

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)  
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO (DAC)  
BACHARELADO EM IMAGEM E SOM

# **ANATOMIA DE UM FILME**

**INVESTIGANDO A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO**

GILBERTO VARIS JUNIOR

São Carlos  
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS (CECH)**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO (DAC)**  
**BACHARELADO EM IMAGEM E SOM**

GILBERTO VARIS JUNIOR

**ANATOMIA DE UM FILME**  
**INVESTIGANDO A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO**

Relatório final apresentado como  
Trabalho de Conclusão de Curso,  
sob orientação da Profa. Dra.  
Suzana Reck Miranda

SÃO CARLOS  
2021

*Para estar nesse negócio é porque você simplesmente não consegue estar em nenhum outro. Mesmo que todo dia você se pergunte se não deveria estar em outro. É horrível, mas é maravilhoso.*

Ian SBF, diretor

## AGRADECIMENTOS

Decidi ser sucinto nesta seção, então registro aqui minha gratidão aos meus pais, dona Benê e seu Gilberto, pelo amor e pelos filmes e aos meus irmãos, Jefferson e Roberta, pela paciência... e também pelos filmes.

À minha orientadora, Profa. Dra. Suzana Reck Miranda, a quem todo agradecimento ainda seria pouco. Sua orientação, profissionalismo e principalmente sua gentileza me inspiram diariamente e vão me acompanhar para sempre.

Aos amigos, Wesdras Aklen, Matheus Batista, Ana Claudia Caixeta, Marina Franconeti, Patricia Oliveira, Camila Flora, Theo Moraes e Pietro de Marchi deixo registrado meus agradecimentos pelo apoio, assim como a importância de vocês na minha vida.

Às professoras que integraram a banca de qualificação e de defesa, a Profa. Dra. Débora Burini e a Profa. Ma. Ana Luiza Pereira Barbosa. Sou grato por compartilharem comigo sua expertise e atenção. Suas participações e sugestões foram fundamentais para a produção deste trabalho. À Profa. Dra. India Mara Martins - uma autoridade, com vasta contribuição aos estudos da direção de arte em nosso cinema - que também integrou a banca final. Foi um privilégio ser avaliado por uma trinca de profissionais extremamente qualificadas como vocês.

Cinema não se faz sozinho, mas pesquisar sobre se revelou uma tarefa solitária de tempos em tempos. Agradeço aos profissionais da direção de arte que dividiram comigo, de forma generosa, suas experiências e observações sobre o fazer cinematográfico: Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira. Foi um prazer imenso.

## SUMÁRIO

1. RESUMO .....	05
2. MAKING OF “ANATOMIA DE UM FILME” .....	07
3. ARTIGO .....	14
4. BIBLIOGRAFIA GERAL .....	35
5. FILMOGRAFIA CONSULTADA .....	37

## 1. RESUMO

Este trabalho objetiva produzir um artigo dedicado a estudar aspectos práticos, técnicos e metodológicos envolvidos na realização da direção de arte para cinema. Com um recorte centrado no mercado audiovisual brasileiro, a pesquisa se debruça sobre o depoimento de três profissionais da área, com diferentes vivências e atuações, além da consulta em bibliografia especializada e mesas de debate realizadas por entidades de classe. Com o objetivo de refletir sobre especificidades da profissão, do ambiente de trabalho e do modo como cada projeto é desenvolvido e executado, pretende-se contribuir para a discussão e a visibilidade do esforço empenhado pelo departamento de arte e sua relevância dentro de uma produção cinematográfica.

**Palavras-chave:** Direção de arte; cenografia; figurino; caracterização de personagem; cinema brasileiro.

# **ANATOMY OF A FILM: An Investigation of Art Direction in Brazilian Cinema**

## **1. ABSTRACT**

This work aims to produce an article about practical, technical and methodological aspects involved in production design. The approach focuses on the testimonials of three art department Brazilian professionals, with diverse backgrounds and the objective to highlight the specificities of the profession, the work environment and the way each project is developed and executed. It is intended to contribute to the discussion and visibility of the effort employed by the art department and its relevance within a cinematographic production.

**Keywords:** Art direction; scenography; costume; character characterization; Brazilian cinema.

## 2. MAKING OF “ANATOMIA DE UM FILME”

Antes de mais nada, uma breve contextualização sobre o trabalho que encontra-se agora diante de seus olhos. Tradicionalmente, os trabalhos de conclusão de curso produzidos por alunos do bacharelado em Imagem e Som, são curta-metragens, produzidos em grupo e reproduzindo a hierarquia que há em um set de filmagem profissional. Todas as decisões logísticas e criativas do projeto ficam a cargo dos alunos, tais como pesquisa de locação, escalação de atores, decupagem do roteiro, sem contar a necessidade de levantar a quantia orçada para a produção. Em 2019, no projeto de curta-metragem “*Estado da Arte*”, aprovado pela banca de qualificação da Universidade Federal de São Carlos, eu desempenharia a função de diretor de arte, mas devido à pandemia da COVID-19, os trabalhos precisaram ser reformulados e, por opção, decidi produzir um artigo acadêmico - modalidade que passou a ser aceita como TCC - que versasse a respeito da área em que atuaria no projeto original: a direção de arte.

Uma área multidisciplinar, que abrange todo um universo de referências e modelos de atuação, a direção de arte está diretamente relacionada com o que se vê no produto final, como cenário, figurino e caracterização dos personagens. Mais do que um tema a ser pesquisado, a direção de arte se revelou durante a produção deste artigo, um elemento basilar no que diz respeito à composição da imagem projetada ao espectador de um filme.

Através da pesquisa realizada para a elaboração do artigo, reencontrei perguntas que fazia desde que me entendo como espectador: como é planejado um cenário? Quem decide como ele será e quais objetos o decoram? Porque o figurino que os personagens usam são esses? Quem decide como são os efeitos especiais, sua visualidade e o impacto causado? Quem define os créditos de abertura de um filme e - principalmente - o que a gente precisa estudar para trabalhar com isso?

Todo tipo de curiosidade que tive quando criança - cuja preferência na hora de alugar filmes com a família, se dava aos lançamentos que contassem com material extra, bônus ou making of - começaram a ser sanadas a partir do momento

que a pergunta “*quais as atribuições da pessoa responsável pela direção de arte em uma obra de ficção?*” começou a ser respondida.

A essa altura, outro adendo se faz necessário: um aspecto importante que deve ser destacado, sobre a produção deste artigo, diz respeito à escolha desse campo de atuação dentro de uma produção cinematográfica. A grade do curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, até o ano de finalização deste trabalho, não possui nenhuma disciplina, optativa ou obrigatória, que se volte especificamente para o estudo e atuação da direção de arte no audiovisual. Nenhuma referência direta sobre o mercado de trabalho, opções de campo de atuação ou indicações quaisquer sobre esta área estão presentes na ementa do curso - o que inevitavelmente acabou criando um vácuo de aprendizado sobre o tema. Alguns pormenores de direção de arte, estética e composição puderam ser compreendidos em outras disciplinas e trabalhos práticos, como nas aulas de fotografia analógica, fotografia e vídeo digitais, expressão audiovisual e na disciplina de realização, onde, em grupo, tivemos como tarefa , produzir uma peça de teatro - na qual atuei como diretor de arte ao lado das colegas Beatriz Ximenez e Isabela Aguiar. Em 2019, a diretora de arte Monica Palazzo, que é egressa do curso de Imagem e Som da UFSCar, apresentou uma palestra que abordava diversos aspectos e práticas desta área, detalhando métodos de trabalho, pesquisa e produção que acontecem dentro do departamento de arte de uma obra de ficção. Sua exposição ofereceu aos alunos a chance de um contato mais próximo com uma profissional da área com títulos expressivos em sua filmografia, como *Para Minha Amada Morta* (Aly Muritiba, 2015) e *Rio Cigano* (Julia Zakia, 2015), assim como uma compreensão maior da importância do trabalho desempenhado pelos membros desse departamento.

Neste estágio, não acredito ser leviano afirmar que o fascínio exercido pelo cinema, tanto como forma de expressão artística quanto opção profissional, situa-se na constância de despertar a curiosidade daqueles que se envolvem com ele. Ter sido aquela criança curiosa descrita acima, facilmente cativada por histórias nas telas é o que me trouxe até a produção deste trabalho. O universo (pesquisar direção de arte) era enorme e o próximo desafio foi definir um recorte.

