o autor sustentar que a luz se constitui como o principal elemento de construção da visualidade fílmica e não desenvolver uma abordagem de uma possível teoria da direção de arte, acreditamos que o diretor de arte pode ser o intermediário a que Aumont se refere. Nesse sentido, a função da direção de arte está alocada também na apresentação e articulação das imagens e suas construções de sentidos – procedimentos que ocorrem, inclusive, antes da captação das imagens pelo aparato tecnológico.

A trama do filme de Molina apresenta Leni, uma cantora francesa, em meio a um dilema. Dividida entre a cruel realidade e a fantasia amorosa, ela quer ajudar a resistência de seu país com a ocupação de Hitler, mas acaba se apaixonando por um

general nazista. Os trechos do filme dentro do filme articulam a linguagem cinematográfica de modo a reproduzir técnicas do cinema clássico, como a fotografia que cria um contorno de luz nas personagens femininas, a montagem que esconde cenas violentas, o movimento de câmera que indica uma aproximação afetiva entre personagens e sequências ligadas por nítidas figuras de marcação. No segundo filme narrado por Molina, conhecemos a história de uma mulher-aranha que habita uma ilha e está presa a uma imensa teia. Surpreendida pelo aporte de um naufrago, que é Valentin, ela cuida de suas feridas e o alimenta. O homem nota que por detrás daquela máscara de aranha, desce-lhe uma lágrima.

Já na história de Molina e Valentin, vemos uma abordagem completamente diferente. Com a promessa de ganhar sua liberdade, Molina é intimado para cooperar com a polícia, por fins de extrair informações de Valentin. Envenenado pela refeição do presídio, o jornalista tem uma forte crise de dores de estômago e então Molina o ampara. Ao receber sua liberdade e apaixonado por Valentin, Molina decide aceitar o pedido de que ele entre em contato com os revolucionários para lhes passar novas informações. A partir dessa cena, o ritmo da narrativa acelera, combinando a casa da mãe – a sala, os quartos de mãe e filho, a pequena sacada –, o encontro de Molina com seus amigos numa casa de shows e a imagem da cidade (FIGURA 26).



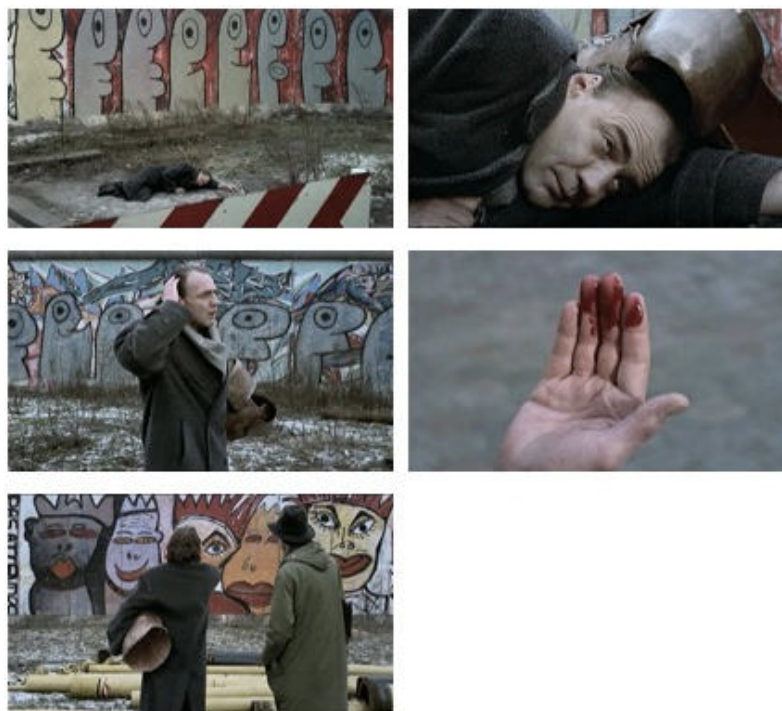
**Figura 26 – Enfim a liberdade de Molina – Cenas de *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

A direção de arte do quarto do decorador apresenta uma curiosa semelhança com seu canto na cela, que pode ser vislumbrada no acúmulo de objetos

na lateral e um espelho que serve como disparador para a cena em que ele veste um lenço vermelho, figurino que será decisivo para a trama. Quando ele se encontra com os revolucionários, percebe que a polícia armou uma emboscada. No meio da confusão, Molina é morto a tiros pelos revolucionários. Na cena seguinte, Valentin aparece dopado e bastante machucado na enfermaria do presídio. Ele vê Marta entrar na enfermaria e levá-lo para fora da prisão e, finalmente, conduzi-lo até uma ilha. A imagem da ilha possui o mesmo tratamento de imagem do filme contado por Molina, quase monocromática, no entanto, no último plano adquire o colorido do "mundo real". Acompanhado de Marta, Valentin toma um barco.

Ao elencar os componentes da direção de arte no cinema, LoBrutto (2002) destaca a cor como uma importante ferramenta a serviço do que aqui defendemos como dramaturgia visual. Assim, as cores participam de um contexto tonal, em parceria com o fotógrafo, e cujas técnicas atuam de modo a complementar ou contrastar a narrativa. As experimentações de Georges Méliès em *Viagem à Lua* (1902) foram admiradas pelos artistas surrealistas em razão da utilização das cores para a elaboração de uma narrativa fantástica. Em 1940, Sergei Eisenstein, ao aventurar-se na utilização das cores, disserta sobre a função da cor no cinema, chegando à conclusão de que ela não atinge a perfeição técnica da imagem do cinema dos Estados Unidos, mas atende a comandos simbólicos e por isso revolucionários.

O longa-metragem *Asas do desejo* (Wim Wenders, 1988) adota um procedimento similar à operacionalidade da imagem de *O Beijo da Mulher-Aranha*. Os anjos Daniel e Cassiel vagam sobre a lugente Berlim dos anos 1980 às vésperas da queda do Muro que a divide. Realizado em preto e branco, os planos iniciais apresentam os grandes espaços urbanos filmados em intenso movimento de câmera, acompanhados de retratos de alemães anônimos. Apaixonado pela trapezista de circo Marion, o anjo decide tornar-se humano. Acorda como homem e sente dor ao ser atingido por um objeto. Experimenta do sangue que escorre de sua cabeça ferida, ele reconhece o colorido dos grafites que estampam o muro, descobre-se, enfim, humano.



**Figura 27 – Tornar-se humano – Cenas de *Asas do desejo* (1988).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

A fotografia, até então em preto e branco, transforma-se, como se nos avisasse que a realidade se impõe colorida. Ao ser atingido na cabeça por um objeto lançado por um helicóptero, ele experimenta o sabor do vermelho-sangue. Decide caminhar e, auxiliado por um transeunte, descobre o nome das cores, observando os grafites coloridos no muro (FIGURA 27). No exercício da função, o diretor de arte costumeiramente cria uma paleta de cores para o filme, atividade que não se dá de modo arbitrário e nem sempre consciente, mas integrado às premissas dramáticas. O cineasta italiano Antonioni (*apud* MARTIN, 2007, p. 69), define que a cor “é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente”.

4.6 Imagem melancólica

O diretor, produtor e roteirista Walter Hugo Khouri trabalhou com importantes cenógrafos brasileiros em sua vasta carreira, que contabiliza 26 produções. Filmado nos estúdios da Vera Cruz em São Bernardo do Campo (SP), *Paixão e Sombras* (1977) conta com cenografia de José de Anchieta e decoração de Hugo Ronchi. Em *Convite ao prazer* (1980), Campello Neto, profissional com larga

experiência em televisão, é responsável pela cenografia e figurinos, em um filme que apresenta ainda o crédito de “móveis e adereços” a Gilberto Brea e de “consultor de arte” a Hugo Ronchi. Em 1960, a produção *Na garganta do diabo* atribui o campo de “set design” ao prestigiado cenógrafo Pierino Massenzi⁵⁹. No entanto, na parceria com Cyro Del Nero, no início dos anos 1980, os filmes *Eros*, *o Deus do amor*⁶⁰ (1981) e *Amor Voraz* (1984) já exibem o título de direção de arte.

Reconhecido cenógrafo teatral e pesquisador, Del Nero realizou o primeiro sistema de identidade visual para uma emissora de TV brasileira, a Excelsior. Ele atuou como diretor de arte e cenógrafo na TV Tupi e na TV Globo. Nossa hipótese é a de que sua experiência com a televisão e o interesse de Khouri por uma linguagem universalista, ou seja, que também acercasse suas produções a um mercado estrangeiro, são fatores decisivos para a adoção do termo, embora acreditemos que em *O Beijo da Mulher-Aranha* ocorra, de fato, uma compreensão mais elaborada da ideia de “departamento”, seccionado entre caracterização do espaço e caracterização dos personagens, prática que se estabelece na década de 1990.

As cenas iniciais de *Eros*, *o Deus do amor* apresentam a cidade de São Paulo através de um jogo melancólico de imagens urbanas que, combinadas ao discurso de ódio e amor do protagonista pela metrópole, estão atreladas à câmera que intercala movimento a planos fixos (FIGURA 28). O burguês Marcelo tem cerca de 50 anos, é casado com Eleonora e tem uma filha. Ana, a amante do protagonista, trabalha numa importante galeria de arte e assenta as lembranças de infância e adolescência do milionário.

⁵⁹ Nascido na Itália em 1925, Massenzi iniciou sua trajetória no cinema brasileiro como pintor de parede na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Mais tarde, produziu cenários de vários filmes da companhia, pelos quais recebeu diversos prêmios. Com o fechamento da Vera Cruz, continuou realizando cenografia para outras empresas cinematográficas. Recebeu o prêmio Saci de cenografia pelo trabalho em *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952).

⁶⁰ Del Nero também é responsável pela “criação gráfica” de *Eros*, *o Deus do amor*, o que intuimos serem as cartelas do filme e o cartaz, que pode ser verificado no site da Cinemateca Brasileira.



**Figura 28 – Observando a cidade – Cenas de *Eros, o Deus do amor* (1981).
Fonte: Reprodução a partir do filme.**

A câmera jamais revela o rosto adulto de Marcelo, sempre enquadrado de costas, recortado por sombras e envolto em penumbra ou através da adoção de uma câmera subjetiva. A decoração da casa da família e dos requintados locais frequentados por Marcelo servem para personificar sua imagem. O personagem está à procura da mulher que seja a soma de todas as outras, e a narrativa revela, então, uma série de mulheres que passaram por sua vida em diversas etapas, tal como sua misteriosa mãe, a professora de inglês, a imagem de uma líder comunista, uma amante masoquista, a astrônoma interessada pelos mistérios do universo, a japonesa de um prostíbulo no bairro da Liberdade em São Paulo e a professora de filosofia do colegial que lia trechos de *O Banquete*, de Platão, em sala de aula.

