

A DIREÇÃO DE ARTE E A IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Análise e Experimentação da Imagem e do Som.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói
2005

Débora Lúcia Vieira Butruce

A DIREÇÃO DE ARTE E A IMAGEM CINEMATOGRAFICA
Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Análise e Experimentação da Imagem e do Som.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Luiz Vieira - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Lidia Kosovski
Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)

Prof. Dr. Luiz Antonio Coelho
Pontifícia Universidade Católica – PUC

Prof.^a Dr.^a Hilda Machado
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2005

A Hernani Heffner, um
grande mestre.

AGRADECIMENTOS

À João Luiz Vieira, pela orientação segura e precisa;

Aos integrantes da banca de qualificação, os professores Hilda Machado e José Maurício Alvarez;

Aos integrantes da banca de defesa, os professores Hilda Machado, Lúcia Kosovski e Luiz Antonio Coelho;

À família e amigos, pelo incondicional apoio.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a evidenciar que a direção de arte em cinema pode se constituir como um campo teórico autônomo e demonstrar seu estatuto de área relevante para análise e reflexão em torno das características estéticas de um filme. Dada a inexistência de bibliografia que lhe conferisse uma autonomia do ponto de vista teórico ou que demonstrasse de maneira efetiva sua inserção dentro do universo fílmico, este trabalho tentou estabelecer algumas balizas conceituais pertinentes para seu estudo. Neste sentido, esta pesquisa se encaminhou para o preenchimento de uma lacuna bibliográfica e de reflexão que propiciasse um debate mais amplo sobre a questão da direção de arte. O recorte desta abordagem se efetua no cinema brasileiro de ficção e a premissa básica é a transformação do estatuto da função a partir dos anos 1980 e sua efetiva consolidação na década de 1990. Esta afirmação exigiu a verificação de um provável percurso histórico da função na realização cinematográfica brasileira e a análise de três filmes representativos deste contexto em relação às articulações de sentido possibilitadas por determinadas estratégias inerentes ao uso da direção de arte.

SUMÁRIO

Introdução

01

1. A estruturação da imagem cinematográfica e a direção de arte

11

1.1. Definição de imagem

11

1.2. Elementos constitutivos da imagem

12

1.2.1. Os elementos visíveis

12

1.2.2. Os elementos visuais

1.3. A percepção da imagem

16

1.3.1. Os elementos plásticos e os elementos pictóricos

17

1.4. Visualidade

20

1.4.1. O espaço representado

20 1.4.2. A questão da câmera

25

1.4.3. A imagem cinematográfica final

31

1.4.3.1. A atuação dos níveis estruturais

31

1.4.3.2. Elementos disruptivos: a montagem e o som

34

1.5. Esboço de uma linguagem da direção de arte

35

1.5.1. Elementos de trabalho

35

1.5.2. Roteiro	
36	
1.5.3. Pesquisa	
37	
1.5.4. Desenhos e maquetes	
37	
1.5.5. A escolha das locações	
39	
1.5.6. A finalização da pré-produção	
39	
1.5.7. A cor	
40	
1.5.8. O preto e branco	
42	
1.5.9. A correção de cor	
42	
1.5.10. Textura	
43	
1.5.11. Arquitetura	
44	
1.5.12. Efeitos	
45	
1.6. As possibilidades de articulação de uma linguagem da direção de arte cinematográfica	47
1.6.1. A plasticidade eisensteiniana	
48	
1.6.2. A direção de arte como elemento de composição (unidade compositiva)	
53	
1.6.3. A direção de arte como elemento autônomo	
57	
2. Panorama histórico da direção de arte no cinema brasileiro	
63	