Durante o período de preparação e pesquisa, foram realizadas as leituras de diversas fontes bibliográficas que tratam sobre o tema. Comecei pela primeira publicação brasileira voltada para a direção de arte, *Cenografia e vida em Fogo Morto*, livro escrito pela arquiteta e cenógrafa Rachel Sisson e publicado em 1977. A obra é pioneira na documentação dos processos de criação e desenvolvimento da cenografia para longa metragem, voltando-se para o trabalho da autora no filme *Fogo Morto* (Marcos Farias, 1976), adaptação da obra homônima de José Lins do Rego. A autora faz uma elaborada descrição do trabalho empenhado na pesquisa e produção de cenários, dedicando-se não apenas à uma composição estética que dialogasse com a proposta do longa, mas também a um estudo sociológico voltado à vida na Paraíba de 1910.

Outra leitura fundamental foi a do livro *Arte em Cena: A direção de arte no cinema brasileiro*, da diretora de arte e cenógrafa Vera Hamburger, tido como um dos mais completos registros da direção de arte realizada no cinema brasileiro. Fruto de extensa pesquisa produzida pela autora e publicado em 2014, o intervalo de 37 anos entre a publicação de Sisson e Hamburger revela uma zona cinzenta, tanto na pesquisa voltada para a direção de arte quanto às definições da função em si. Hamburger entrevista e visita o ateliê de quatro diretores de arte atuantes no Brasil: Pierino Massenzi, Clóvis Bueno, Marcos Flaksman e Adrian Cooper, contando também com um extenso material visual e depoimentos que contribuem para o entendimento do trabalho realizado por cada um dos profissionais.

Uma obra que se mostrou uma importante - e atualizada - fonte bibliográfica, foi a publicação *A direção de arte no cinema brasileiro*, catálogo da mostra homônima da Fundação Caixa Cultural. Com Débora Butruce e Rodrigo Bouillet como organizadores, o catálogo é formado por artigos que refletem sobre os primórdios daquilo que hoje é conhecido como o departamento de arte em uma produção e o papel dos profissionais da direção de arte. Outro item valioso - em sua forma e conteúdo - é uma abrangente entrevista com a diretora e cenógrafa Vera Hamburger ao final do catálogo. Realizada por Butruce, a pioneira discorre a respeito de sua trajetória e faz observações sobre as transformações que aconteceram na área desde então.

Já o livro de Michael Rizzo, *The Art Direction Handbook for Film*, publicado em 2005, foi responsável por me apresentar a organização de um departamento de arte no cinema norte americano. Se as outras obras oferecem um panorama da direção de arte no contexto das produções brasileiras, o livro em inglês faz um escrutínio nas estruturas e modelos de atuação em um departamento de arte do sistema hollywoodiano. Dialogando com uma extensa variedade de padrões de realização - as indicações feitas pelo autor podem ser aplicadas em uma produção de baixo orçamento ou em um blockbuster - é interessante observar que a obra é fruto do ponto de vista de um diretor de arte com atuação em títulos como *JFK - A Pergunta Que Não Quer Calar* (Oliver Stone, 1992) *My Cousin Vinny* (Jonathan Lynn, 1992) e *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001).

Tais obras consultadas serviram para atenuar dúvidas relacionadas à história e aos contextos em que a direção de arte realizada no Brasil pode ser observada e também para apontar os caminhos que seriam mais proveitosos a serem seguidos para a proposta do artigo.

Pesquisas acadêmicas também serviram como uma fonte importantíssima - principalmente pelo contato inicial com teses de mestrado, doutorado e monografias que permitiram entender o modo como um trabalho que discorre sobre o método de diretores de arte brasileiros poderia ser escrito. Durante nossas reuniões de orientação, a Profa. Suzana Reck Miranda indicou alguns trabalhos que nortearam os rumos desta produção. Tanto no sentido de conhecer o que já foi apresentado sobre o assunto escolhido, quanto ter uma compreensão maior a respeito da produção de um artigo.

O primeiro trabalho lido foi a tese de doutorado intitulada “*A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*” defendida por Carolina Bassi de Moura. A pesquisa se debruça, primeiramente, sobre a história da direção de arte, o surgimento da função e compara os contextos do departamento dentro e fora do Brasil. A tese de Moura esmiúça os cargos dentro de uma equipe de arte, como e quando o trabalho de cada membro começa e sua importância para o andamento da produção. A autora ainda visita as obras de diretores renomados mundo afora, tais como Méliès, Eisenstein, Fritz Lang e Fellini,

passando também por Kurosawa, Michel Gondry e Tim Burton. Moura também analisa as relações hierárquicas dentro de um set de filmagem, para então se dedicar a análise da visualidade nas obras do diretor que inspirou sua tese.

A monografia *Direção de Arte: Teoria e Prática. Uma Reflexão* de Dalila Aguiar também contribuiu enormemente para a produção deste artigo, uma vez que o trabalho da autora se aprofunda, como sugere o título, na teoria e prática da direção de arte do cinema brasileiro. De forma instigante, eficiente e didática, o texto lança luz sobre a história da direção de arte em terras brasileiras, abordando desde o contexto das produções nacionais do começo do século XX até os dias atuais, além de contar com entrevistas concedidas por diretores de arte atuantes no mercado.

Outra fonte de pesquisa fundamental foram as mesas de discussão e debates sobre direção de arte, em grande parte promovida pela Associação Brasileira de Cinematografia. O primeiro vídeo consultado foi o de uma live realizada com a veterana da direção de arte, Vera Hamburger, ainda em maio de 2020, quando a produção dos curta metragens, originalmente concebidos como TCC's ainda não havia sido descartada diante as incertezas que o cenário da pandemia impunha. Na conversa entre Hamburger e a também diretora de arte, Monica Palazzo, diversas observações de grande pertinência foram feitas, tais como a importância da harmonia entre as direção, direção de fotografia e direção de arte. Hamburger falou também sobre como o trabalho realizado pelo departamento de arte na construção plástica e materialização dos ambientes descritos no roteiro vão além disso, atuando para que o espectador do produto final assista mais do que uma história, já que para ela o trabalho da direção de arte, como o da direção de fotografia ou do desenho de som, é **provocar** uma experiência sensorial no espectador.

Ainda pesquisando no acervo do canal da Associação Brasileira de Cinematografia, encontrei a gravação de uma mesa de discussão, realizada durante a Semana ABC 2020, que teve como tema “*A direção de arte pós COVID-19: novos caminhos, aberturas e possibilidades*”. Por meio dessa discussão, mediada por Frederico Pinto, tive contato com o trabalho da diretora de arte Valéria Verba para o

longa *Raia 4* (Emiliano Cunha, 2019). Durante sua fala, Verba menciona os processos relacionados ao desenvolvimento do projeto de arte do longa, que inicialmente teria 60% de suas cenas gravadas dentro d'água. O canal da ABC no YouTube revelou-se, então, uma grande fonte para esta pesquisa, repleto de conteúdo, debates e entrevistas concedidas por profissionais do audiovisual e com temas que circundam desde a produção brasileira até as condições e jornadas de trabalho dos profissionais do setor. Até dezembro de 2021 constavam, apenas sob a pesquisa do termo "direção de arte", mais de uma dezena de vídeos sobre o assunto.

Uma necessidade que se fazia presente durante todo o período de elaboração e produção deste artigo foi a necessidade de ouvir de diretores de arte como era seu dia a dia, e tal conteúdo pôde ser encontrado em material bônus e making of disponibilizados em DVDs. Num deles, um documentário com pouco mais de 50 minutos de duração, pude ouvir o diretor de arte Clóvis Bueno discorrer sobre cada etapa de trabalho do departamento de arte, desde a cenografia, figurino, caracterização e pintura de set para o filme *Carandiru: O Filme* (Hector Babenco, 2003).

Após três meses de pesquisa, elaborei um relatório para o exame de qualificação. Nele, além de descrever as etapas de estudo, apresentei uma proposta de estrutura para o artigo. A banca examinadora achou-a muito ampla e sugeriu que o recorte temático fosse mais **específico**. Com essa e outras sugestões acatadas, minha abordagem sobre a direção de arte no cinema brasileiro ganhou novos contornos, sendo o principal deles, um recorte que centraliza a pesquisa sobre o **método de trabalho** desses profissionais.