De maneira simbólica, o filme apresenta em diversos momentos um urso enjaulado e enfurecido que, com o avanço da narrativa, descobrimos que a imagem se completa no passeio que o protagonista fez com a mãe quando criança a um zoológico. Pucci (2001) compreende que a imagem é uma projeção da mente do personagem, e que esse efeito, entre a imaginação e o sonho, implica no desejo incestuoso de Marcelo. Intercalando essas aparições estratégicas, a apresentação em *close-ups* de todas as personagens femininas ocorre nas cartelas iniciais. Conforme Jameson (1992), o uso excessivo de *close-ups*, por exemplo, contribui para criar um sentimento de claustrofobia nos espectadores, devido ao fato de que favorecem as emoções em detrimento da representação do lugar. A fotografia de Antonio Meliande, parceiro de Khouri em muitos de seus filmes, revela rostos de bonecas de porcelana e esculturas greco-romanas que, somadas às pinturas do artista plástico Gregório

Gruber – obras que integram a cenografia da sofisticada galeria em que trabalha Ana –, formam o jogo de metáforas que amparam o estilo meticuloso da encenação⁶¹.

Dentre as diversas características da obra de Khouri apontadas por Pucci (2001), sobressai-se nas produções aqui analisadas o interesse pelas questões psicológicas, a exibição de paisagens naturais e os espaços domésticos que funcionam de modo a limitar o trânsito dos personagens, permitindo também um desenho de cenografia e luz focado nos contrastes que se destacam na formulação dos trechos dramáticos de suas narrativas. Ao comentar uma aproximação dos filmes realizados por Khouri ao artificialismo dos estúdios da Vera Cruz, Bernardet (1978) elabora que seus filmes não expressavam uma “luz brasileira”:

Os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizaram um claro-escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo rebatedor, pelo refletor e pelos filtros. Era a única escola de fotografia do Brasil e continua tendo seus adeptos, num Walter Hugo Khouri ou num Flávio Tambellini. Embora não se possa rejeitar sistematicamente esse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira. [...] Pois a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as côres; ela achata, queima. A procura dessa luz era tanto mais imperiosa porque o ambiente corrente do cinema era o Nordeste e a esmagadora percentagem das imagens se fazia ao ar livre. (BERNARDET, 1978, p. 147).

O aspecto denso da iluminação de *Eros, o Deus do Amor* instaura na visualidade da obra, em ambientes internos ou ao ar livre, uma impressão de fábula, procedimento similar ao da imagem da narrativa embutida de *O Beijo da Mulher-Aranha*. A confusão temporal dos personagens de Marcelo e de Molina estimula uma direção de arte que toma partido dos fragmentos da memória, suas interrupções e dos espaços de uma cidade utópica e egoísta, cujo arrebatamento ocorre a partir de uma osmose entre narrador e imaginação. Ciente dos recursos de encenação, Khouri credencia à direção de arte um certo tipo de artificialidade aparente, alternando inclusive entre câmera em terceira pessoa e câmera subjetiva – o olhar e a voz de Marcelo, técnicas que o cineasta Glauber Rocha (2003) considerou distantes do que definiu como cinema contemporâneo.

A construção do relato da biografia amorosa do protagonista está atrelada também à noção de fora de campo, domínio que instrumentaliza os limites do espaço,

⁶¹ Rubem Biáfora comenta no *O Estado de São Paulo* o multifacetado trabalho de Toninho Meliande: “Iluminador excepcional, várias vezes premiado [...] é capaz também de ser um homem cinematográfico de sete instrumentos: além de seu mister específico, faz câmera, pode produzir, ser ator, escrever argumentos, roteiros, fazer produção executiva”. Fonte: https://www.vice.com/pt_br/article/kbwpaa/rip-toninho-meliande

que não apenas dispõe elementos em cena, mas também os sugere. Khouri engendra a encenação em benefício da espacialidade, conferindo um ritmo acelerado, marcado por interrupções que se apresentam de modo arbitrário, ainda que se completem nas cenas seguintes. Para Stephen Heath (1993), os espaços edificados pela imagem cinematográfica estão impregnados de formas simbólicas, e a noção de espaço narrativo, ou espaço fílmico, corresponde ao espaço imaginado. A manipulação do espaço transforma-o em lugar a partir do agenciamento de três possibilidades: o movimento dos personagens, o movimento da câmera e o movimento de um *take* para outro. Em *Eros, o Deus do Amor*, a direção de arte provoca uma confusão entre tais possibilidades, intensificada pelos movimentos de câmera e o trânsito dos personagens em cena.

Enquanto *Eros, o Deus do amor* dedica-se à ótica masculina, *Amor Voraz* nos apresenta três mulheres diferentes dividindo uma mesma casa. A protagonista Ana, que sofre com problemas sérios de depressão, é auxiliada por uma terapeuta que utiliza métodos alternativos. Prima de Ana e responsável pela organização da casa em que estão, a cética Silvia organiza a dinâmica da casa, inspecionando o trabalho de todos. Julia, a mais jovem delas, foi delegada a cuidar da medicação de Ana. Os planos longos em *travelling* do início do filme apresentam uma região serrana, cortada por cachoeiras e rios. Ao fundo, vemos uma casa colonial, cuja construção se contrapõe às ruínas de um moinho que pertenciam ao avô da protagonista. A melancolia dos elementos em decadência dá a impressão de que poucas intervenções cenográficas foram realizadas. A terapeuta sugere que a jovem abandone os remédios prescritos pelo psiquiatra e que aproveite a natureza. Novamente, a opção pelos *close-ups* lembra procedimentos adotados em *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, e em *Interiores* (1978), de Woody Allen.

Num silencioso passeio noturno, Ana se depara com um homem descamisado que parece ferido. Iluminado pela lua cheia e de braços abertos, ele se funde às folhas molhadas. Em determinado trecho do filme, descobrimos que se trata de um alienígena, um ser de outro planeta e tempo, que elegeu a Terra para completar uma missão a que foi designado. Ele não fala uma palavra, mas se comunica por telepatia com Ana. O encontro motiva uma transformação na encenação do filme que objetiva uma dinâmica contínua de ação, aflorando o jogo de poder entre as três mulheres de perfis completamente diferentes. Nesse sentido, a *mise-en-scène* extrapola o enquadramento, mas angaria recursos para provocar um espaço contínuo

que intensifica a movimentação em cena, tal como defendem Aitken e Dixon (2006, p. 332).

Em *Amor Voraz*, a textura adquire uma importância central ao revelar as superfícies dos objetos e arquitetura das locações, assim o filme coloca-se como “uma máquina produtora de sensações” (DEL RÍO, 2008, p. 160). Del Nero elabora uma direção de arte munida de tatilidade ao apoderar-se das qualidades dos materiais, permitindo um jogo entre o volume dos corpos em cena, vestidos de tecidos esvoaçantes, e os elementos da natureza que integram os enquadramentos meticulosos. O crítico Jairo Ferreira adverte que se trata de um

[...] filme de *science-fiction* sem efeitos especiais ou visuais, *Amor Voraz* é um raro exemplar da inesgotável força do cinema como veículo de sugestões poéticas [...] Só com muito talento é possível conseguir a densidade que Khouri atinge aqui com recursos mínimos: uma casa à beira de um lago, extraindo pura magia a partir da paisagem [...] (FERREIRA, 1985, p. 84).

A conformação dessa proposta sinestésica na direção de arte pode ser melhor compreendida a partir da revisão que Osmar Gonçalves dos Reis Filho (2012) faz do conceito de visualidade háptica no campo do cinema e da cultura visual⁶². Ao mencionar as imagens do cinema de Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul e Wong Kar-Wai, o autor descreve uma espécie de crise ou de falência da visão e aponta um mistério que se mantém próximo, invisível e fora da imagem. Essas imagens íntimas, sussurradas, que extrapolam a noção de representação, podem ser identificadas naquilo que tecemos como atmosfera de um filme.

A partir da possibilidade de articulação das imagens e corroborado pela teoria da montagem, o entendimento que Marcel Martin (2007) tem a respeito do espaço no cinema contribui para a efetivação das “imagens silenciosas” e serve como ponto central de investigação de duas categorias presentes na direção de arte do filme. Na primeira categoria, o autor concebe a reprodução e revelação do espaço real, adquiridas através dos movimentos de câmera, e a segunda reflete um espaço global e sintético que é transmitido ao público. Sugerimos uma terceira categoria que irrompe em ambos os filmes de Khouri que são os espaços mencionados pelos personagens, mas que não são mostrados pela câmera, ou seja, implicam numa direção de arte imaginada, fabulada pelo espectador. A imposição de uma imaginação

⁶² Laura Marks utiliza o termo *haptic visibility* em seu livro *The Skin of the Film* (2000). A autora promove uma aproximação da visão com o sentido tátil.

desses espaços, procedimento diferente de quando enquadrados pela câmera, favorece a qualidade háptica do trabalho de Del Nero ao passo que institui uma abertura para a criação de novos sentidos e complementariedades.

A narrativa segue com o extraterreste acuado no depósito anexo ao casarão, que apresenta uma função multiuso, abrigando móveis empoeirados, telas de pintura e caixas cobertas por mantas. Numa cena significativa do filme, Ana conversa com seu amigo, que lhe conta seus planos. Desacreditadas da versão dos dois, mas encantadas pela beleza do humanoide, Silvia e Julia ameaçam Ana e pedem para que ela retome os remédios prescritos. Com os principais conflitos em desenvolvimento, vemos também o alienígena reconhecendo sua imagem humanizada no espelho do armário do depósito. A visualidade do espaço do casarão e seus arredores ausculta, motivada pelo contato de Ana com “o ser de um outro planeta”, além de sua sensibilidade à flor da pele, o caráter melancólico da narrativa. Num momento posterior, em que Ana é gravada por Silvia enquanto conta a origem do amigo, o espectador é instruído a imaginar o seu lugar de origem (um planeta semelhante à Terra? Um cometa?). Qual é a direção de arte do sobrenatural?

A opção por uma caracterização de personagem que foge às imagens senso-comum das figuras alienígenas também merece destaque. A sequência final marca a despedida de Ana, colérica e possessiva em relação ao amigo, e então o filme retoma suas imagens iniciais e sua paleta de cores marcada pelos verdes, azuis, brancos e pretos, a paisagem natural, as fontes de água e a vegetação, aproximando-se do desfecho similar aos filmes de ficção científica, mas sem adesão da técnica de efeitos visuais, o que, supostamente o afastaria do gênero “ficção científica”.