2.1. O modelo teatral: a direção de arte como ambientação	64
2.1.1. O primeiro cinema	64
2.1.2. A visualidade cinematográfica das primeiras décadas	68
2.1.3. A transição para o cinema de estúdio: o início da utilização de uma técnica cenográfica	78
2.2. A maioria da direção de arte no Brasil: o realismo cenográfico	95
2.3. O real como locação e a direção de arte como espaço visual	99
2.4. Novos rumos da direção de arte	111
3. A direção de arte no filme brasileiro dos anos 1990	119
3.1. O cinema brasileiro dos anos 1990 e a direção de arte: pressupostos e conseqüências	120
3.2. A direção de arte como elemento plástico: <i>São Jerônimo</i>	133
3.2.1. A semantização dos espaços	135
3.2.2. A re-semantização dos objetos e o deslocamento de seu caráter fidedigno	143
3.2.3. A luz como elemento cenográfico	145
3.3. A direção de arte como unidade compositiva: <i>Terra Estrangeira</i>	148
3.3.1. O efeito de saturação	150

3.4. A autonomia da direção de arte: <i>Bocage, o triunfo do amor</i>	160
3.4.1. A natureza e a paisagem	164
3.4.2. Os espaços arquitetônicos	169
3.4.3. Os interiores	172

Conclusão

180

Bibliografia

187

Anexos

INTRODUÇÃO

Algumas palavras

Minha aproximação com a prática cinematográfica se deu através da direção de arte. A função exercida em meu primeiro trabalho em um curta metragem, no curso de cinema da Universidade Federal Fluminense, foi o de assistente de arte. Durante certo período todo o conhecimento acerca da função adveio da prática constante em trabalhos na própria universidade. Em um momento posterior, quando este conhecimento tentou estabelecer relações teóricas e aprofundar questões em torno da prática adquirida através do estudo específico, surgiu o primeiro entrave. Não havia nenhum tipo de disciplina que correspondesse a um saber sobre o assunto. Inquietações surgiram: mas em um curso de cinema universitário, onde a formação de um aluno deve ser a mais completa possível, oferecendo uma visão geral sobre todas as importantes funções de criação do processo cinematográfico? Por que a direção de arte não mereceria uma disciplina específica para seu estudo? Curioso notar que algo semelhante acontece em universidades estrangeiras, como por exemplo nas norte-americanas, como atesta Beverly Heisner (1997) em seu livro *Production design in the contemporary american film: a critical study of 23 movies and their designers*: “At present, a few universities with sophisticated film trainings programs offer one or two courses in film design” (Heisner, *ibid.*, p. 03).

Tais informações e indagações, algumas de cunho tão pessoal, são importantes porque constituem as motivações cruciais para um estudo mais aprofundado sobre o trabalho da direção de arte. Estudo esse iniciado com a monografia de conclusão do curso de graduação em cinema, *O processo de criação da direção de arte no filme brasileiro contemporâneo*. Essa pesquisa inicial, ao invés

de aquietar algumas indagações, só as acirrou: por que, ao menos em nosso meio profissional e acadêmico, a direção de arte não é considerada parte integrante da criação fílmica? Por que o trabalho da direção de arte é relegado a segundo plano?

Ao ouvir depoimentos acerca do trabalho de direção de arte - para a pesquisa da monografia - de três importantes profissionais da área, Clóvis Bueno, Cláudio Amaral Peixoto e Yurika Yamasaki, algumas colocações tranqüilizaram e outras mantiveram a inquietação. O conhecimento de tais profissionais se assemelhava ao meu - a um conhecimento herdado da prática, somado à formação em áreas aproximadas, como arquitetura, artes plásticas e engenharia, respectivamente, e à alguns anos a mais de experiência. Heisner (ibidem) assinala que a formação dos profissionais norte-americanos também se realiza efetivamente na prática: “Whatever their backgrounds, production designers of all periods admit to having learned the greater part of their craft while on the job”. Apesar da inexistência de uma formação teórica específica nos profissionais entrevistados, que, como visto, parece ser característica recorrente dos profissionais desta área, fator que só reafirma a importância de um estudo neste aspecto, a afirmação da direção de arte como parte integrante da criação fílmica, legitimada pela prática da profissão, me assegurou que alguns questionamentos estavam na direção certa.