Para tanto, foram aproveitadas como eixo central do artigo três entrevistas realizadas (por mim) com profissionais da direção de arte, sendo eles Valéria Verba, Thales Junqueira e Marcos Flaksman, que falaram sobre a estrutura do departamento de arte, contratação de equipe, desenvolvimento do projeto de arte para longas em que trabalharam entre outros assuntos acerca do tema, além de suas impressões a respeito da profissão nos dias atuais. Cabe ressaltar que estas entrevistas foram realizadas antes da elaboração do projeto final. No entanto,

devido justamente o seu conteúdo ser sobre “métodos de trabalho”, elas tornaram-se uma opção ótima como estudo de caso.

O próximo passo foi transcrever as entrevistas e assistir aos filmes que os três diretores de arte selecionados mencionaram ao longo de seus depoimentos. Em seguida, uma primeira versão do artigo foi produzida, contendo o início e o desenvolvimento do texto.

Durante as reuniões de orientação, outros pontos foram levantados sobre o material produzido até então, contribuindo para o progresso de um processo por vezes tão complexo quanto o da escrita. O maior desafio foi sintetizar e cruzar as informações dos entrevistados, de modo que não ficasse redundante e que apontasse as principais questões que o texto desejava refletir.

Para esta pesquisa, foram meses estabelecendo uma disciplina diária para leitura, escrita e análise das informações obtidas, resultado assim, no artigo que se encontra nas próximas páginas.

### 3. ARTIGO

#### **ANATOMIA DE UM FILME: INVESTIGANDO A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO**

Este artigo se dedica a investigar os métodos de trabalho adotados por profissionais da direção de arte cinematográfica e tem como objetivo refletir sobre os processos envolvidos dentro deste departamento, baseando-se em entrevistas realizadas durante 2021 com Valéria Verba, Thales Junqueira e Marcos Flaksman, que assinam a direção de arte em títulos como *Raia 4* (Emiliano Cunha, 2019), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006). Os profissionais foram selecionados considerando seus trabalhos mais recentes e atuação em produções baseadas em diferentes estados brasileiros.

Embora a produção cinematográfica tenha se fortalecido em várias partes do país nos últimos anos, os estados em que os profissionais entrevistados residem são Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, onde o fazer cinematográfico já está consolidado há mais tempo e com produções expressivas no campo da direção de arte. No entanto, conforme será visto, há diferenças na envergadura das produções nas quais estes profissionais atuam/atuaram, principalmente orçamentárias, e isto inevitavelmente impacta nos processos adotados.

A metodologia para a coleta de dados envolveu a leitura de artigos e trabalhos escritos no Brasil sobre direção de arte cinematográfica que fornecessem subsídios a respeito do tema, e o visionamento de obras selecionadas da filmografia de cada artista que complementam o conteúdo das entrevistas com estes profissionais - no intuito de entender as particularidades que cada projeto diferente exige. Outra fonte, tanto para observar as entrevistas quanto para a compreensão do tema abordado, foram as gravações de debates, painéis e lives disponíveis em canais como o da Associação Brasileira de Cinematografia no YouTube, bem como material de bastidores e making of de produções brasileiras, idealizados como material bônus de DVDs. Ressalta-se, porém, que as informações das entrevistas

são o foco principal. Logo, a reflexão sobre os processos e métodos de trabalho será estruturada a partir deste material.

Este texto, portanto, objetiva investigar como acontece, para estes profissionais, o processo de desenvolvimento de um projeto de direção de arte cinematográfica e seu recorte justifica-se na medida em que, de um modo geral, as pesquisas existentes sobre direção de arte tendem a observar e refletir sobre a obra finalizada. Pouco tem sido escrito especificamente sobre metodologias e processos criativos da direção de arte no Brasil dos últimos anos. Ou seja, a documentação e análise dos processos criativos, desenvolvimento de um projeto de direção de arte e registro das práticas dentro desse departamento não costumam protagonizar trabalhos de pesquisa acadêmica.

O tema, em geral, fica pulverizado, sem que seja possível uma observação sistemática, mas há exceções como, por exemplo, o livro *Era o Hotel Cambridge - Arquitetura, cinema e educação*, escrito por Carla Caffé, no qual o método de trabalho da direção de arte ganhou relevo especial, dentre outros aspectos da produção.

Nosso primeiro passo foi elaborar os fichamentos das entrevistas, nos quais destacamos itens que são relevantes dentro do escopo deste artigo, tais como: a forma de trabalhar em cada etapa da produção, o desenvolvimento de projetos de cenário, figurino e caracterização - bem como o método de trabalho e o contexto em que se encontra a atuação desses profissionais. O objetivo final desse artigo, além de lançar luz sobre o tema, é contribuir para que, havendo o interesse na pesquisa sobre o assunto, exista também um material que reflita sobre as metodologias aplicadas, um recorte de como essa função é praticada e de qual modo diretores de arte atuantes compreendem o trabalho feito na direção de arte cinematográfica, seja no aspecto prático, mercadológico ou social do trabalho desempenhado. A direção de arte realizada no cinema brasileiro merece ter suas técnicas constantemente estudadas e seus registros atualizados para que haja tanto um entendimento de como essa profissão é exercida, quanto um testemunho das condições em que ela é desempenhada atualmente.

## CONTORNOS DA DIREÇÃO DE ARTE EM TRÊS VISÕES

A direção de arte é uma função dentro de uma produção cinematográfica que se encarrega de elaborar os fundamentos da estética visual aplicada em um filme e a materialização dessas ideias em cenários e figurinos - elementos que contribuirão com a dramaturgia das cenas. Sua atuação começa na pré-produção e sua influência pode continuar sendo exercida durante a pós-produção. De forma geral, podemos dizer que decisões relacionadas à cenografia, figurino e a caracterização - comumente chamada de maquiagem - estão sob as atribuições deste profissional.

*Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. (HAMBURGUER, 2014, p.18).*

No mercado brasileiro, o crédito dado a este profissional é o de diretor ou diretora de arte. Tal trabalho exige uma constante busca pelo enriquecimento de suas referências estéticas e visuais, bem como uma evolução constante de métodos para a execução de um projeto de direção de arte para cinema.

Com isso, é possível atestar que a importância da direção de arte no produto final é bastante clara, sendo ela uma área multidisciplinar. É importante para esse profissional uma constante atualização de seu repertório, uma vez que a possibilidade de trabalhar em projetos de naturezas distintas é uma realidade. Mesmo sendo a direção de arte uma área fundamental do fazer cinematográfico, sua visibilidade e reconhecimento ainda não saltam aos olhos como outras áreas de uma produção audiovisual.

*O diretor de arte é responsável pela carga visual do filme, ainda que seja da responsabilidade do diretor decidir, dentre o que o diretor de arte vai oferecer, o que entra ou não. Dentro dessa construção visual, o diretor de arte deve guiar o espectador a desvendar os personagens e detalhes da*

*história, do início ao fim do filme, por meio de recursos visuais da cenografia, dos figurinos e da caracterização* (MOURA, 2015, p. 41).

Conforme apontado anteriormente, este artigo pretende refletir à respeito das metodologias possíveis e da prática da direção de arte no cinema brasileiro através de um recorte específico: foram selecionados os depoimentos de **três** profissionais cujas experiências são bem distintas, uma vez que o escopo de atuação de um diretor ou diretora de arte pode depender de inúmeros fatores, desde o gênero da produção, o orçamento ou modelo de distribuição. Com esta estratégia, pretende-se observar as peculiaridades, os pontos convergentes e divergentes entre as metodologias e evidenciar a importância da direção de arte independentemente do tipo e/ou da envergadura do produto em questão.

A primeira entrevista analisada foi a concedida por Valéria Verba, diretora de arte com atuação em curtas, longas-metragens, séries e especiais para a televisão. Estudou licenciatura em história na Faculdade Porto-Alegrense e é formada no curso de Design de Interiores pelo Instituto IPA Metodista-RS, possui também o curso de extensão em direção de arte na Escola São Paulo, ministrado pela diretora de arte e cenógrafa Vera Hamburger. Moradora de Porto Alegre, atua na área desde 2006 e foi titular na direção de arte de longas como *Ponto Zero* (2016), de José Pedro Goulart, *Nove Crônicas Para um Coração aos Berros* (2012), de Gustavo Galvão, e recentemente *Raia 4* (2019), de Emiliano Cunha.