4.7 Vestindo o sobrenatural

Com cenógrafos-figurinistas, as narrativas de *Alguém* (Julio Silveira, 1980) e *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981) apresentam personagens sobrenaturais, inseridos em contextos distintos, mas que contribuem para a realização de uma visualidade permeada por múltiplos significados. Já a narrativa de *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (Ana Penido e David Sonneschein, 1988) constrói um mundo colorido e lúdico em contraposição à criatura medonha do antagonista, entrecruzando diversas técnicas e materiais para a confecção dos cenários, figurinos e formas animadas.

Alguém conta a história da mocinha Maria Eugênia, que vive com seus pais e o irmão no casarão colonial que pertencera à família de seu avô materno. Com diegese ambientada na década de 1950 e baseado no conto *O Mudo*, de André Carneiro, o filme não fora lançado comercialmente. Silveira foi diretor de comerciais publicitários de grandes orçamentos nas décadas de 1980 e 1990, experiência que possui interferência direta na imagem estabelecida no longa-metragem em questão. Ainda que sem apresentar a função direção de arte, a estrutura de equipe de arte é numerosa, indicando nas cartelas de fim funções como assistentes de cenografia, profissionais responsáveis exclusivamente pela montagem de cenários, cabeleireiro, maquiagem, desenho de figurino, costureiras e camareiras.

A voz da protagonista é intermediada por planos que revelam a mão de Mudo, que mais tarde recebe o nome de “Alguém”. Rodeado de mistérios, o rapaz trabalha no pomar da fazenda do casarão da família e passa os dias acariciando frutas e legumes que, de maneira espantosa, crescem vertiginosamente. Esses aspectos táteis são acompanhados por longas tomadas que privilegiam os detalhes e a luz, favorecendo uma montagem simplificada que varia entre planos detalhes das frutas e o rosto do personagem. O arranjo da montagem, que intercala as frutas e o rosto, aciona um tempo e espaço indefinidos, favorecendo que a narrativa se inicie permeada por uma atmosfera de incertezas. A protagonista, localizada num tempo e espaço distintos àqueles do começo do filme, diz que “às vezes chego a duvidar da minha memória. Será que tudo não foi produto de uma imaginação adolescente?” A imaginação serve como baliza conceitual para a elaboração da imagem de Mudo, do seu abrigo construído para isolar-se na natureza, da relação de amor que surge entre ambos e, finalmente, da autodescoberta da endinheirada Maria Eugênia.

Os figurinos operam como substitutos do corpo, uma nova pele ou, recordando a tradição teatral, suas máscaras. Assim, compreendemos o avanço do tempo a partir da caracterização de Maria Eugênia, operação que está associada às definições de realista estabelecidas por Betton (1987). No entanto, mais que identificar os tipos de materiais utilizados para a confecção dos trajes de cena, o que nos interessa aqui é destacar como a caracterização canhestra dos empregados da fazenda, cujos figurinos apresentam uma artificialidade no que pretende refletir o trabalho braçal na roça, desmantelam uma experiência sensorial. As primeiras cenas são ambientadas nos anos 1950 e inspiram-se na moda da época para confeccionar os trajes de cena, fidelizando as características psicológicas dos personagens

centrais. Com o avanço da trama, aproximando-se dos anos 1960, uma sutil mudança pode ser observada nos figurinos da mocinha, com vestidos de cortes mais retos e cores sóbrias.

A cenografia e os objetos de cena adquirem em cenas pontuais um caráter simbólico, que denota a condição sobrenatural de Mudo. A casa de Mudo apresenta uma arquitetura que lembra a de um casulo e, ao redor, crescem papoulas amarelas em escalas ampliadas. Sozinho e entristecido com a transferência de sua amada, agora casada com Pascoal, seu professor de francês, Mudo adoece de solidão e é encontrado morto. Irlemar Chiampi afere que em toda narrativa fantástica, “[...] a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado” (CHIAMPI, 1980, p. 57).

A impressão de realidade notabiliza na direção de arte mal engendrada um aspecto desconexo, mas que, ao tomar partido de elementos específicos, como as papoulas, reforçam o pacto com o espectador. Desse modo, a marcação da temporalidade e a timidez em relação aos materiais devastam a experiência diante das imagens fantásticas, como pode ser verificado na cena em que novas papoulas amarelas ressurgem ao redor do túmulo de Mudo e são destruídas pelos peões da fazenda. Quanto à cenografia do mundo real e sem novidades, implica-se na composição de ambientes contemporâneos, mesmo que afeiçoados a uma ideia de tradição. Afastada de seu verdadeiro amor, Maria Eugênia surge na sala de seu apartamento no bairro de Higienópolis, em São Paulo, e, munida do diário de sua adolescência, aproxima a narrativa a uma temporalidade indefinida, evocando o caráter enviesado da diegese (FIGURA 29).

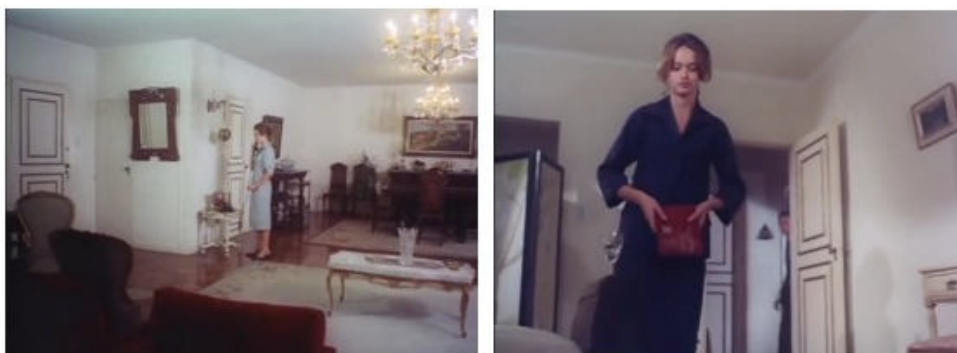


Figura 29 – O apartamento em Higienópolis – Cenas de *Alguém* (1980).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Filmado em quatro semanas e quase totalmente em estúdio, *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* aproxima-se de produções fantásticas hollywoodianas também lançadas na década de 1980, como *Labirinto: A Magia do Tempo* (Jim Henson, 1986), *A História sem Fim* (Wolfgang Petersen, 1984) e *O Cristal Encantado* (Jim Henson, 1982). Com um esquema de distribuição que envolveu quatro empresas, o filme foi a segunda maior bilheteria nacional de 1988, atrás apenas de *Os Heróis Trapalhães – uma aventura na selva* (Wilton Franco e José Alvarenga Jr., 1988), que estreou uma semana antes.

Sucesso de audiência com o programa *Xou da Xuxa* na TV Globo e em participações nas produções de *Os Trapalhães* para o cinema, a apresentadora infantil é a heroína homônima da narrativa, cuja trama circunscreve-se no despertar do ódio de Baixo Astral em relação ao comportamento alegre e pacífico da mocinha. Mediante a insistência da protagonista em ser boa, o vilão sequestra seu cão, o que inicia uma luta pelo resgate e pela garantia da paz. A caracterização do antagonista é radicalmente distinta da de Xuxa. A representação do pessimismo e da tristeza do primeiro inclui lentes de contato, unhas postiças e maquiagem prateada nos dentes; já os figurinos da apresentadora herdam o formato utilizado em seu programa matinal, com exceção do principal, que a acompanha em quase toda a trama, inspirado no traje branco de Michael Jackson no filme *Captain EO* (1986).

A cor branca marca também os figurinos futuristas dos personagens de *Abrigo Nuclear*, compostos de uniforme branco com cortes retos e cinto prateado que identificam cada um dos personagens. O ambiente principal, construído em estúdio, torna-se local para os conflitos vividos pelo personagem Lat, encarregado da manutenção de detritos radioativos na superfície da Terra. Embora apresente acabamentos tacanhos, os figurinos rascunham soluções interessantes para a evocação de uma “imagem do futuro”, como a máscara que o herói utiliza em sua missão (FIGURA 30). Cunningham (*apud* GHISLERI, 2005) afirma que “o figurino é um traje ‘mágico’ – um traje que possibilita, por um tempo, o ator ser outra pessoa, como a capa de Próspero⁶³, que concentrava seu poder sobrenatural sobre os ventos e os mares.” A definição assemelha-se à da figurinista Beth Filipecki, para quem o figurino “é um cenário trazido à escala humana que se desloca com o ator” (ARRUDA, 2007, p. 14).

⁶³ Personagem central de *A Tempestade*, escrita por William Shakespeare, possivelmente entre 1610 e 1611.



Figura 30 – O traje do futuro - Cenas de *Abrigo Nuclear* (1981).
Fonte: Reprodução a partir do filme.



Figura 31 – Caracterização do bem e mal - Cenas de *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (1988).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Manovich (2002, p. 138) sustenta que “o cinema ficcional, como o conhecemos, é baseado em mentir para o espectador”. Isto posto, *Abrigo Nuclear* e *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* acionam os efeitos visuais para tal feito, ainda que mais artesanais que os de Hollywood. Auxiliada por uma lagarta-cigana, um boto rosa, um cágado e um cristal mágico com poderes regenerativos, Xuxa atravessa diversas paisagens. Um dos desafios pelo qual deve passar é atravessar um muro que parece não ter fim. A criatura Baixo Astral captura a apresentadora e tenta convencê-la a

aderir ao lado da maldade, ação que altera sua caracterização, do branco para o preto, oscilando entre o delírio e a sugestão (FIGURA 31).

Munidas da tecnologia de pós-produção, as cores que emanam da apresentadora destroem-no, e então o filme encerra de maneira similar a seu começo, com coreografias e música. Os resultados dos cenários em *chroma key*⁶⁴ e a trucagem de objetos de cena revelam uma falta de mão de obra especializada no Brasil da década de 1980, no entanto possibilitam as experimentações, ainda que atreladas a estereótipos e amarras comerciais.

4.8 Na onda do surfe

Em *Menino do Rio* (1982), dirigido por Antonio Calmon⁶⁵, o jovem surfista Ricardo Valente se apaixona pela rica modelo Patrícia Monteiro. Esse recurso de narrativa melodramática, prerrogativa para o sucesso de público e bilheteria, motiva uma continuação em *Garota Dourada* (Antonio Calmon, 1984), cuja espetacularidade é construída mediante imagens de surfe ao som de *Menina Veneno*, sucesso do cantor Ritchie. A presença de personagens infantis nas tramas de ambos reordena parte das estruturas de suas diegeses e aproxima um público infanto-juvenil que acompanhava as narrativas clássicas de *Os Trapalhões* na década de 1980.