A direção de arte como campo teórico

Como forma de reconhecer uma prática cada vez mais segmentada na produção cinematográfica do país, individualizar a direção de arte como campo teórico portanto se estabelece como uma importante tarefa.

A busca por uma reflexão teórica prende-se não somente a um aperfeiçoamento dos parâmetros da profissão, mas também ao aprofundamento da discussão em torno do cinema brasileiro dos anos 1990 e dos fatores que tornaram possível sua efetiva consolidação.

A produção editorial estrangeira conta com alguns títulos sobre direção de arte em cinema, em sua maioria obras que pretendem uma abordagem histórica da função, como, por exemplo, *Décors du cinéma: les studios français de Méliès a nous jours* (Max Douy, 1993) e o clássico livro de Léon Barsacq, *Le décor du film*, publicado em 1970 e ainda considerado o tratado mais completo sobre o assunto. Manuais práticos que tentam delimitar suas atribuições na realização

cinematográfica, como *The filmmaker's guide to production design* (Vincent LoBrutto, 2002), e obras de análise como o já citado

No Brasil existem bem menos títulos sobre o assunto. Contamos com duas dissertações de mestrado sobre o tema, a de Luiz Fernando Pereira (1993),

expressividade é o principal elemento com que a direção de arte trabalha em uma obra fílmica. Por muitas vezes, referir-se à direção de arte em cinema é encarada como uma operação artificial. Em se tratando de uma obra teatral, a cenografia é encarada como algo normal, já que o palco é rodeado por paredes e há a disposição de objetos em cena que fazem parte da encenação. Dado que a ilusão da encenação teatral está às claras, o espectador participa consciente da representação que aquele cenário propõe. Já em um filme, onde “o palco é o universo”, porque falar em cenário?

Tradicionalmente a direção de arte é mais notada em gêneros cinematográficos específicos, como musicais, filmes de época e ficções científicas, onde certos códigos de representação são retratados primordialmente pelos elementos visuais. A atração se dá pela fidelidade de algumas reconstituições cenográficas e pela grandiosidade de sua aparência decorativa. A confusão se dá principalmente pela transposição de conceitos e termos oriundos do universo teatral. Já que tal conflito existe, comparemos os cenários no teatro, no que tange à concepção teatral geral, e no cinema, integrado primordialmente ao desenvolvimento da ação no filme.

Fala-se muito sobre a perspectiva do palco teatral, que pode ser encarada como o ponto-de-vista do espectador sentado na platéia, esteja em maior ou menor proximidade, sendo que alguns efeitos precisam ampliar-se para serem percebidos

de certa distância. Os atores devem representar para toda extensão da platéia, e o espaço da encenação deve permitir as entradas, saídas e outros movimentos dos personagens. O cenário, construído, pintado, ou ainda somente esquematizado pela representação dos atores, é aceito como um espaço fictício. Este espaço é claramente demarcado pela iluminação cênica. Ainda que a encenação teatral fuja do esquema tradicional, como os teatros em formato de arena, ao ar livre, e outros, o espectador tem que aceitar fazer parte de regras e convenções sem as quais não há espetáculo teatral.

O cenário de um filme, entretanto, originariamente simples telas de pano pintadas – como nos filmes de Méliès – se desenvolveu de forma diversa, em direção a uma certa forma de realismo, de autenticidade com o real. Este desenvolvimento pode ser explicado pelo fato de que a perspectiva se constrói de maneira diferente no cinema. O espectador cinematográfico também está sentado diante de um palco, no caso, uma tela, onde ações transcorrem em sua frente. Mas é a câmera a mediadora de tais ações, acentuando esta ou aquela expressão facial, um certo aspecto de um objeto, ambiente ou paisagem. Os cenários de um filme servem não somente para emoldurar o movimento dos atores, como também o da câmera, já que é através de seu arsenal de trabalho que se estabelece a disposição visual dos espaços. A habilidade em isolar ou aumentar um detalhe, a mobilidade, precisão, até a indiscriminação de certa tomada constituem a perspectiva fílmica. Tal característica requer controle e exatidão na composição da visualidade de um filme.