Em seguida, foram selecionadas as impressões de Thales Junqueira, diretor de arte com atuação em curtas e longas-metragens, formado em jornalismo pela UNICAP (Recife). Em 2014, realizou a direção de arte de seu primeiro longa de ficção, em parceria com Marcos Pedroso, no filme *Que Horas Ela Volta?* (2016) de Anna Muylaert. Morando em Recife, atuou como titular na direção de arte de longas como *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira, *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e o mais recente *Doutor Gama*, (2021) cinebiografia de época que retrata a vida do advogado abolicionista Luís Gama, dirigido por Jefferson De.

A terceira entrevista analisada foi a com Marcos Flaksman, diretor de arte e cenógrafo premiado, com atuação no teatro, cinema e televisão. Carioca, é formado em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui mais de cinquenta anos de carreira, sendo creditado como diretor de arte em filmes como *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr, *A Partilha* (2001), de Daniel Filho, *Zuzu Angel* (2006) de Sérgio Rezende e o ainda inédito *Pixinguinha, Um Homem Carinhoso* com direção de Denise Saraceni e Allan Fiterman.

Com Valéria baseada no estado do Rio Grande do Sul, Thales em Pernambuco e Marcos, no Rio de Janeiro, um leque de informações sobre as diferenças dos métodos de trabalho, tempo de atuação profissional, regiões, mercados e estilos de produção são oferecidas, permitindo uma análise e reflexão sobre possibilidades distintas da direção de arte na produção cinematográfica brasileira. É importante ressaltar, porém, que os três profissionais entrevistados para este artigo possuem experiência na direção de arte de diversos formatos, mas este trabalho se dedica a analisar o conteúdo que eles compartilharam a respeito de suas experiências com longas-metragens, permitindo assim que eles transitem por obras de suas carreiras ou se concentrem em algum trabalho específico durante as respostas.

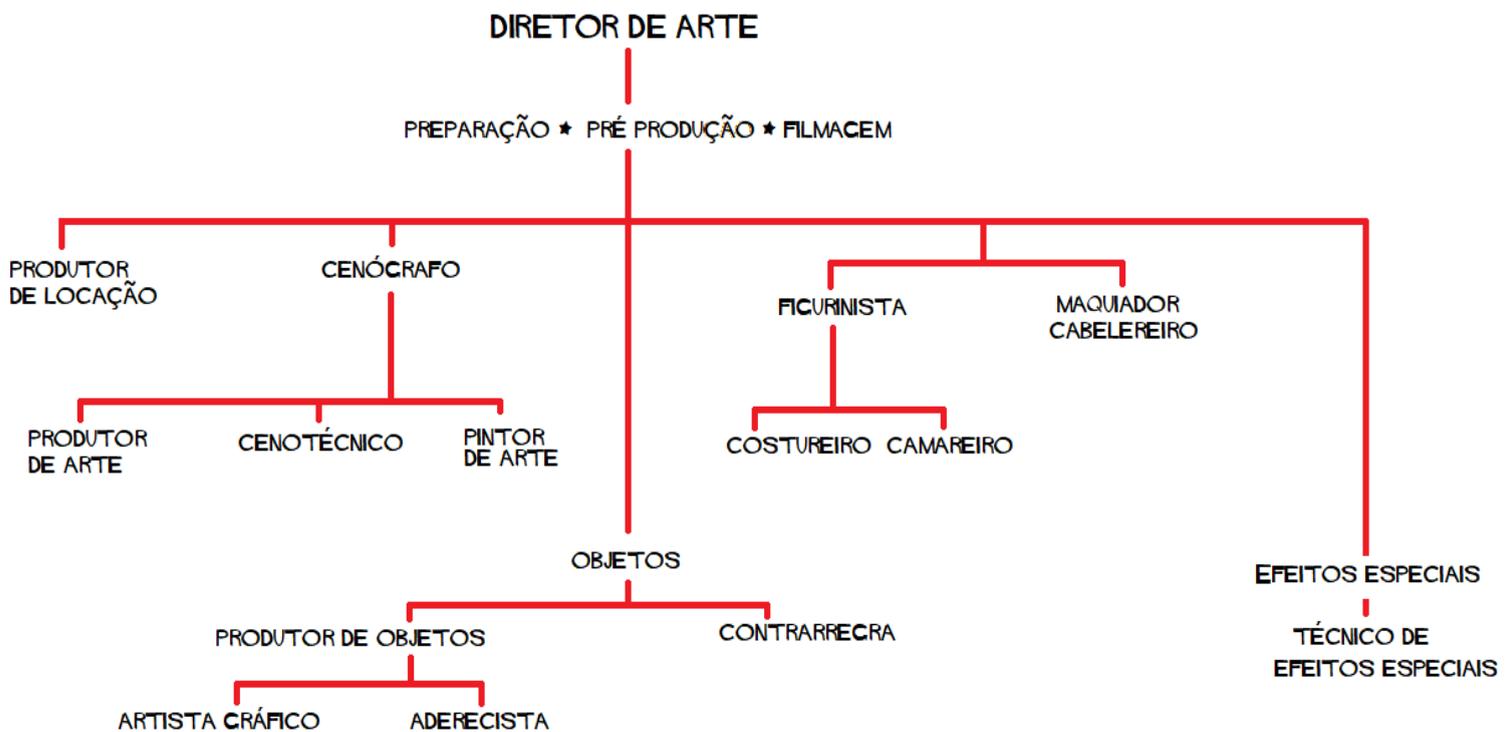
## **RADIOGRAFIA DO DEPARTAMENTO**

Antes de começar a exposição do processo de trabalho desses profissionais, no entanto, é preciso deixar clara como pode ser a estrutura organizacional do departamento de arte em uma produção cinematográfica. No livro que escreveu contando as etapas da produção do filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) onde foi diretora de arte, Carla Caffé descreve o departamento de arte da seguinte forma:

*A direção de arte é tudo o que aparece em cena e que não corresponde aos atores. Esse departamento é o responsável por todo o universo visual, material e cultural do filme. Todos e quaisquer elementos que aparecem na produção são cuidadosamente pesquisados, selecionados e projetados de modo a materializar o roteiro. (CAFFÉ, 2017 pág. 25).*

A respeito da estrutura de um departamento de arte - e de uma produção cinematográfica em geral - Marcos Flaksman (2021) afirma que além de um trabalho coletivo, o fazer cinematográfico obedece a um modelo que se repete pelo mundo todo<sup>1</sup>. Também é necessário frisar que, dado o caráter dinâmico da área, as funções podem sofrer alterações de acordo com cada região e com o tamanho do projeto, mas de modo geral, de acordo com CAFFÉ (2017, p. 25) podemos visualizar o departamento de arte da seguinte forma:

## DEPARTAMENTO DE ARTE



A estrutura de um departamento de arte segundo Carla Caffé (2017. p. 25).

<sup>1</sup> No entanto, podem existir diferenças estruturais, como mostra o livro *The Art Direction Handbook for Film* (Michael Rizzo, 2005, p. 25), ao ilustrar a hierarquia de um departamento de arte, comumente obedecida em produções dos Estados Unidos.

## AS ARTICULAÇÕES DO ROTEIRO AO ORÇAMENTO

*A boa direção de arte deve ajudar a proporcionar uma viagem tranquila para o público, sem sobressaltos, sem que ele coloque em dúvida o que vê: “O sujeito não teria esse carro”, “Ninguém mora assim”, “Ninguém vai a esse lugar vestido dessa maneira”, etc. (FLAKSMAN apud HAMBURGUER, 2014, p. 257)*

Quando perguntados, de forma efetiva, quando entram em um projeto e qual a praxe que cada um segue, todos deram uma resposta parecida, mas que se desenvolveu de formas diferentes. Para Valéria Verba, o momento em que ela entra em um projeto é quando ela faz a primeira leitura do roteiro. Ela comenta que seus processos são minuciosos, que são feitas diversas leituras do texto, a partir das quais começa a entender os personagens e a história que será contada. Com isso em mente, ela segue para entender o projeto de forma objetiva, o que começa nas conversas a respeito do orçamento com a produção executiva. Já Thales Junqueira ressalta que o início efetivo de seu trabalho varia a cada projeto, mas confirma que a existência de um roteiro é importantíssima, uma vez que ele adentra os projetos durante a fase conhecida como pré-produção. Marcos Flaksman a esse respeito também foi enfático ao mencionar o roteiro e sua importância, dizendo que quanto melhor for um roteiro, mais ele desperta no leitor ideias e sensações.