Menino do Rio enfatiza os pontos turísticos do Rio de Janeiro, como a Pedra do Arpoador, dedicando longos planos em que acompanhamos o protagonista Valente praticando esportes e descansando em sua casinha na beira da praia no Recreio dos Bandeirantes. As imagens preconizadas pela direção de arte do filme estão atreladas ao verbal, a seus diálogos explicativos e ao *merchandising*, que influencia diretamente na construção dos figurinos dos personagens. Nesse sentido, “a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal” (AUMONT, 1993, p. 249). A dinâmica persuasiva dos enquadramentos visa atrair um público consumidor enquanto a cenografia torna-se plataforma para os anunciantes. Ao dar suporte para uma leitura rápida das cenas, a composição dos enquadramentos pleiteia uma assertividade

⁶⁴ *Chroma key* ou “fundo falso” é uma técnica que consiste em na substituição de uma cor sólida por outra imagem – estática, móvel ou animada – na etapa de pós-produção.

⁶⁵ Calmon foi autor de diversas telenovelas e minisséries na TV Globo, dentre as quais destacamos *Vamp* (1991), *Sex Appeal* (1993), *Olho no Olho* (1993), *Cara & Coroa* (1995) e *Corpo Dourado* (1998).

forçosa, arranjo que determina o encaminhamento da direção de arte (FIGURA 32).



Figura 32 - Cenas de *Meninos do Rio* (1982).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

Os códigos culturais de uma certa imagem do Rio de Janeiro funcionam como um anúncio publicitário, ou seja, apresentam um significado comum que atende a um público específico. A sobrecarga de tipos variados de códigos culturais, como a prática do surfe, da vida saudável e, em certa medida, ingênua, repete-se em *Garota Dourada*, prenúncio de narrativa seriada. A identidade visual das cartelas iniciais de *Menino do Rio*, também utilizada no cartaz da obra, lembra as vinhetas de aberturas da programação da TV Globo da mesma década e antecipa a paleta de cores que marca a direção de arte do filme (FIGURA 33).



Figura 33 – Cartelas iniciais de *Menino do Rio* (1982).
Fonte: Reprodução a partir do filme.

No início da década de 1980, o investimento em mão-de-obra qualificada e em tecnologia de manipulação de imagens, recursos de design e computação gráfica, propiciou a criação de peças que apresentavam efeitos tridimensionais e um inaugural detalhamento das formas, o que distanciava de um padrão figurativo. Arlindo Machado (1995) nomeia essas operações como a terceira fase da televisão e investiga a manipulação das imagens não apenas ao nível de articulação da montagem dos planos, mas sobretudo na articulação dos elementos visuais dentro do quadro. A articulação de uma direção de arte cujo principal objetivo é gerar uma autenticidade na composição dos ambientes, atrelada a um naturalismo mal engendrado, favorece a representação das ações, aproximando-se em determinadas cenas à linguagem do videoclipe, subordinadas também às imagens de publicidade e ao conteúdo televisivo que vigoravam na década de 1980.

4.9 A B... Profunda

Na década de 1970, as pornochanchadas tornam-se produtos de sucesso comercial e público, com obras centradas na exploração do erotismo e tramas que apresentam temas como disputas amorosas e adultérios. A imersão desse gênero, influenciado principalmente pelas comédias populares italianas, que utilizavam o erotismo como ponto central, permite um rearranjo dos costumes cariocas e paulistas, além de uma aproximação com a visualidade dos espaços urbanos. O baixo custo das produções, realizadas principalmente na Boca do Lixo paulista, demonstra que “[...] o processo de fazer uma imagem sem espessura é levado às últimas consequências. E ele foi resultado de uma capacidade artística e tecnológica da indústria cinematográfica nacional” (SANTANA, 2005, p. 329). Fidedigno a um cinema ideológico, Bernardet (*apud* ABREU, 1996) mostra-se crítico em relação à pornochanchada e destaca o que nomeia como falha do gênero.

A maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas estas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar os órgãos sexuais masculinos e femininos fazendo o que podem fazer. Se bem não fizer, mal também não fará, e pelo menos num ponto será um bem: derrubar os múltiplos atos de censura que cerceiam esses filmes, que não são apenas os da censura federal e da burocracia, mas também os atos dos bem-pensantes retrógrados e dos bem-pensantes evoluídos. O gênero pornográfico é um gênero como outro qualquer, com suas particularidades, suas vedetes; vez ou outra, no meio de uma produção pra mim medíocre e

fastidiosa, uma obra-prima. Como no meio da mediocridade do *bang-bang* ou do filme policial, vez ou outra, também, uma obra-prima. Questionar o gênero pornográfico leva a questionar todo o cinema comercial. (BERNARDET, 1979, p. 107 *apud* ABREU, 1996, p. 81).

O cinema da Boca do Lixo respondia por mais de 50% da produção brasileira na década de 1970. Como dinâmica de produção, os produtores e cineastas desenvolviam uma produção com poucos investimentos para o custeio de uma nova produção a partir do lucro levantado. Realizavam sátiras de produções internacionais a fim de atrair o público nacional, como é o caso de *Banana Mecânica* (Braz Chediak, 1974) e o *Beijo da mulher piranha* (J. A. Nunes, 1986). Também é o caso do filme *A B... Profunda* (Álvaro de Moya, 1984), uma paródia do norte-americano *A Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972), que apresenta sexo explícito e entrecruza diversos gêneros cinematográficos. Em depoimento ao Jornal Folha de São Paulo em 2017, Moya, que assina a produção com o pseudônimo Gerard Dominó, afirma que a realização de *A B... Profunda*, na década de 1980, financiaria uma produção com roteiro assinado por ele a partir de *Macbeth*, clássico de Shakespeare.

A narrativa está centrada na história da rica Linda que, ao passar um fim de semana no Guarujá, reencontra a amiga Helena e revela que jamais obteve prazer sexual. Diagnosticada por um sexólogo, Linda vai em busca de um parceiro ideal. O filme apresenta personagens caricaturais, como um cínico ditador latino-americano, um homem fanático por Coca-Cola, além de James Bunda, sátira do agente James Bond, personagem criado pelo escritor Ian Fleming na década de 1950. Adotando o pseudônimo Oliveira Pinto, Del Nero é responsável pela direção de arte do filme, que possui uma caracterização das personagens femininas que segue à risca as diretrizes dos pornôis heteronormativos estadunidenses, exibindo figurinos extremamente sensuais. As locações são amplas e bem iluminadas, apresentando salas e dormitórios com objetos característicos da década de 1970.

4.10 Realismo paranoico não ataca novamente

A direção de arte de Cristiano Amaral realizada para o filme *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) é repleta de significados. Com cenografia de Cristiano Amaral e Chico Andrade, figurinos de Mariza Guimarães e maquiagem de Maria Antônia Lombardi, a visualidade da produção recebe as influências da moda, do mobiliário e

design dos anos 1980, ao passo que também superlativa o jogo de simbolismos através da paleta de cores e objetos cênicos que corroboram para a construção das identidades dos diversos personagens da trama. Único longa-metragem realizado por Barros, que mais tarde tornou-se professor de cinema na Universidade de São Paulo, seus filmes participam de um contexto na década de 1980 que assistiu uma nova geração de cineastas paulistas.

Em primeiro plano, acompanhamos a ex-modelo Malu, que dirige uma agência de acompanhantes e arquiva em vídeos depoimentos de figuras da vida noturna de São Paulo. Há também o ator Mauro, que mata um de seus amantes e apresenta-se travestido de Lola cantando Edith Piaf numa boate decorada de neons; o garoto de programa Teddy que indispõe-se com o namorado Guto por causa de Marta Brum, uma atriz em decadência; o sedutor diretor de teatro Jorge, responsável por um espetáculo que conta com a participação de Mauro; a estudante de sociologia Cissa, que realiza uma pesquisa para a universidade a respeito dos “anjos da noite” e procura Malu para ter acesso às fitas de vídeo que estão em sua casa. Outros personagens completam a narrativa fragmentada do filme, como Maria Clara, uma atriz soteropolitana que se candidata a uma vaga na peça de Jorge; o incompreendido artista Leger, que vive uma crise criativa; o assassino Bimbo e o misterioso Dr. Fofo, delegado envolvido com o crime organizado.

A estrutura da narrativa, que joga com a noção de artifício e metafilme, pode ser compreendida na primeira sequência do filme. Realizando um monólogo envolvente e defronte um espelho de banheiro, Mauro justifica o crime que acaba de cometer. A câmera desloca-se do espelho e revela uma banheira cheia de água e sangue, o corpo de um homem nu assassinado. O cenário indica as cores que compõem a paleta de cores do filme quase em sua totalidade, como os azuis, vermelhos, roxos, pretos e brancos. Com o encerramento do movimento de recuo de câmera, a imagem expõe a cenografia colorida do espetáculo, que está sendo dirigido por Jorge e efetiva o jogo de ilusão estabelecido pelo filme. Essa variação proposta pelo enquadramento, entre a cenografia “real” do filme e a cenografia da peça de Jorge, adquire contornos que são explorados na direção de arte do filme e da *mise-en-scène*, marcada por citações e ironias, como o pôster com imagem de obras do artista britânico David Hockney e as coreografias dos filmes musicais norte-americanos. Jorge se aproxima de Mauro e aponta questões em sua atuação que

precisam ser alteradas. Desgostoso, Mauro repele o diretor, dizendo “o realismo paranoico ataca novamente!”

A crítica especializada à época do lançamento do filme destacou certo grau de arrojo da imagem, com menções ao trabalho da música e da cenografia, e evidenciou ainda o caráter fragmentado do filme, cuja estruturação de narrativa possibilita contar diversas histórias que se entrecruzam. O jornalista Aramis Millarch (1987) apresenta que

Realmente, como escreveu o experiente Nelson Hoinef, na “Variety”, “Anjos da Noite” é um filme intrigante e imediatamente envolvente, que “tem o cheiro do sucesso inclusive para platéias internacionais”. Prova disto foram os aplausos espontâneos recebidos em todas as sessões de festivais nos quais compareceu. Numa época em que o cinema brasileiro se estratifica entre o chamado “cinemão” – bem acabado, mas nem sempre com o vigor necessário – ou busca a linguagem político-social, Wilson Barros optou por um filme Noir, com a ação concentrada dentro de espaço de poucas horas, personagens bem definidos, numa linguagem liberta e inovadora. Adjetivações são perigosas para um filme que flui tão naturalmente como “Anjos da Noite”: policial? sexo? comédia? crítica social?