Sergei Eisenstein demonstram o quanto a composição plástica é essencial para sua concepção de cinema. Fugindo do naturalismo e das limitações ideológicas do modelo ilusionista, a visualidade no projeto cinematográfico de Eisenstein está ancorada no rígido controle sobre a composição desta imagem. No seu cinema-discurso, a elaboração será realizada de modo que haja uma inversão: não se trata de oferecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar, mas de compor visualmente “quadros”, privilegiando composições plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada.

Em sua montagem haverá uma sistemática disjunção, onde planos entrecortam a evolução de um acontecimento, imagens que quebram a cadeia de ligação são inseridas para comentar e frisar certos acontecimentos particulares. A apresentação dos fatos também não segue um critério de representação naturalista, sendo que a interpretação dos atores é estilizada e busca apreender uma certa historicidade. A montagem dos planos de uma mesma ação é fragmentada, com a descontinuidade e repetição de certos gestos, onde se busca frisar um instante pela multiplicação de detalhes que distendem sua temporalidade.

Eisenstein tenta “formar imagens” pela justaposição de planos, onde a representação está contida em cada plano de certo fato ou objeto. A imagem para ele é uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos que busca ultrapassar o nível da denotação e integrar um significado, propondo um valor específico para cada momento, objeto, ou personagem do filme. “A imagem, como unidade complexa, não mostra algo, mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares”. (Xavier, 1977, p. 108).

A fim de compreender de maneira ampla a hipótese sobre a ruptura do trabalho da direção de arte nos anos 1990, a localização de um provável percurso histórico da função no cinema brasileiro se torna tarefa importante. A verificação do campo ao longo da história do cinema brasileiro de ficção, recorte de nosso trabalho, sentiu, portanto, a necessidade de unir a teoria a uma prática, e fazer esta teoria e esta prática evoluírem dentro de um percurso

histórico, situando-as dentro do campo de luta de afirmação do profissional da direção de arte.

A direção de arte e suas técnicas, notoriamente falseadoras do real como forma de restituir não sua natureza última, mas sua essência conceitual, participam assim de um movimento mental da obra e não somente de uma operação de registro. Logo possui, então, uma autonomia técnica, estética e conceitual frente ao todo cinematográfico, que lhes permitem serem tomadas como objeto diferenciado. Se ingressam em um projeto realista, o fazem conscientemente como uma operação que visa restabelecer e não apenas recolher esse real objetivado pela representação. Se não, estão livres para exercerem em sua plenitude a vocação que seu estatuto ontológico lhes permite.

1. A estruturação da imagem cinematográfica e a direção de arte

1.3. Definição de imagem

O termo imagem é amplamente empregado e pode designar uma multiplicidade de sentidos, demonstrando ser tarefa complexa encontrar uma definição simples que recubra suas diversas utilizações.¹⁷ Neste estudo trataremos das imagens que possuem a forma visível, ou seja, que se associam a elementos físicos, particularmente a suportes planos, destacando-se a imagem cinematográfica. A fim de podermos aprofundar a investigação do papel da direção de arte na estruturação desta imagem, é imprescindível indicar quais são seus elementos constituintes e sua forma de estruturação.

Ainda assim, antes de entrar neste campo específico e em suas implicações, faz-se necessário definirmos esta imagem de maneira mais ampla. Entre diversas formulações teóricas, a de maior aceitação é aquela em que a imagem apresenta uma relação de semelhança visual ou de similaridade de forma com o objeto representado, no caso das imagens figurativas; ou, ainda, que substitui algo, servindo-lhe de testemunha, ou que evoca outra coisa nova ou inexistente, agindo neste último caso, como invenção ou criação. A imagem cinematográfica, de acordo com sua definição mais disseminada, pode ser entendida, de maneira geral, como uma sucessão de imagens fotográficas em movimento. E, mais especificamente, participa da operação descrita por Jacques Aumont (1993):

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é

¹⁷ Esta multiplicidade de sentidos se refere à capacidade do termo imagem indicar tanto aquelas que possuem a configuração visível como aquelas que se dirigem unicamente ao intelecto, expressas pela conhecida definição de “falar por imagens”.

proposto um estímulo luminoso descontínuo, que se dá uma impressão de continuidade, e além disso uma impressão de movimento aparente [...] (sic)¹⁸. (Aumont, 1993, p. 51).