Os três entrevistados, em seguida, chegaram num mesmo ponto: que uma vez lido o roteiro é preciso saber qual é a verba disponível para o departamento de arte materializar o que está no papel. Acontece, então, uma importante conversa para todo o processo de trabalho do departamento de arte e que impactará no resultado final: o orçamento disponível.

Sobre esta etapa, Verba afirma que, com sua experiência, consegue avaliar, por exemplo, se um filme que pretende utilizar 36 locações e que possui um orçamento de R\$1.000.000,00 tem condições de ser realizado ou não. Utilizando o longa *Raia 4* como exemplo, ela descreve que nessa etapa do processo foi necessário realizar cortes no roteiro para viabilizar a produção, que inicialmente planejava ter 60% de suas sequências filmadas debaixo d'água - a história é

protagonizada por Amanda (Brídia Moni), aluna de um clube de natação durante a importante fase de descobertas da adolescência. Verba estima que pouco mais de 30% das tomadas foram, de fato, subaquáticas. Muitas cenas foram alteradas ainda no roteiro, como por exemplo as que envolviam competições e a bateria masculina do torneio de natação - e Verba participou ativamente destas decisões. Já que a direção de arte é responsável por “materializar” os elementos que farão parte da composição visual das cenas, é muito importante que o roteiro também seja minuciosamente avaliado - nestes processos de enxugamento - pela área, defende Verba (2021). Caso contrário, a exequibilidade do projeto poderá ser prejudicada.

Junqueira, em resposta à mesma pergunta sobre orçamento, conta que logo de cara, no contexto de sua contratação, é informado a ele o valor estipulado para a direção de arte. Com base em sua experiência, assim como Verba, ele também sente-se à vontade para apontar se aquele valor corresponde com o que o projeto pretende realizar. Como parte do responsável pelos custos da direção de arte, ele menciona a relevância do trabalho do produtor de arte<sup>2</sup> - que fará um levantamento de custos de cada item necessário para o departamento. Nesse ponto, Junqueira abre uma reflexão acerca das limitações orçamentárias. Esclarecendo, de antemão, que não diz com a intenção de romantizar a precariedade com que é feito o cinema brasileiro, ele alega que as limitações orçamentárias podem contribuir para o projeto, provocando abordagens plásticas enriquecedoras e comenta sobre sua atuação no filme *Sol Alegria* (2018), de Tavinho Teixeira, cujas restrições no orçamento o levaram, por exemplo, a optar por decorar cenários com papel crepom, contribuindo com a personalidade e estética provocativa do produto final.

Categórico quando indagado sobre o orçamento, Flaksman, por sua vez, diz que essa é uma informação importante para se impor um limite ao projeto e estabelecer o que realmente é factível com o valor disponível. Mas ressalta que, normalmente, a produção do filme estipula um valor para o orçamento que é limitador - não no sentido de tolher a liberdade criativa, mas de delimitar até onde é possível planejar o trabalho do ponto de vista prático e financeiro. Também destaca que o orçamento é um valor negociável e volta a falar sobre a importância que a leitura do roteiro exerce nesse momento, uma vez que lido o texto, existem alguns

---

<sup>2</sup> É importante frisar que essa função pode ter sua nomenclatura alterada de acordo com a origem da produção, podendo ser referida também como *coordenação de arte*.

aspectos estéticos e criativos dos quais ele, como diretor de arte, não abre mão. Coisas que não necessariamente são sublinhadas no roteiro, mas que em sua percepção como artista, considera importante (FLAKSMAN, 2021).

Flaksman ainda afirma que a direção de arte nunca é uma tarefa solitária, é algo que se harmoniza com o que a direção e a direção de fotografia pretendem executar. No entanto, frisa que algumas “decisões são imutáveis” (Idem, 2021).

Outro dado importante sobre esta etapa é a antecipação de problemas. Flaksman argumenta que cabe ao diretor de arte se planejar com antecedência em relação a ser necessário escolher um efeito, um cenário ou qualquer outro aspecto da produção em detrimento de outra.

Os três entrevistados, portanto, enfatizam que o orçamento é um elemento chave para que um projeto de direção de arte comece a ser desenhado. São estes profissionais que, a partir do roteiro, avaliam criteriosamente quais são as demandas e, diante da realidade orçamentária, apontam a viabilidade ou não de se executar muitas das ideias. Quando esta etapa é bem realizada, é possível reestruturar um projeto e evitar muitos problemas. A direção de arte, aliás, pode colaborar na reelaboração criativa de muitas cenas, adicionando nuances expressivas e efetivas, capazes de ajustar a produção fílmica às suas reais condições de realização.

## **EXAMINANDO A PRÉ-PRODUÇÃO**

A pré-produção de um filme é uma etapa indispensável para todas as áreas técnicas. Neste momento, o roteiro é lido e discutido por todos os responsáveis já contratados, de cada departamento (fotografia, som, produção, arte, entre outros, pois varia de caso a caso). É fundamental que a direção de arte já esteja participando ativamente nesse processo, uma vez que são tomadas decisões cruciais para o desempenho coletivo do trabalho. Nossos três entrevistados enfatizam esta importância, conforme veremos a seguir.

Valéria Verba declarou que, na direção de arte do filme *Raia 4*, tão logo o orçamento e a equipe foram confirmados, fez uma nova leitura do roteiro, agora de forma mais técnica, com o intuito de estimar o custo de todo o trabalho a ser desempenhado pelos membros do departamento. Após essa leitura, o que ocorreu foi uma intensa etapa de pesquisa. No caso de *Raia 4*, houve análise técnica das locações, busca por figurinos e o estudo dos hábitos dos membros de um clube de natação em Porto Alegre. Valéria assistiu a alguns torneios, acompanhada da chefe de equipe da caracterização, da figurinista e de assistentes para ver como os alunos se comportavam, se vestiam e quais tipos de acessórios que utilizavam. Até mesmo a touca de natação, que carrega o emblema e nome do clube fictício, passou pelo crivo da diretora de arte. A esse respeito, Verba conta que, inicialmente, o diretor Emiliano Cunha havia dado apenas uma referência sobre o nome do clube ser uma data. Ela sugeriu que o nome fosse “Oito de Março”, em alusão ao Dia Internacional da Mulher, por ser um filme protagonizado por mulheres.

Thales Junqueira foi ainda mais incisivo sobre o assunto, apontando que a pré-produção é uma etapa muito estratégica para o trabalho da direção de arte. Afirmou que, nos seus trabalhos mais recentes, a direção de arte vem trabalhando cada vez mais cedo durante a pré-produção. Sua percepção é de que essa antecipação permite à produção geral do filme entender uma variedade de coisas, desde a escolha de locação a custos, principalmente porque a direção de arte trabalha com uma diversidade imensa de materiais, algo não tão comum aos outros departamentos, por exemplo.

Uma observação pertinente feita por este entrevistado é a de que as equipes de arte também possuem uma diversidade grande de formatos e métodos de trabalho. Equipes técnicas, como a de som ou de fotografia, por vezes conseguem reutilizar os mesmos valores de orçamento, de projetos com escopos semelhantes, em projetos novos, uma vez que locação de equipamentos, câmeras e lentes, tende a variar muito pouco. Junqueira esclarece que o mesmo pode não se repetir com a direção de arte, uma vez que cada filme tende a envolver aspectos cênicos muito variados que, por vezes, demandam equipes maiores e muitos materiais.

Ao falar sobre pré-produção, Marcos Flaksman lembrou como era esta etapa entre as décadas de 1980 e 1990. Envolvendo a direção, direção de arte e de fotografia, tudo era conversado, segundo o veterano: "Tudo o que vem à cabeça era discutido", diz Flaksman (2021), fazendo um aceno a sua geração de profissionais<sup>3</sup>. Mesmo assim, esta "conversa" envolvia uma leitura atenta do roteiro e uma análise técnica, mesmo que inicial.

Flaksman apontou também que, em suas experiências mais recentes, esta etapa, no seu método de trabalho (que, em geral, envolve produções com bons orçamentos), tem abarcado também questões mais específicas como o perfil psicológico dos personagens e a materialização disso em cores e texturas, a adaptação de locações e outras dúvidas que possam surgir, tanto do aspecto artístico quanto do prático da produção.

Diante do exposto, podemos afirmar que os três entrevistados concordam que atuar de forma efetiva na pré-produção é essencial para que o trabalho da direção de arte seja planejado de forma eficiente. No entanto, Verba e Junqueira defendem ainda que, quanto antes a direção de arte entrar nesta etapa, maior será o controle de cada detalhe do projeto, bem como a possibilidade de resolver impasses e problemas que possam se apresentar.