Anjos da Noite entrecruza diversas linguagens artísticas, como o vídeo, o teatro, a dança e a performance. Posto isso, a direção de arte opera a partir de uma encenação marcada por estranhamentos, alterando inclusive a materialidade de suas formas e significados. O diretor Wilson Barros aponta essas potencialidades, aferindo o que chama de “fascinação” em torno da criação da trama:

A fascinação é uma coisa meio inconsciente, meio que recuperar um sonho, um filme como um sonho. Eu acho que o *Anjos* tem um pouco dessa estrutura. Quando as pessoas me perguntam: “Mas qual é a equação do *Anjos*, é um filme dentro de um filme? É um filme dentro de um filme dentro de uma peça dentro de um filme?” Eu não sei dizer. A minha preocupação, quando eu fui escrever o roteiro, era realmente levar isso ao extremo, de que a coisa não fosse decifrável. (BARROS, 1988, p. 46-47).

Ao assumir o artificialismo em diversos cenários, o filme constrói narrativas fragmentadas e expõe seus personagens a riscos, procedimentos que Renato Luiz Pucci Jr. (2008) nomeia como neon-realismo, referência irônica ao neorrealismo italiano que se caracterizou pela busca de uma representação da realidade social e econômica. Vinculado à ideia de um cinema brasileiro pós-moderno, o autor

compreende ainda que essa estilística adquire uma ampla esfera de composições, aderindo à imagem do fugaz e do enviesamento da narrativa.⁶⁶

A contrariedade provocada pelo pós-modernismo é consequência do pressuposto de que na arte seria válida apenas a tradição do novo, e politizado apenas o que está de acordo com a política da esquerda que entroniza a luta de classes e a revolução, e exclui todo o resto. Para aceitar essa posição como a última palavra na arte, é preciso subscrever o ideário que preconiza a desfamiliarização como essencial e endossar a política que põe a revolução no centro de tudo (PUCCI, 2008, p.158).

Sem utilizar o termo direção de arte, mas destacando as características dos objetos e a caracterização dos personagens para fundamentar sua pesquisa⁶⁷, o autor compreende o cinema brasileiro pós-moderno atrelado a uma nova dinâmica, não associada diretamente aos filmes modernos, tampouco aos filmes clássicos. Ismail Xavier (2006b), insuspeito ao conceito de pós-moderno, afere que “os filmes pós-modernos começaram a surgir no acaso do cinema brasileiro moderno, ou seja, quando ‘a constelação moderna se desvitaliza’ e o novo cinema dos anos oitenta rejeita a estética da fome” (XAVIER, 2006b, p.40). O pós-moderno torna-se, assim, a possibilidade de romper com concepções nitidamente modernistas, como o da verossimilhança, por exemplo. Características como fragmentação, alusão à história do cinema, hibridismo, ironia, hipertextualidade tornam-se assim elementos que marcam também a década de 1990 e componentes necessários para o amadurecimento da linguagem da direção de arte cinematográfica. O crítico Luiz Carlos Merten (2009) adverte, em ano de lançamento da publicação de Pucci, que

[...] não sou muito seduzido pelos clichês desse cinema neon-realista, mas como tema de estudo e reflexão me parece interessante – e a cidade é fundamental em todos esses filmes –, só não sei se o autor faz conexões com o neon-realismo de Walter Hill (*‘Ruas de Fogo’*) e Francis Ford Coppola (*‘O Fundo do Coração’*), com aquela Las Vegas reconstituída em estúdio.

⁶⁶ No lugar do começo-meio-fim, as narrativas enviesadas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições e deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas.

⁶⁷ Ao analisar a produção cinematográfica brasileira da década 1980, Pucci (2008) destaca três relevantes filmes: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), denominando-os de *A Trilogia Paulista*, noção que resgata os estudos de Bernardet frente à produção da década mencionada. As produções criam imaginários curiosos em suas narrativas que referenciam o cinema clássico hollywoodiano, opção que o cinema novo combateu.

Ao apostar no artificialismo cenográfico em diversas cenas, expondo suas operações, seja no filme dentro do filme, no espetáculo de teatro dentro do filme ou na performance cênica de Leger, *Anjos da Noite* filia-se ao aspecto de “magia” que Bastos destaca em entrevista. Segundo José Geraldo Couto (2007), a leitura da cidade e de seus personagens à margem, proposta pelo filme, causa um estranhamento curioso, que

Ao emaranhar as histórias de vários personagens da noite paulistana, o que chamou primeiro a atenção no filme, há 20 anos, foi uma certa afetação modernosa, feita de muito brilho, néon e contraluz. Passou batido o olhar irônico lançado por Barros àquela ideia de modernidade que São Paulo - ou uma parte de sua "elite"- começava a fazer de si mesma. “Anjos da Noite” pode ser lido hoje como uma ode e ao mesmo tempo uma crítica àquela São Paulo que se via como um tipo de Nova York filmada por Wenders.

Na tentativa de desenvolver uma conciliação entre espetáculo e experimentação, o filme alterna os valores de representação, oscilando entre autorreflexividade e ilusionismo. Nesse sentido, a direção de arte se constrói em torno dessa polifonia, e três cenas ilustram esses esforços. A primeira é o agenciamento dos objetos telefones como instâncias que aproximam os personagens a seus ambientes. Filmados quase sempre em destaque, ocupando boa parte da composição do quadro, os telefones permitem acionar alguns *flashbacks* em *Anjos da noite* e indicam parte dos elementos cenográficos que compõem a realidade dos personagens que os utilizam (FIGURA 34). Jean-Luc Mattéoli (2001) defende que o objeto é um signo autêntico que inscreve os atores em um ambiente cênico e, por conseguinte, o corpo na cena. As manipulações desses objetos conferem um gestual próprio, cujas corporalidades específicas espriam-se em experiências que envolvem tempos diversos, decorrentes, inclusive, de uma leitura não linear. Na trama, funcionam como enunciação da memória e testemunho dos cenários, provocando correspondências entre os personagens.

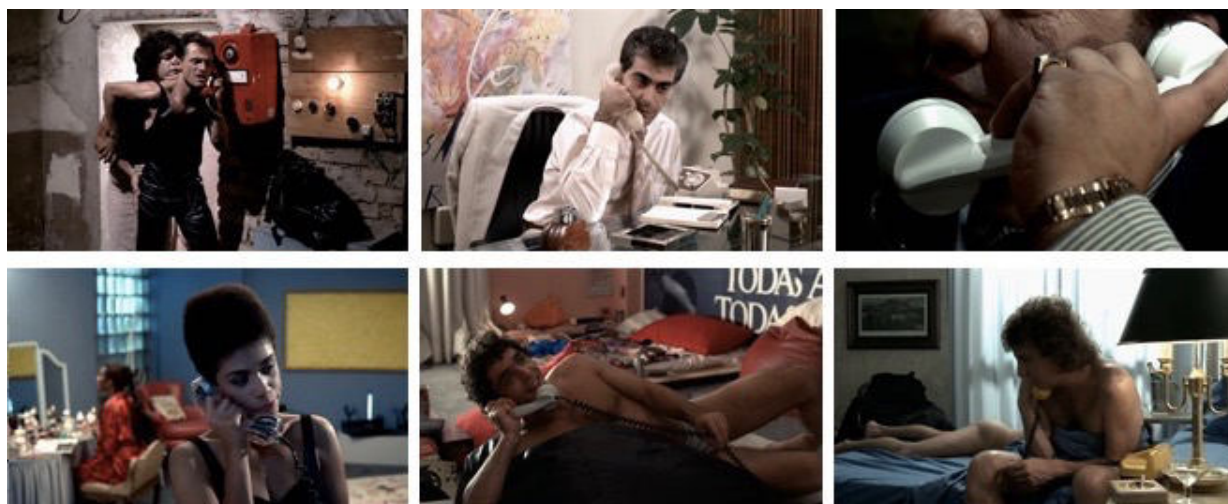


Figura 34 – Os telefones em cena – Cenas de *Anjos da Noite* (1987).

Fonte: Reprodução a partir do filme.



Figura 35 – Coreografia - Cenas de *Anjos da Noite* (1987).

Fonte: Reprodução a partir do filme.

De madrugada e sob o vão do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, a decadente vedete Marta Brum conversa com Teddy e recorda parte de seus anseios enquanto escuta as confissões do garoto de programa. Teddy levanta-se e observa um casal transando no interior de um automóvel com o som ligado. A aproximação dos personagens propicia a substituição do registro de uma realidade para uma fabulação, ou, utilizando o termo de Barros, a fantasia. A caracterização de Marta prioriza os vermelhos no vestido, luvas e maquiagem, composta também por um casaco branco de pele e colar de pérolas, brincos de brilhantes e uma piteira, elementos que dinamizam seu gestual, que varia entre um naturalismo forçado e uma irônica alusão à imagem de uma “atriz de cinema”. Essa gama de intertextualidade sedimenta-se com a interrupção do diálogo dos solitários, cada qual com sua

decadência. Marta e Teddy surgem dançando sobre um linóleo preto, iluminados por uma luz avermelhada (FIGURA 35).

Trata-se de uma coreografia inspirada na famosa sequência de *A Roda da Fortuna* (Vincente Minelli, 1953), em que Cyd Charisse e Fred Astaire dançam ao som de *Dancing in the dark*, no Central Park. Não se trata apenas de uma paródia, homenagem ou um recurso de citação, mas a possibilidade de pensar a repetição a partir de uma certa discrepância. Enquanto o plano inicial funciona como síntese do filme, a última sequência apresenta uma direção de arte que destoa da imagem escura e alegórica perseguida. Já de manhã, ao despedir-se de Marta, Teddy rouba alguns bibelôs de sua casa. Na próxima cena vemos Ciça, a estudante de sociologia levantar-se da sala em que passou a madrugada participando de uma orgia. Ela não recolhe as anotações que fizera a respeito dos depoimentos dos vídeos de Malu e leva apenas uma pasta de elástico. A cenografia é integralmente branca e destaca os objetos que compõem o universo da personagem. Freddy avista Malu sentada num banco de uma praça no centro de São Paulo e se aproxima. Conversam sobre a vida, ela desconfiada, mas cede, enquanto ele continua a dizer palavras de otimismo e outros clichês. Freddy retira do bolso as pérolas do colar de Marta Brum e as dá de presente à Ciça. Questionado se elas são de verdade, Freddy diz que isso realmente não importa, são quase um convite à imaginação – cerne da direção de arte do filme.