Esta afirmação inclui a idéia de que a imagem cinematográfica (mas não só ela) é produzida para ser vista, ou seja, pressupõe um espectador. Este sujeito sofre diversas influências em sua relação com a imagem, em um processo bastante complexo que engloba pressupostos históricos, sociais, psicológicos e fisiológicos. Mas em sua capacidade perceptiva podem-se localizar algumas relações constantes consideradas até mesmo “trans-históricas e até interculturais”. (cf. Aumont, 1993, p. 77).

A partir destas relações constantes dos seres com a imagem em geral, podem ser delimitados quais os elementos básicos da percepção visual e, por conseguinte, seus elementos constitutivos. Além do que, são inúmeros os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar a imagem, mas para a análise que propomos, nada mais revelador do que decompô-la em seus constituintes.

1.4. Elementos constitutivos da imagem

1.2.1. Os elementos visíveis

Segundo Donis A. Dondis (1997) os elementos visuais que constituem a matéria-prima do que vemos são: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Embora a autora parta do conceito de obra visual, mais restrito e operativo, e não imagem, tal conceito pode ser aplicado à idéia de imagem, já que esta se constitui na maior parte das situações como uma informação visual, embora com suas devidas especificidades.

Estes elementos configuram-se como a substância básica de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas, e será a estrutura de cada obra visual que privilegiará quais elementos encontram-se presentes e com que ênfase.

No caso das imagens planas e associadas a uma concretude, como em qualquer outro objeto visual, existem leis perceptivas que as regem e determinam o que é visível. Segundo Aumont (1993), as informações que nos chegam através da luz são processadas em etapas sucessivas devidamente codificadas. Esta codificação significa que o nosso sistema visual

¹⁸ Tecnicamente não se oculta a objetiva do projetor e sim se corta a luz de sua lanterna através de um obturador (a famosa Cruz de Malta). O estímulo luminoso, portanto, é fisicamente contínuo e, mais do que isso,

consegue identificar e interpretar certa regularidade nos fenômenos luminosos que nos atingem, que em sua base remetem a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda e sua distribuição no espaço.

A primeira destas características, a intensidade da luz, é responsável pela percepção da luminosidade, que provém das reações do sistema visual à luminância dos objetos. Mas esta percepção da real quantidade de luz emitida ou refletida pelos objetos é afetada por fatores psicológicos, condicionando a nossa interpretação sobre o que seria seu grau de luminosidade.

A segunda característica corresponde à percepção da cor, isto é, às reações ao comprimento de onda emitido ou refletido pelos objetos. As superfícies dos objetos absorvem certos comprimentos de onda e refletem apenas outros, configurando desta forma nossa impressão de cor. A classificação das cores engloba três parâmetros: o matiz, definido pelo comprimento de onda (por exemplo azul, vermelho, etc.); a saturação, considerada como a pureza relativa da cor, e a luminosidade, ligada à luminância.

A noção de borda visual corresponde à terceira característica, designando o limite entre duas superfícies de diferentes luminâncias, quaisquer que sejam suas especificidades.

É importante ressaltar que apesar de nosso sistema visual estar apto para detectar tanto a luminância quanto suas variações, ou seja, o contraste, o meio ambiente luminoso influirá de maneira decisiva nesta relação, papel este desempenhado essencialmente pelo fundo e sua claridade ou obscuridade. Portanto, pode-se afirmar que os elementos de percepção nunca são notados de forma isolada, mas sempre simultaneamente, vinculados uns aos outros e afetando-se mutuamente.