---

<sup>3</sup> Seu primeiro longa como diretor de arte foi *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967).

## EXAMINANDO O MÉTODO

*Eu digo que a gente vai além de contar uma história, contar uma história é uma passagem nesse processo junto com o espectador, mas o que eu gosto de pensar é que eu estou provocando. Ele fica triste, fica interessado, viaja não só pela história, mas pela experiência global. O espaço visual, a imagem formada a partir da fotografia, o som trabalhando junto o texto. Então são todas essas áreas que o cinema comporta, assim como o teatro, a mímica, a dança, que mexem com o corpo da pessoa. Quando a gente fala “ajuda a contar a história” na verdade ajuda a pessoa a ter uma experiência que vai mexer com todo seu aparelho sensorial. (HAMBURGER, 2020)*

Neste trecho, comentaremos sobre como cada entrevistado estrutura e sistematiza seu trabalho, de acordo com os seguintes tópicos: organização da equipe, desenvolvimento dos cenários, figurinos, caracterização e da atuação na pós-produção.

### VALÉRIA VERBA

Quando perguntada sobre como organizar uma equipe, Valéria Verba, ressaltou que o valor de um assistente de direção é inestimável: “A importância do 1º Assistente de Direção (AD) e a relação de parceria e confiança que desenvolvi com uma de minhas assistentes, que me acompanha desde 2016, é enorme” (VERBA, 2021). Essa é a pessoa que se ocupa de funções operacionais chave do departamento, tais como: elaboração de planilhas de orçamento, cronogramas, entrega e descarregamento de materiais, entre outros. “O assistente é tão importante no processo criativo quanto o diretor, porque ele te dá ferramentas para poder pensar e não ficar se preocupando com quando o caminhão vai carregar os objetos”, acrescenta Verba (2021).

Ao decidir ser diretora de arte, Verba investiu em ampliar sua formação: “Sou formada também em design de interiores, que foi o que decidi fazer, pra eu saber tecnicamente fazer o que eu já sabia, pela vida” (2021). Relata ainda que suas referências advêm muito mais das artes visuais do que de outros filmes.

Embora saiba executar projetos de cenografia, em longas ela costuma adicionar um cenógrafo à sua equipe, mas não deixa de projetar os cenários. Tal preferência, talvez, relaciona-se a uma visão particular que a entrevistada tem sobre a direção de arte: para ela, mesmo que um projeto tenha uma proposta “realista”, isto é, guiada na realidade cotidiana como conhecemos e desprovida de aspectos fantásticos, a direção de arte “intervém”. Não há como, declara Verba, “um diretor simplesmente indicar uma locação e filmar do jeito que ela é encontrada” (2021).

Especificamente sobre figurinos, a entrevistada afirmou que elabora “pranchas de arte” (também conhecidas como *moodboard* ou *painel semântico*) que nada mais são do que um método de organização que permite que um/a diretor/a de arte, ilustre o conceito, ideias ou referências que tem em mente de forma visual. Reforçou também a importância do diálogo com outras áreas, como a equipe de som. Citou, como exemplo, o figurino das cenas aquáticas de *Raia 4* - maiôs, biquínis e roupas justas: “a equipe de som precisa ficar ciente desses detalhes já que as atrizes seriam microfônicas e um detalhe importante é onde, nesses figurinos, deixar a caixa do microfone para que ela não vaze durante a cena” (2021).

Já sobre caracterização, a diretora de arte demarca que é uma etapa muito mais relevante do que parece. Exemplificou descrevendo como diferenciou a protagonista de sua antagonista em *Raia 4*: “O diretor acreditava que era necessária uma atriz um pouco mais velha para o papel da antagonista, que representasse uma certa ‘ameaça’ para a personagem principal”(2021). A solução para a personagem veio de uma das caracterizadoras que perguntou a Verba se poderia pintar o cabelo da atriz, que concordou. Mesmo nas cenas dentro da água, foi possível diferenciar as duas personagens, já que uma tinha mechas rosas no cabelo e sempre estava de biquíni, enquanto a protagonista, Amanda, usava maiô.

Por fim, Verba defendeu a presença da direção de arte na pós-produção dos filmes - coisa que já faz há alguns anos. Ela sustenta que atribuições da direção de arte acabam sendo desempenhadas por outras pessoas, que muitas vezes podem

não ter todas as referências para manter a coesão estética durante a finalização do projeto. No longa *Raia 4* (2019) a diretora de arte conta que atuou ativamente nos estágios finais de correção de cor e edição de imagem. “A direção de arte, muitas vezes, ficava excluída desse processo de pós-produção. Há muitos anos reivindico essa participação na pós. Acontece mesmo com nomes consagrados da direção de arte, de terminar o filme e parecer que não existe mais responsabilidade daquele profissional com a obra final.” (2021).

## **THALES JUNQUEIRA**

A respeito da formação da sua equipe no departamento de arte, Thales Junqueira valoriza a renovação de membros a cada projeto: “Eu tenho alguns parceiros com quem trabalho muito, mas também adoro trabalhar com gente nova, acho importante essas relações de trabalhos terem uns hiatos, conhecer outras formas de fazer e volta com outros processos e as coisas vão se somando” (2021). Ele diz que mesmo com total autonomia na escolha dos membros de sua equipe, limita-se a convidar apenas os chefes, ou “cabeças” de cada área, delegando a eles a seleção dos assistentes com quem trabalharão.

Junqueira também fala sobre o repertório de um diretor de arte e de áreas que podem enriquecê-lo nesse aspecto. Afirma que um bom diretor de arte acaba sendo um especialista em generalidades, um observador atento do mundo e das pessoas que nele estão. “Eu não acho que tenha uma formação que seja mais ou menos adequada para direção de arte (...) eu acho que tem cursos que podem enriquecer muito a experiência de um diretor de arte como arquitetura, as artes plásticas, artes cênicas de um modo geral, porque eu acho que a direção de arte é dramaturgia, então é importante dominar as ferramentas da dramaturgia” (JUNQUEIRA, 2021).

Quando se trata da cenografia de um longa-metragem, Junqueira ressalta a importância da direção de arte atuar ao lado da produção de locação<sup>4</sup> ainda durante

---

<sup>4</sup> O produtor de locação é um membro do departamento de produção cuja função é encontrar os locais mais adequados - tanto em termos de logística para filmagem quanto para o projeto. Em sua tese, Carolina Bassi de Moura defende a inclusão do produtor de locação no departamento de arte: “Penso que este deveria passar a ser um membro do departamento da direção de arte, já que ele tem tanta relação com o trabalho desta equipe. O diálogo aconteceria de maneira muito mais direta entre ele, o diretor de arte, o cenógrafo e os produtores de arte e objetos, quando necessário,

a pré-produção. “Primeiro eu faço essas pranchas com ideias para o diretor. Quando entramos em sintonia e estamos todos na mesma página, passo o que será necessário para a produção e produção de locação. Nessa etapa conversamos sobre arquitetura, espaço, a relação com a cidade, se é isolado ou não...” (2021).

O diretor de arte também admite ter preferência por trabalhar em locações, lembrando que a maioria dos filmes em que colaborou estavam “mais dentro de uma chancela da naturalidade e do realismo” (2021). Outro ponto importante, porém, é o de que a escolha de filmar em locação ou construir o cenário em estúdio também envolve considerações sobre a logística. Essas observações costumam partir da produção, que precisa levar em conta o tempo gasto no deslocamento até a locação e transporte de toda a equipe. Junqueira comenta que após a apresentação da proposta para a produção de locação, essa equipe vai fazer o levantamento de locais disponíveis e essas opções são discutidas entre os diretores de arte, produção e direção do filme. Ele também lembra que esse trabalho acontece durante a pré-produção e precisa ter o acompanhamento da direção de arte, uma vez que, sem a participação do responsável pela coerência estética do projeto, esse trabalho corre o risco de ser descartado.

No entanto, Junqueira lembra que não adianta avaliar uma locação e/ou um cenário sem levar em conta as condições de trabalho da direção de fotografia. Por exemplo, num ambiente muito escuro a equipe de fotografia provavelmente demandará uma passagem de luz. Neste caso, a direção de arte terá que viabilizar a presença de janelas e/ou portas em um determinado projeto cenográfico.