5 CONCLUSÃO

O mapeamento da história da direção de arte no Brasil está sendo escrito há pouco mais de dez anos, a partir da coleta de depoimentos de profissionais e da revisão da filmografia brasileira, o que acarreta numa dificuldade de reunir uma bibliografia específica. Essa pesquisa arqueológica requer uma checagem nas cartelas originais dos filmes, modo como detectamos o campo “diretor de arte” atribuído a Luiz Carlos Ripper em *El Justicero*. A unanimidade entre teóricos e críticos a respeito das interlocuções estabelecidas pela direção de arte com múltiplas áreas do conhecimento proporciona uma gama de informações que perpassam o trabalho de criação no cinema. Nesse sentido, experimentando sua formação multifacetada e agenciado pelo cinema moderno de Nelson Pereira dos Santos, é provável que nosso primeiro diretor de arte tenha sido Ripper.

O surgimento dessa função no cinema de estúdio hollywoodiano, no final dos anos 1930, confirma a hipótese de que o modelo de coprodução internacional em *O Beijo da Mulher-Aranha* é determinante para o pensamento em torno de uma departamentalização, seccionando os componentes de caracterização do espaço e dos atores. Para além da compreensão dos procedimentos adotados por William Cameron Menzies, salientamos que a correspondência entre a direção de arte e a encenação cinematográfica articula seus parâmetros de trabalho. A abordagem realizada por Bordwell (2008) identifica as técnicas de *mise-en-scène* dos cineastas Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Hou Hsiao-hsien e Theo Angelopoulos. Nessa articulação, notamos elementos que invariavelmente perpassam também o ofício do diretor de arte, como o “jogo de encobrir e expor” personagens em cena, a abstração de elementos e o fora de campo.

Os filmes aqui mencionados e analisados permitem identificarmos que o êxito de uma direção de arte reside na formulação da identidade da narrativa, em boa parte dos casos atrelada a uma leitura naturalista do tempo e do espaço. Trouxemos como exemplo a direção de arte selvagem de *O Gigante da América*, cuja materialidade extrapola os limites de referencialidade, conferindo um trato que desvirtua a verossimilhança, processo distinto daquele empreendido pelo cineasta Walter Salles no final da década de 1990. Ao revisar o conceito de visualidade, exploramos também que outros sentidos, como o tato, por exemplo – ou seja, mediados por uma possível “tatilidade” através da própria escolha dos seus

componentes cênicos e plásticos –, são acionados, aproximando-nos de categorias de investigações mais amplas.

A década de 1980 foi decisiva para o aprimoramento da função no Brasil, seja através dos postos de trabalho em publicidade e propaganda ou por meio da formação de novos profissionais, oriundos das universidades. Embora seja complexo designar características que marcam toda a produção de uma década, reconhecemos que nossos esforços se deram em razão da variedade temática apresentada, como verificado em Pucci (2008). O mapeamento apresenta filmes que atribuem o crédito de direção de arte anteriores a *O Beijo da Mulher-Aranha*, como pode ser verificado em *A B... Profunda* ou mesmo na ampla cinematografia do diretor paulista Walter Hugo Khouri, criticado por estabelecer uma imagem universalista. Poucos são os estudos dedicados a estes cinemas, tendo em vista que essa não adesão reflete um preconceito em relação às temáticas da pornochanchada enquanto gênero vinculado sobretudo à ideia do popular, categorizando-os como filmes de menor importância. Optamos neste trabalho por reconhecer produções que estão vinculadas aos procedimentos formais do gênero, detectando seus recursos estilísticos e, evidentemente, as características da direção de arte.

Investigadas à luz de bibliografias que ampliam conceitos do campo da teoria da imagem, notamos as atribuições do diretor de arte no que tange à configuração de uma identidade ou atmosfera fílmica que, de acordo com Gil (2005), é algo impalpável, e para muitos, irrepresentável, ainda que o cinema consiga imprimir sua presença conforme suas próprias ferramentas, dentre as quais, defendemos ser a direção de arte uma das mais valiosas. Desse modo, “a atmosfera é o ligante da componente fílmica ou pictórica. É a atmosfera que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória (...)” (ALEKAN, 1984, p. 67). Esse exercício provoca as mediações entre encenador e diretor de arte, em maior ou menor grau, estimulados também pela decisiva relação de trabalho com o diretor de fotografia, completando a tríade defendida por LoBrutto (2002), embora percebamos que seu postulado necessite de revisão, especialmente em decorrência das novas conformações de equipes ou mesmo das tecnologias digitais de finalização da imagem.

Constatamos que em muitos casos, como *Central do Brasil*, a fotografia autoriza um clima, perfazendo a imagem de uma realidade específica e conclamando as necessárias intervenções cenográficas. Nesse sentido, “[...] a luz informa o tom do

ambiente e contribui, em alto grau, para valorizar as estruturas arquitetônicas ou de decoração que compõem a cenografia” (BANDINI; VIAZZI, 1959, p. 43, tradução nossa⁶⁸). Outro caso é a câmera e a fotografia de Antonio Meliande nas produções de Khouri. Ao determinarem os *close-ups* e agenciados pela montagem não linear, convocam uma direção de arte marcada por interrupções, apresentando sobressaltos, citações e substituições. Enquanto a luz expande a qualidade psicológica dos personagens, sugerindo os conflitos existenciais, a cenografia expõe a melancolia, a serviço de uma dinâmica permeada pelo mistério.

Embora o foco desta pesquisa não seja exclusivamente a caracterização das personagens, dedicamo-nos no terceiro capítulo a um breve estudo dos trajes de personagens pontuais, a fim de revelar uma carência em torno de publicações sobre o tema, aplicado ao cinema produzido no Brasil, mas também como forma de ampliar o conceito de direção de arte como produtora de sentidos. Para auxiliar a compreensão das especificidades da função, recorreremos às definições de quadro, imagem plana e limite, definidas pelo teórico francês Jacques Aumont (2004). Filmes como *A Casa das Tentações* e *Alguém* desenvolvem uma direção de arte fidedigna ao enquadramento, o que resvala em uma potencialidade extracampo ou em ambientes imaginados.

Acreditamos que a setorização dos componentes da linguagem da direção de arte não contribui de maneira substancial para um pensamento integrado da função. Sendo assim, optamos por suas menções e desdobramentos de modo a estarem aglutinados às análises fílmicas. Assim, cada componente, como linha, ponto, luz, cor, textura, arquitetura, permanece alocado aos títulos investigados. Notamos, também, que as imagens selecionadas dos filmes adquirem protagonismos no corpo da pesquisa, permitindo que o leitor possa verificá-las, configurando uma proximidade com os recursos da análise desempenhada pelos teóricos aludidos.

O debate impulsiona pensarmos como o cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo as produções realizadas a partir dos anos 2010, identifica a direção de arte como elemento na escrita da imagem, como é o caso do trabalho de Carla Caffé em *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), cujo projeto foi realizado em parceria com estudantes de arquitetura, promovendo uma experiência pedagógica e artística que explora as fronteiras entre arquitetura, audiovisual e educação. Notamos, ainda,

⁶⁸ Tradução a partir do espanhol: “[...] la luz informa el tono del ambiente y contribuye en alto grado a valorizar las estructuras arquitectónicas o de decoración que componen la escenografía”.

diretores de arte interessados em assumir a direção de filmes, intercâmbios e processos variados que reverberam sobre a escrita da profissão, a exemplo do pernambucano Juliano Dornelles, que assina a codireção com Kleber Mendonça Filho de *Bacurau* (2019), de Renata Pinheiro, diretora de *Amor, Plástico e Barulho* (2013), e Clóvis Bueno que, em parceria com Paulo Betti, dirige *Cafundó* em 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras impressas

- ADORNO, Theodor. **O Ensaio como Forma**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- AFFRON, Charles; AFFRON, Mirella. **Sets in motion**: art direction and film narrative. New Brunswick Rutgers University Press, 1995.
- ALEKAN, Henri. **Dês lumières e dès Ombres**. Paris: Lesycomore, 1984.
- ARRUDA, Lilian. **Entre rendas, tramas e fuxicos** – o figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo: Globo, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BABIN, Pierre. **Linguagem e cultura dos media**. Trad. de Antonio Sá Amaral. Venda Nova: Bertrand, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BANDINI, Baldo; VIAZZI, Glauco. **La escenografía cinematográfica**. Madri: RIALP, 1959.
- BARSACQ, Leon. **Le décor du film**: 1985-1969. Paris: Henri Veyrier, 1985.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso** – Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paídos, 1986.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. Jovens paulistas. In: _____; XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BUCCI, Eugênio. O olho que vaza o olho. Fabricação industrial de signos visuais num tempo em que o olhar virou sinônimo de trabalho. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A experiência do pensamento**. São Paulo: Edições SESC-SP, p. 289-321, 2010.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: PubliFolha, 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que pensam. In: LOURO, Guacira. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira; BOUILLET, Rodrigo. (Orgs.). **A direção de arte no cinema brasileiro**: catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge** – Arquitetura, Cinema e Educação. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. **Roteiro de Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORBIN, Alain. **L'homme dans le paysage**. Paris: Les éditions Textuel, 2001.

CORSEUIL, Anelise Reich. A intersecção narrativa na versão hollywoodiana de *O beijo da mulher aranha*. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 5, pp. 205-218, out. 1997.

COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Trad. de Guilherme João de Freitas

Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1992.

DEHEINZELIN, Monique. **Móviles da ação**: da cor à experiência estética. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance**: powers of affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDE, Laurie N. **British film design – a history**. Londres: I. B. Tauris, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOSTER, Hal. Preface. In: _____ (ed.). **Vision and visibility**: discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press, p. ix-xiv, 1988.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte do cinema brasileiro. São Paulo: Ed. SENAC e Edições SESC, 2014.

HEATH, Stephen. From narrative space. In: EASTHOPE, Antony (Ed.) **Contemporary film theory**. Londres: Longman Group Ltd., p. 68-94, 1993.

JACOB, Elizabeth M. **Espaço e visualidade**. A construção plástica do Brasil na obra cinematográfica de Luis Carlos Ripper. Tese de Doutorado, Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

JAMESON, F. **The geopolitical aesthetics**: cinema and space in the world system. Nova York: Bloomington, 1992.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema**: Macunaíma do Modernismo na Literatura ao Cinema. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LoBRUTTO, Vincent. **The Filmmakers's Guide to production design**. Nova York:

Allworth Press, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A Arte no Vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2002.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film**. Londres: Duke University Press, 2000.