Este breve resumo acerca dos elementos de percepção¹⁹ corresponde à esfera do visível, sendo necessário inscrevê-los em suas grandes linhas de organização, ascendendo à característica propriamente humana do visual. (cf. Aumont, 1993, p. 37). Seguindo esta idéia exporemos alguns conceitos sobre a percepção do espaço e do tempo, já que até a mais corriqueira atividade diária envolve um processo muito mais complexo de percepção do que a reação a alguns estímulos isolados.

1.2.2. Os elementos visuais

padronizado.

¹⁹ Estes conceitos encontram-se aprofundados em Jacques Aumont (op. cit. pp. 18-36).

Tomando como base as formulações de Aumont (1993 e 2004) e Arnheim (1980), pode-se afirmar que o espaço não é um *percepto*, isto é, ele não é visto diretamente como a luz, por exemplo, e sim construído a partir tanto de percepções visuais quanto táteis e cinésicas. Logo, ver o espaço faz parte de um processo complexo de interpretação de certas informações visuais, corporais e mentais. No caso das primeiras, se alusivas à profundidade ou terceira dimensão, confirmam satisfatoriamente que o espaço está, em sua origem, ligado ao corpo, sendo sua altura considerada a primeira dimensão, sua largura, a segunda, e sua profundidade, a terceira, entendida como a projeção do corpo no espaço.

O principal problema do espaço visual é a percepção da profundidade, já que as duas outras dimensões são percebidas de modo mais claro. Os elementos que fornecem informações para a interpretação do espaço em nosso sistema visual são os chamados índices de profundidade. Para autores como James J. Gibson (apud Arnheim, 1980, p. 264), o gradiente de textura, entendido como “a mudança gradual de densidade do grão ou da sombra, a textura mais grossa relacionando-se com a proximidade, a mais fina com a distância” é entendido como um dos principais elementos para a apreensão do espaço. Em geral, sabe-se que as imagens transmitem dois tipos de gradiente de textura, os da superfície da imagem, como por exemplo, o papel, a tela, a película fotográfica, e os da superfície representada pela imagem. (cf. Aumont, 1993, p. 40).

A perspectiva linear é considerada outro importante índice de profundidade, sendo regida pelas leis da óptica geométrica. Estas leis indicam que os raios luminosos atravessam o centro da pupila e projetam uma imagem da realidade que é centralizada. Geometricamente, essa transformação é descrita como a projeção sobre um plano a partir de um ponto, chamada de perspectiva central ou perspectiva linear. Um dos exemplos de aplicação mais conhecidos é a diminuição aparente de tamanho, interpretada como distanciamento, além da aproximação em relação ao horizonte. Aumont ressalta o fato de que a perspectiva linear apresenta fenômenos ópticos reais com precisão suficiente mas não absoluta.

Outro índice de profundidade é a variação da iluminação, que engloba uma série de fenômenos: graduações relativamente contínuas de luminosidade e de cores, sombras definidas e sombras projetadas, além da perspectiva atmosférica, compreendida como a espessura da atmosfera, responsável pelo grau de nitidez dos objetos de acordo com sua distância.

E por fim, os critérios “locais”, que entre outras coisas, permitem localizar a que distância relativa encontra-se objetos de pouca textura, baseando-se principalmente na noção

de interposição: “objetos situados diante de uma superfície com textura escondem parte dessa superfície” (Aumont, *ibid.*, p. 43).

Os índices de profundidade que acabamos de enumerar são categorizados como índices estáticos, destacando que como regra geral existem seus correspondentes dinâmicos. Como o movimento da retina é incessantemente variável (cf. Aumont, *ibid.*, p. 38), os índices dinâmicos, devido a essa propriedade da retina, também informam sobre a profundidade. De modo sintético, o principal índice dinâmico pode ser entendido como a nossa própria movimentação em relação aos objetos, fenômeno denominado como paralaxe do movimento, e encontra-se totalmente ausente das imagens planas.