Sobre o desenvolvimento de figurinos, Junqueira afirma que, num longa, é um processo tão importante quanto qualquer outro. “Da mesma forma como eu preparo as pranchas para os cenários, eu vou preparando para o personagem também, e dando caminhos para o/a figurinista, mas não como uma cartilha a ser seguida” (2021).

O entrevistado destacou ainda a importância da escuta de outros membros da equipe nesse processo: “(...) cinema é uma reunião de subjetividades diversas, cada um com a sua leitura do roteiro, ninguém vai ler o roteiro da mesma forma ou

---

evitando maiores desencontros”. MOURA, Carolina B. *A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. Tese (Universidade de São Paulo), 2015, p. 25.

pensar que o personagem se veste da mesma forma....” (JUNQUEIRA 2021). Por isso, embora afirme que costuma elaborar os figurinos em seus projetos, admite que tenta não ser impositivo e incentiva a transformação das ideias. Inclusive defende que, em suas equipes, restringir a paleta de cores não é uma prática adotada.

Quando fala sobre sua atuação em relação aos efeitos especiais em uma produção, Thales destaca que existem efeitos de naturezas diferentes. Ele lembra dos efeitos práticos, que são aqueles realizados no set - desde chuva até ferimentos - e dos efeitos digitais, que são “assunto da pós-produção, mas que também devem ser acompanhados de perto pela direção de arte” (2021). Acredita, inclusive, que a participação da direção de arte no processo de pós-produção deve se intensificar, já que efeitos digitais também constituem imagens, “(...) então precisa haver uma direção, que vem da arte.” Para o entrevistado, há uma gama de possibilidades oferecida pela tecnologia como, por exemplo, o VFX (*visual effects*), que são os efeitos visuais incluídos na pós-produção sem a necessidade de captação no set, e o CGI (*computer-generated imagery*), que são imagens criadas a partir de computação gráfica e incluídas no filme. De um modo geral, Junqueira diz que procura indicar como ele imagina que algo deve ser: “se é uma explosão qual a natureza dessa explosão, se é tiro como é esse tiro e o efeito responsável executa... (2021)”. No entanto, frisou que ainda não são demandas diretas à direção de arte, embora ele procure acompanhar e intervir - se considerar que o resultado não está sendo satisfatório.

## **MARCOS FLAKSMAN**

Quando perguntado sobre a organização da equipe e do departamento de arte, Marcos Flaksman fez questão de afirmar o quão amplo é tal departamento, que abriga, por exemplo, toda a equipe que trabalha no figurino - desde a figurinista chefe até o pessoal da caracterização e maquiagem. Atuando desde 1967, Flaksman conta com o que ele chama de “minha equipe geriátrica”, que já o acompanha há 40 anos. Outra observação interessante a esse respeito é de que, por mais que tenha colaboradores constantes, com o aumento da produção audiovisual dos últimos anos, grande parte desses colaboradores ficam

indisponíveis, trabalhando em outros projetos, o que o levou a ter um contato maior com novas gerações de colaboradores para o departamento.

Ainda sobre a estrutura que suas equipes costumam ter, ele adentra em outras funções e suas atribuições, tais como o cenógrafo, cujo papel é o de desenvolver - caso necessário - o projeto dos cenários e supervisionar a construção dos mesmos. Outra função lembrada por Flaksman é a do produtor de objetos, que se encarrega dos cuidados necessários aos objetos de cena, seja um vaso que será quebrado ou um quadro específico, importante dentro da história do filme. O entrevistado também ponderou sobre a importância do trabalho coletivo:

*“E quando eu digo que o cinema se faz com pessoas, você divide a criação obrigatoriamente com outras pessoas. Existe uma hierarquia no cinema que as únicas duas únicas coisas que eu acredito que sejam parecidas são a igreja e o exército. E é uma disciplina rígida: quando tem externa, as chamadas para a filmagem são as 5h30 da manhã, uma coisa parecidíssima com o exército. E é uma coisa que obedece a um plano estrito, por ser muito caro (...) E o fato de ser feito com outras pessoas, eu costumo dizer que ‘o cinema é feito com os amigos’ daí os caras falam ‘mas com os amigos?’ Daí eu respondo ‘claro, quem quer chamar um inimigo pra trabalhar junto?’”*  
(FLAKSMAN, 2021)

Sobre cenografia, Flaksman descreveu duas opções com as quais a direção de arte e o/a cenógrafo/a responsável podem lidar: a intervenção na locação e a construção em estúdio. Sobre a primeira, ele explica: “você pode achar uma locação que é um quartel abandonado e fazer lá uma central de cozinhas. O que eu quero dizer é que quando você está procurando uma cozinha não importa se é uma cozinha ou não. Interessa a quantidade de entrada de luz, o pé direito...” (2021). Já sobre o cenário construído em estúdio, ponderou que, por vezes, a direção prefere tal opção pelo conforto e pelo controle que é possível exercer sob o ambiente.

Citou, como exemplo, uma situação adversa ocorrida na produção de *O Paciente* (2018), de Sérgio Rezende. O filme retrata os últimos dias de vida do primeiro presidente civil eleito após a ditadura militar, Tancredo Neves, percorrendo os 39 dias de internação. A produção do filme tinha a autorização para filmar em um andar desativado do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, também

conhecido como Hospital Universitário da Ilha do Fundão, na cidade do Rio de Janeiro. Por ser um espaço hospitalar, as intervenções da cenografia seriam mínimas. Mas, na véspera do início das filmagens, um problema no hospital exigiu que vários pacientes fossem transferidos para esse andar. Flaksman revela, então, que foi realizado um *link direto*<sup>5</sup>, com cenas filmadas numa enfermaria de um hospital em Brasília, e outras, em enfermarias e UTIs filmadas num hospital de São Paulo. Nesse ponto, o entrevistado expõe um cuidado importante:

*“Brasília foi construída em 1960. No Rio de Janeiro, a Santa Casa de Misericórdia, o Hospital Nossa Senhora das Dores, são construções que datam do começo do século. Brasília, nessa época do filme, tinha uma arquitetura completamente destoante. Esse tipo de respeito eu sempre tive até porque eu sou arquiteto. Embora, se fosse absolutamente necessário abrir mão disso para filmar, eu abriria, mas não foi. Tem hora que você tem que fazer escolhas e ver o que é mais importante. O que é mais importante? O importante ali era o que se passava na UTI porque o filme mostrava o ponto de vista da família”. (FLAKSMAN, 2021)*

Já em relação ao figurino, Flaksman disse que, no começo de sua carreira, quando trabalhou com teatro, se envolvia de modo mais intenso em todas as etapas. Agora, porém, costuma convidar figurinistas conhecidos para a sua equipe e sua atenção se foca mais em determinadas particularidades que possa haver no vestuário dos personagens. Mesmo assim, procura definir a paleta de cores e participar da prova de roupa dos atores.

Por fim, sobre a atuação da direção de arte durante a pós-produção, lembrou que esse processo era ainda bastante rudimentar no começo de sua carreira, em comparação com o que é praticado hoje em dia. Mencionou que o custo para produzir efeitos visuais da década de 1990 era dobrado: “(...) os efeitos especiais eram caríssimos, porque você precisava sair da película, ir para o digital, no digital fazer o efeito, voltar para a película e geralmente isso dava uma diferença de grão na película e aí o fotógrafo reivindicava que todo o filme passasse por esse

---

<sup>5</sup> Em cinema, o termo *link* é usado para descrever elementos de ligação entre cenários complementares. *Link direto* é aquele que dispensa a ligação por corte, já que a continuidade espacial real permite que a ação se passe de um ambiente a outros. No caso de espaços que, no ambiente do filme, existem como espaços interligados, mas são filmados em locais distintos, é necessária a criação de um elo que marque a linha de corte. (HAMBURGER, 2014, p. 257)

processo para não destoar das outras cenas” (2021). No entanto, reforçou que houve uma evolução natural na direção de arte, que diz respeito a uma atenção maior às imagens de *background*. Para ele, o avanço da tecnologia à disposição do departamento de arte vai possibilitar duas frentes de atuação distintas: uma no que ele chama de “primeira unidade”, que engloba a equipe principal de filmagem e os atores, e a outra seria numa “segunda unidade”, na construção dos *backgrounds* e de imagens complementares, todas criadas durante a pós-produção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa que contribuiu para elaborar este artigo - na qual as entrevistas concedidas pelos profissionais selecionados foram de suma importância - a presença e relevância da direção de arte nos filmes se projetou de forma irrefutável. Mais do que uma função dentro de uma produção, a direção de arte permite a imersão de uma equipe de colaboradores que se dedica a entender a substância cotidiana - na vida de personagens de ficção - a fim de traduzir e dispor ao diretor as melhores opções estéticas para o projeto em questão. Inerente ao cinema desde o seu surgimento, tal função, como bem apontou Marcos Flaksman, é “responsável por absolutamente tudo que aparece diante da câmera”.