MARTIN, Jessie. **Le cinema en couleurs**. Paris: Armand Colin, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTÉOLI, Jean-Luc. **L'Objet Pauvre**: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MITCHEL, Mitch. **Visual effects for film and television**. Oxford: Focal Press, 2004.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/EDUFF, 2001.

MOTTA, Carlos. **Biáfora** – a coragem de ser. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MURCIA, Félix. **La escenografía em el cine** – el arte de la apariencia. Madri: Fundación Autor, 2002.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Making Waves**: New Cinemas of the 1960s. Londres: Bloomsbury, 2008.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e os seres sublimes da cidade nua. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26, p. A-27, set. 1987.

PUAUX, Françoise. **Le décor de cinéma**. Paris: Scérén-CNDP, 2008.

PUCCI Jr, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUCCI Jr, Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas**: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume, 2001.

PUIG, Manuel. **O beijo da mulher aranha**. São Paulo: José Olympio, 2003.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em**

cena. Tese de Doutorado, Pós-graduação em Semiótica. PUC SP. 2008.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

SALLES, Walter. Entrevista cedida ao **Jornal Zero Hora**, Segundo Caderno, 3 abr. 1998. p. 8.

SALLES, Walter. Entrevista. **Revista Blockbuster News**, 1998.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: Dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial / Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema Novo, Cinema Marginal** – o cinema moderno brasileiro. N. 4. Rio de Janeiro: Cinemais, 1997.

XAVIER, Ismail. Corpo a corpo com o cinema. **Filme Cultura**, n. 43, jan./ abr. 1984.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio: Paz e Terra, 1977.

Obras online

AITKEN, S; DIXON, D. Imagining geographies of film. **Erdkunde**, v. 60, n. 4, p. 326-336, 2006. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/25647920?seq=1#page_scan_tab_contents>. Último acesso em 20 maio 2019.

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. In: JITRIK, Noé (Org.). **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, p. 295-319, 2000.

Disponível em:

<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3238/Documento_completo.pdf%3Fsequence%3D1>. Acesso em 12 novembro 2017.

ARAÚJO, Inácio. 'Fome de Amor' é o 'Vidas Secas' dos ricos. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 13 fev. 1994. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/13/ilustrada/4.html>>. Acesso em 17 abril 2019.

ARAÚJO, Inácio. Em “O Quarto”, personagem patético rende um belo filme. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 17 out. 2010. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710201004.htm>>. Acesso em 22 abril 2018.

AUTRAN, Arthur. Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90.

Mnemocine, 2000. Disponível em:

<<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/98-arthur-autran>>. Acesso em 20 janeiro 2018.

BARROS, Wilson. “Imaginei meu filme numa noite de insônia”. **Filme Cultura**, n. 48, p. 46-56, nov. 1988. Entrevista concedida. Disponível em:

<<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.48.pdf>>. Acesso em 22 outubro 2018.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez/2007.

Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf>.

Acesso em 20 fevereiro 2018.

BORDWELL, David. William Cameron Menzies: One Forceful, Impressive Idea.

David Bordwell's website on cinema, 2010. Disponível em:

<<http://www.davidbordwell.net/essays/menzies.php>>. Acesso em 11 abril 2017.

BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane, ou o cinema radical contra a mediocridade. In: **SwissInfo**, Locarno, 16 ago. 2018. Entrevista concedida a Eduardo Simantob.

Disponível em: <<https://www.swissinfo.ch/por/julio-bressane--ou-o-cinema-radical-contra-a-mediocridade/44329724>>. Acesso em 16 novembro 2018.

BUENO, Clovis. Entre Mídias: Direção de arte. In: **MultiRio**, Rio de Janeiro, 18 fev. 2019. Entrevista concedida a Vera Barroso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gUVtepWYwHo>>. Acesso em 22 abril 2018.

BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do filme brasileiro dos anos 1990**. 2005. 227 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em: <http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-10-18T154400Z-500/Publico/debora.pdf>. Acesso em 23 abril 2018.

CAETANO, Daniel. El Justicero. **Contracampo**, n. 29, 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/29/eljusticero.htm>>.

CALEIRO, Mauricio. A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA DA MÍDIA – ALCAR. **Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia**, 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/A%20critica%20de%20cinema%20como%20agente%20historiografico%20e%20a%20historia%20canonica%20do%20cinema%20brasileiro.pdf/view>>. Último acesso em 20 maio 2019.

COUTO, José Geraldo. Ironia marca ode à noite de SP dos anos 80. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 04 fev. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0402200716.htm>>. Último acesso em 20 maio 2019.

DAHL, Gustavo. Perfil / Rubem Biáfora. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 53, p. 73-77, jan. 1988. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-53/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

DAHL, Gustavo. Perfil / Rubem Biáfora II. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 76-80, maio. 2011. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-54/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e *invisão*. **Visualidades**, v. 6, n. 1-2, p. 128-141, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/visual/article/view/18075>>. Acesso em 20 maio 2019.

DIRETORES estreantes. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 2-3, nov. 1988. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-48/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

ESCOREL, Eduardo. O canto do mar. **Piauí** [Online], 18 out. 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-canto-do-mar/>>. Acesso em 18 janeiro 2018.

FERREIRA, Benedito. Uma direção de arte fantasma. In: **Benedito Ferreira**, Goiânia, 11 out. 2018. Disponível em: <<http://beneditoferreira.com/blog/>>. Acesso em 08 maio 2019.

FERREIRA, Jairo. Vôo entre galáxias. **Filme Cultura**, n. 45, p. 82-84, mar. 1985. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-45/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

GAMA, Júlio. Cenários para filmagem do “Castelo Ra-Tim-Bum” já estão quase prontos. **Folha de Londrina**, 10 fev. 1999. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/cenarios-para-filmagem-do-castelo-ra-tim-bum-ja-estao-quase-prontos-124163.html>>. Último acesso em 20 maio 2019.

GHISLERI, Janice. **Como entender a importância do figurino no espetáculo?**. Disponível em: <<http://artes.com/sys/sectins.php?op=view&artid=15&npage=3>>. Acesso em 30 abril 2018.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. **Caleidoscópio**: Revista de Comunicação e Cultura, [S.l.], n. 2, jul 2011. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em 05 fevereiro 2019.

HAMBURGER, Vera. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04022015-161258/publico/VERAIMPERIOHAMBURGER.pdf>>. Acesso em 11 junho 2018.

IKEDA, Marcelo. O jovem cinema brasileiro: notas de uma renovação. In: **Diário do Nordeste**, Caderno 3, 10 mar. 2012. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/2.804/o-jovem-cinema-brasileiro-notas-de-uma-renovacao-1.274058>>. Acesso em 20 maio 2019.

KLOTZEL, André. Um novo olhar sobre a temática caipira. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 57-63, nov. 1988. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-48/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, ago. 2011. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>>. Acesso em 04 janeiro 2018.

MAIA, Ivan Ferrer. Três estágios da direção de arte: representativo, belo e simbólico. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. **Anais da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, 2017. Disponível em: <<https://www.socine.org/encontros/aprovados-2017/?id=16885>>. Último acesso em 20 maio 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. O tempo e o tempo de 'Central do Brasil'. **Carta Maior**, nov. 2018. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/O-tempo-e-o-tempo-de-Central-do-Brasil-59/42279>>. Acesso em 12 novembro 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. Cidades e neon-realismo. **Estadão**, São Paulo, 24 abr. 2009. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/cidades-e-neon-realismo/>>. Acesso em 13 janeiro 2019.

MERTEN, Luiz Carlos. 'O Beijo da Mulher-Aranha' e seu fotógrafo. **Estadão**, São Paulo, 15 jul. 2010. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,o-beijo-da-mulher-aranha-e-seu-fotografo,581287>>. Último acesso em 20 maio 2019.

MILLARCH, Aramis. Os inventivos e sacanas anjos da noite de Wilson. **Estado do Paraná**, Almanaque, p. 3, 10 nov. 1987. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/os-inventivos-sacanas-anjos-da-noite-de-wilson>>. Último acesso em 20 maio 2019.

MOYA, Álvaro de. Fiz pornochanchada satírica para bancar cinema político. **Folha de S. Paulo**, 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1911033-fiz-pornochanchada-satirica-para-bancar-cinema-politico-diz-escritor.shtml>>. Acesso em 19 setembro 2018.

MUTARELLI, Cristina. Os pássaros e a cama. In: **Benedito Ferreira**, Goiânia, 28 mar. 2019. Entrevista concedida a Benedito Ferreira. Disponível em: <<http://beneditoferreira.com/blog/>>. Acesso em 08 maio 2019.

NAGIB, Lúcia. Entrevista com Lúcia Nagib. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 213-225, jan./jun. 2009. Entrevista concedida a Gilberto Alexandre Sobrinho e Cecília Antakly de Mello. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/122/113>>. Acesso em 14 julho 2018.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o Melodrama. **Revista Comunicação e Informação**. Goiânia, v. 3, n. 2, pp. 155-169, jul/dez de 2000. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/22870>>. Acesso em 14 agosto 2017.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. O desafio da mise-en-scène. **Janela**, Goiânia, 2018. Disponível em: <<http://janela.art.br/index.php/artigos/luiz-carlos-oliveira-junior-e-o-desafio-da-mise-en-scene/>>. Acesso em 22 março 2019.

PEDROSO, Marcelo. Imagem e gambiarra. In: **Benedito Ferreira**, Goiânia, 24 mai. 2019. Entrevista concedida a Benedito Ferreira. Disponível em: <<http://beneditoferreira.com/blog/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

RAMOS, Óscar. A voz de Óscar ao telefone. In: **Benedito Ferreira**, Goiânia, 21 jan. 2019. Entrevista concedida a Benedito Ferreira. Disponível em: <<http://beneditoferreira.com/blog/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves. Reconfigurações do olhar: o *háptico* na cultura visual contemporânea. **Visualidades**, v. 10, n. 2, p. 75-89, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/26551>>. Último acesso em 20 maio 2019.

RIPPER, Luiz Carlos. “Quero assumir a direção”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 30-32, jul.-ago. 1972. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.21.pdf>>. Último acesso em 20 maio 2019.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevistas Nelson Pereira dos Santos. **Jornal de Brasília**, jun. 1998. Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano. Disponível em: <<https://abraccine.org/2018/04/29/entrevistas-nelson-pereira-dos-santos/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

SCHENKER, Daniel. A desmedida lucidez da loucura. **Questão de crítica** – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, v. VI, n. 53, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/03/a-desmedida-lucidez-da-loucura/>>. Último acesso em 20 maio 2019.