Há uma miríade de subjetividades que podemos entender a partir dessa afirmação - defendida enfaticamente por seu autor. Inclusive um paradoxo: se a direção de arte é responsável por absolutamente tudo que aparece diante da câmera, desde que exista câmera, existe - sempre - uma direção de arte?

Como dito nas primeiras linhas deste artigo, nosso objetivo foi investigar a direção de arte no cinema brasileiro a partir de uma reflexão sobre os processos envolvidos dentro deste departamento. Mais especificamente, através dos métodos de trabalho de três profissionais. Para além dos resultados obtidos, o que mais gostaríamos de ressaltar é a importância da documentação, análise, reflexão e estudos sobre a direção de arte do cinema brasileiro. Há muito ainda para ser registrado.

Tentamos evidenciar a importância dos profissionais deste departamento no resultado final de uma obra cinematográfica e demonstrar que há uma riqueza de possibilidades para o desempenho desta função, tanto do ponto de vista “prático”, que envolve a organização da equipe e a execução de todos os planos do departamento de arte na criação dos cenários e figurinos, quanto do “artístico”, que abrange o processo de pesquisa, coleta de referências estéticas e a compreensão sensível do perfil social, emocional e narrativo de uma produção. Sobretudo, o que fica claro é que o departamento de arte é o responsável pela materialidade/materialização de um roteiro.

Ou seja, é a direção de arte que “fornece” a matéria prima que será beneficiada e manufaturada por diversos profissionais antes de se tornar o produto final: uma história projetada em uma tela. E isto independe do tipo de filme, local de produção ou tamanho do orçamento. As experiências distintas destes três diretores de arte, tanto em relação ao tempo de atividade, região em que atuam e formação, convergiram para a mesma impressão: de que ao examinarmos de perto, a direção de arte irá se manifestar, de um modo ou de outro, em todas as suas estruturas visíveis da anatomia de um filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Cinematografia. **Live ABC: Vera Hamburger, ABC**. 12 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C7BsjVeR7FI>>. Acesso em: 10 out. 2021.

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

CAFFÉ, Carla. **Era O Hotel Cambridge**: Arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Sesc, 2017.

FLAKSMAN, Marcos. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo 1.

JUNQUEIRA, Thales. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: A direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Sesc, 2014.

MOURA, Carolina Bassi de; VIANA, Fausto. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho**. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/>>.

RIZZO, Michael. **The Art Direction Handbook for Film**. Boston: Focal Press, 2005.

SISSON, Rachel. **Cenografia e vida em Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

VERBA, Valéria. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo 1.

#### 4. BIBLIOGRAFIA GERAL

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Cinematografia. **Live ABC: Vera Hamburger, ABC**. 12 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C7BsjVeR7FI>>. Acesso em: 10 out. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. **Mesa 04 - Novos desafios de Direção de Arte em séries e TV**. 14 out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zyxUoUbTDak>>. Acesso em: 17 out. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. **Semana ABC 2004 Mesa 11 - Análise crítica pela ótica da direção de arte**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aBCiYiXMvAg>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

AGUIAR, Dalila T. M. **Direção de Arte: Teoria e Prática. Uma Reflexão**. Niterói, 2016. Dissertação (Bacharelado em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense).

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

CAFFÉ, Carla. **Era o hotel Cambridge: Arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Sesc, 2017.

FLAKSMAN, Marcos. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo 1.

JUNQUEIRA, Thales. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2014.

MARTINS, I. M.. **A direção de arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro**. In: Butruce e Bouillet (orgs.). (Org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. 01 ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017, v. 01, p. 82-94.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MOURA, Mônica ; MARTINS, I. M.; PINNA, Daniel. **Projetando o espaço no cinema: novas possibilidades criativas da cenografia virtual**. In: 5o. Congresso Internacional de Design da Informação, 2011, Florianópolis. Anais Congresso Internacional de Design da Informação. Florianópolis: SBDI, 2011. v. 01.

MOURA, Carolina Bassi de; VIANA, Fausto. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho**. 2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/>>.

RIZZO, Michael. **The Art Direction Handbook for Film**. Boston: Focal Press, 2005.

SILVA, Alberto. **Cinema e Humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1975. 128 p.

SESCTV. **Sala de Cinema: Vera Hamburger**. 24 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1WaOH08NPUA>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

SISSON, Rachel. **Cenografia e vida em Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

VARIS J, Gilberto. **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre a direção de arte no cinema brasileiro**. 10 out. 2021. Disponível em Anexo I. Acesso em: 15 out. 2021.

VERBA, Valéria. "Entrevista" concedida a VARIS J, Gilberto, **Valéria Verba, Marcos Flaksman e Thales Junqueira falam sobre direção de arte no cinema brasileiro**. Em 10 out 2021. Disponível no Anexo 1.

## **5. FILMOGRAFIA CONSULTADA**

**O VENENO DA MADRUGADA.** Direção: Ruy Guerra. Produção de Arca Difusa. Brasil, 2005.

**SOL ALEGRIA.** Direção: Tavinho Teixeira. Produção de Avoa Filmes. Brasil, 2018.

**RAIA 4.** Direção: Emiliano Cunha. Produção de Ausgang. Brasil, 2019.

**UMA DOSE VIOLENTA DE QUALQUER COISA.** Direção: Gustavo Galvão. Produção de 400 Filmes. Brasil, 2019

**CARANDIRU: O FILME.** Direção: Hector Babenco. Produção de Columbia TriStar Filmes do Brasil, Globo Filmes, BR Petrobrás. Brasil, 2003.

**JOAQUIM.** Direção: Marcelo Gomes. Produção de Rec Produtores Associados Ltda. Brasil, 2017.

**PIXOTE - A LEI DO MAIS FRACO.** Direção: Hector Babenco. Produção de HB Filmes e Embrafilme. Brasil, 1981.

**SÁBADO.** Direção: Ugo Giorgetti. Produção de Iguana Filmes. Brasil, 1995.

**MADAME SATÃ.** Direção: Karim Aïnouz. Produção de Vídeo Filmes. Brasil, 2002.

**ERA O HOTEL CAMBRIDGE.** Direção: Eliane Caffé. Produção de Aurora Filmes. Brasil, 2016.

**O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS.** Direção: Cao Hamburger. Produção de Gullane. Brasil, 2006.

**CASTELO RÁ-TIM-BUM - O FILME.** Direção: Cao Hamburger. Produção de A.F Cinema e Vídeo. Brasil, 1999.

**PARA MINHA AMADA MORTA.** Direção: Aly Muritiba. Produção de Grafo Audiovisual. Brasil, 2016.

**M-8 QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA.** Direção: Jefferson De. Produção de Buda Filmes. Brasil, 2019.

**A PARTILHA.** Direção: Daniel Filho. Produção de Globo Filmes. Brasil, 2001.

**SE EU FOSSE VOCÊ.** Direção: Daniel Filho. Produção de 20th Century Fox Brasil. Brasil, 2006.

**AMOR, PLÁSTICO E BARULHO.** Direção: Renata Pinheiro. Produção de Boulevard Films. Brasil, 2013.

**TATUAGEM.** Direção: Hilton Lacerda. Produção de Rec Produtores Associados Ltda. Brasil, 2013.

**AINDA TEMOS A IMENSIDÃO DA NOITE.** Direção: Gustavo Galvão. Produção de 400 Filmes. Brasil, 2019.

**BACURAU.** Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção de Cinetoscópio. Brasil, 2019.

**QUE HORAS ELA VOLTA?** Direção: Anna Muylaert. Produção de Gullane Filmes. Brasil, 2015.

**AQUARIUS.** Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção de Cinetoscópio Produções. Brasil, 2016.

**AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA.** Direção: Gabriel Mascaro. Produção de Plano 9 Produções Audiovisual. Brasil, 2010.

**DIVINO AMOR.** Direção: Gabriel Mascaro. Produção de Snowglobe Films. Brasil, 2019.