SONTAG, Susan. **Notes on ‘Camp’**. 1964. Disponível em: <https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf>. Último acesso em 20 maio 2019.

VERAS, Pedro. Às margens do rio Nelson Pereira dos Santos: os filmes menos comentados. **Rocinante**, 26 set. 2018. Disponível em: <<http://cinerocinante.com.br/2018/09/26/as-margens-do-rio-nelson-pereira-dos-santos-os-filmes-menos-comentados/>>. Acesso em 09 janeiro 2019.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu**, v. 6, n. 12, p. 5-26, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf>. Último acesso em 20 maio 2019.

ZHANG-KE, Jia. Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke. In: **Cinética** - Cinema e crítica, 2007. Entrevista concedida a Felipe Bragança. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>>. Acesso em 05 março 2018.

FILMOGRAFIA

***O Beijo da Mulher-Aranha* (Hector Babenco, 1985)**

Art director – Clovis Bueno

Costume designer – Patricio Bisso

Set designer – Felipe Crescenti

Main title sequence designed by – Robert Dawson

Assistant art directors – Berta Segall, Miqui Stedile, Solange Magerowski e Cecilia Ribeiro

Props – Nanci Audi

Make-up – Nena de Oliveira

Hairdresser – Nilda de Moura

Miss Braga's make-up – Guilherme Pereira

Miss Braga's hairdresser – Marco Simon

Wardrobe – Marico Kawamura

Dressmakers – Therezinha Ferreira e Jacira Marciano

Miss Braga's Dressmaker – Zezé Braga

Director of photography – Rodolfo Sanchez

***O Gigante da América* (Júlio Bressane, 1978)**

Cenografia e art director – Óscar Ramos e Luciano Figueiredo

Props – Pedro Louzada

Tenda da Odalisca – Helio Oiticica

Maquilagem – Gilberto Marques

Fotografia – Renato Lacleite

***A Casa das Tentações* (Rubem Biáfora, 1975)**

Direção de arte – Rocco Biaggi

Cenografia – Rubem Biáfora

Roupas de Elisabeth Gasper – Bibba

Roupas de Pedro Stepanenko – Pity

Fotografia e câmera – Cláudio Portioli

***Central do Brasil* (Walter Salles, 1998)**

Direção de arte – Cassio Amarante e Carla Caffé

Figurino – Cristina Camargo

Maquiagem – Antoine Garabedian

Camareiras – Maria Helena Ferreira e Cacilda Fernandes da Silva

Produção de objetos – Mônica Costa

Assistente de direção de arte – Marcelo Larrea
 Assistente de figurino – Marta Macedo
 Assistente de produção de objetos – Zé Luca
 Cenotécnico – Paulo Dubois
 Pintor de arte – Marcos Sachs e Isac Caffé
 Contrarregra – Marcelo Silva de Lima
 Estagiárias de cenografia – Cristiana Duarte, Cristiana Javier, Joana Côrtes, Joana Mureb, Joana Penna e Roberta Pupo
 Pintor de arte em Pernambuco – Moisés Alexandre
 Produção de ex-votos Pernambuco – Valmir de Azevêdo
 Cenotécnico Pernambuco – Edmilson Santana

Fotografia – Walter Carvalho

***O olho mágico do amor* (José Antônio Garcia e Ícaro Martins, 1982)**

Diretora de arte – Cristina Mutarelli
 Contrarregra – Filet
 Maquilador – Vavá Torres

Fotografia e câmera – Antonio Meliande

***El Justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967)**

Diretor de arte – Luiz Carlos Ripper

Fotografia – Helio Silva

***Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)**

Arte – Daniela Thomas
 Figurino – Cristina Camargo
 Assistente de direção de arte – Cassio Amarante
 Assistente de figurino – Ellen Igersheimer
 Objetos – Tatiana Stepanenko
 Assistente de objetos – Paulo Henrique Mariotti
 Maquiagem – Gabi Prudente de Moraes
 Produção de locação – Rica Ferrer
 Cenotécnico – Antonio Carlos Romero
 Efeito água – Antonio J. De Aguiar
 Assistente de decoração (Portugal) – Ana Louro
 Adrecista (Portugal) – Rui Alves
 Guarda-roupa (Portugal) – Rita Lopes Alves
 Assistente de guarda-roupa (Portugal) – Rosa Lopes Alves
 Cartaz e créditos – Manifesto

Fotografia – Walter Carvalho

A Marcada Carne (André Klotzel, 1985)

Direção de arte – Adrian Cooper
 Cenografia – Adrian Cooper e Beto Mainieri
 Figurinos – Mariza Guimarães
 Maquiagem – Maria Aparecida de Freitas e Maria Antonia Lombardi
 Assistentes de cenografia – Teca Berlinck, Chico Andrade e Mercedes Guzman
 Assistentes de figurinos – Nives Gardini
 Letreiros – Sarah Feldman
 Efeitos especiais – Bob Costa
 Cenotécnicos – Jurandir Vilela e Jabes Baia Vilela
 Costura – Marico Kawamura e Cícero Slama
 Guarda-roupa – Marico Kawamura
 Projeto gráfico – Jair de Souza e Valéria Nauslauskys
 Ilustração – Antonio Carlos Guimarães

Fotografia e câmera – Pedro Farkas

Asas do desejo (Wim Wenders, 1988)

Art director – Heidi Lüdi
 Assistant art director – Werner Mooser
 Property master – Peter Alteneder
 Set decorator – Esther Walz
 Assistant property master – Henrik Gross
 Sculptors – Jost Van Der Velden e Claude Lalanne
 Construction – Alexander Korn
 Bird Wrangler – Dieter Koschorrek
 Costume designer – Monika Jacobs
 Wardrobe – Brigitte Friedländer-Rodriguez e Irmtraud “Simone” Simon
 Make-up and hair – Victor Leitenbauer e Regina Huyer
 Opticals and titles – Studio Bartoschek
 Opening credits – Uli Mayer
 The Berlin Wall repainted by – Thierry Noir

Director of photography – Henri Alekan

Eros, o Deus do amor (Walter Hugo Khouri, 1981)

Direção de arte – Cyro Del Nero
 Maquiagem – Jô Vitale
 Produção de cenografia – Cyrene Del Nero, Tânia Vidigal e Natália Miranda
 Cenotécnico – Lázaro Ferreira
 Figurinos – Paulo Afonso
 Criação gráfica – Cyro Del Nero

Diretor de fotografia – Antonio Meliande

Amor Voraz (Walter Hugo Khouri, 1984)

Direção de arte – Cyro Del Nero
Assistência de cenografia – Deborah Zilber
Maquilagem – Maria Antonia Lombardi
Produção gráfica – Elbo Silva Junior

Diretor de fotografia – Antonio Meliande

Alguém (Julio Silveira, 1982)

Cenários e figurinos – Laonte Klawá
Efeitos especiais – José Marchesin e Domingos Utimura
Desenho de roupas e diário – Elizabeth Pieracciani
Assistentes de cenografia – José Marchesin e Elizabeth Pieracciani
Maquiador – Maury F. Viveiros
Cabeleireira – Tereza de Jesus Catalani
Guarda-roupa – Maria do Carmo Tabosa
Costureiras – Percides Correia e Meire Melliande
Cenotécnica – Roberto Santiago Garcia e José Barbosa

Direção de fotografia – Marcelo Primavera

Abrigo Nuclear (Roberto Pires, 1981)

Cenografia e guarda-roupa – Roberto Pires
Módulos de superfície – Alecy
Equipe técnica e cenográfica – Ronny Pires, Guilherme Carneiro, Lourão, Francisco Alves, Jeferson Gomes, Arnol Conceição, Marc Hervé e Cesar Pires
Efeitos especiais – Roger Pires
Letreiros – Jorge Nascimento
Produção e maquilagem – Laura Teresa

Fotografia e câmera – Roberto Pires e José Soledade

Super Xuxa Contra o Baixo Astral (Ana Penido e David Sonneschein, 1988)

Direção de arte – Yurika Yamasaki
Figurino da Xuxa – Alda Meneghel
Maquiador/efeitos visuais – Antonio Pacheco
Técnico de efeitos especiais – Edu Paumgartten
Cabeleireiro – Renato David Alves
Cabeleireiras da Xuxa – Marcia Regina Elias e Fátima Lisboa
Assistente de direção de arte – Eugênio Luiz
Assistente de cenografia – Oswaldo Lioi

Estagiário assistente de cenografia – André Scalazzari
 Assistente de produção de cenografia – Claudia Tenemlat
 Estagiário assistente de produção de cenografia – Monica Rochin
 Cenotécnicos – José Luiz Cristofaro e Catatau
 Aderecista – Sérgio Silveira
 Assistentes de aderecista – Sandra Guarani e Paula Bastos Cruz
 Assistentes de figurino – Sandro Dutro e Natalia Stepanenko
 Camareira – Ana Rosa
 Costureiras – Maria Vandete da Silva e Ivone
 Contrarregra – Teko
 Assistente de cenografia (filmagens complementares) – Charles Pagani

Direção de fotografia – Nonato Estrela

A B... Profunda (Geraldo Dominó, 1984)

Diretor de arte – Oliveira Pinto
 Guarda-roupa – Maria S. Correia
 Maquilage – Robertinho

Fotografia: Rubens Eleuterio

Anjos da Noite (Wilson Barros, 1987)

Direção de arte – Cristiano Amaral
 Cenários – Cristiano Amaral e Chico Andrade
 Figurinos – Mariza Leão
 Produção de cenografia – Léa Van Steen
 Produção de figurinos – Selene Goncalves
 Assistentes de cenografia – Duto Simões, Ana Mara Abreu e Tânia Mills
 Maquiagem – Maria Antônia Lombardi
 Costureira – Cícera Slama
 Guarda-roupa – Mariko Kawamura
 Maquiagem de efeito – Darcy
 Painel – Marcos Sachs
 Cenotécnico – Pinicão
 Equipe extra de cenografia – Renatão, Juracy e Miltinho

Direção de fotografia e câmera – José Roberto Eliezer

Menino do Rio (Antonio Calmon, 1982)

Direção de arte – Óscar Ramos
 Programação visual – Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho
 Assistentes de cenografia – Viviane Sampaio e Renata Magalhães
 Maquiadora – Ana Grega
 Costureira – Maria da Graça

Direção de fotografia – Carlos Egberto