Sobre o tempo, é vital evidenciarmos sua conexão com o espaço, já que este, sobretudo, “é explorado *no e com* o tempo” (Aumont, 2004, p. 80). Neste momento nos deteremos na percepção mais localizável no tempo: o movimento, e em particular no que toca as imagens.

Segundo Arnheim, o movimento é o que atrai a visão de forma mais efetiva. Sua percepção envolve múltiplos aspectos e aqui nos restringiremos aos conceitos de movimento real e movimento aparente, essenciais para a posterior compreensão da imagem cinematográfica.

Aumont (1993) afirma que já há algum tempo verificou-se que, em certas condições, pode-se perceber um movimento mesmo na ausência de qualquer movimento real: o chamado movimento aparente. Esta idéia advém da mesma experiência que fundamentou o seguinte conceito: se a visão de dois pontos luminosos, pouco afastados no espaço, variar minimamente sua distância de percepção temporal, isto é, se o intervalo de tempo dos dois *flashes* for curto, estes pontos serão percebidos como simultâneos; se não, serão percebidos como distintos e sucessivos. É na zona intermediária deste intervalo de tempo que ocorre o movimento aparente. Sua configuração pode variar, podendo acontecer também um movimento de expansão ou contração, e o conjunto destes fenômenos denomina-se efeito-phi.²⁰

A partir da breve exposição de alguns importantes conceitos sobre os principais elementos da percepção visual, a princípio isoladamente, até a inclusão em suas grandes linhas de organização, ou seja, a transposição do âmbito do visível ao visual, é necessário afirmar que a compreensão da integração destes fenômenos é de extrema importância para o

²⁰ Este conceito foi desenvolvido por Wertheimer e publicado em 1912, constando de obras voltadas para o cinema desde 1916, como *Moving pictures: how they are made and worked* (Frederick Talbot, 1916) e *The photoplay: a psychological study* (Hugo Münsterberg, 1916).

devido conhecimento de nossa visão das imagens, já que as que destacamos neste estudo se constituem como algo para ser visto e esta exploração visual raramente é ingênua.

1.3. A percepção da imagem

Antes de mais nada é preciso afirmar que o enfoque de nossa abordagem é sobre as imagens planas que participam de um fenômeno psicológico fundamental para sua percepção como imagens tridimensionais. A imagem se constitui fisicamente como um fragmento de uma superfície plana, um objeto que pode ser manipulado, transportado e conhecido materialmente, como, por exemplo, o quadro, a fotografia e o filme. Mas sua configuração espacial geralmente oferece uma percepção que em muito se assemelha à experiência da realidade. Esta percepção simultânea de uma superfície plana bidimensional e de um arranjo espacial tridimensional é o fenômeno conhecido como dupla realidade perceptiva das imagens.

A percepção de uma realidade tridimensional é possível apenas se esta imagem tiver sido cuidadosamente construída. Para tanto, são utilizados alguns elementos já analisados nos tópicos anteriores, principalmente os que dizem respeito à terceira dimensão, ou seja, a profundidade. Estes elementos permitem que a escala espacial da imagem seja percebida, com suas diferenças de luminância e cores, como a experiência de uma cena real.

Outra importante percepção nas imagens é a noção de forma, sendo entendida aqui em um sentido mais global, de conjunto. Partindo do conceito de unidade para o entendimento da percepção da forma, podemos entendê-la como configuração que pressupõe a existência de um todo que rege suas partes de modo racional, principalmente se as relações espaciais entre os elementos for mantida. A abordagem que estruturou com mais clareza a noção de forma foi a *Gestalttheorie*, que define a forma como “esquema de relações invariantes entre certos elementos”. (Aumont, 1993, p. 38). Segundo Arnheim (1980, p. 129) “toda a forma deve provir do meio específico no qual a imagem é executada”. Portanto, em uma imagem pictórica, a percepção da forma está intrinsecamente ligada à percepção das bordas visuais, já que são estas que fornecem a informação necessária para a constituição dos objetos figurados. E, neste caso, é na percepção destes objetos visuais que se constitui a questão fundamental da percepção da forma. Além disso, como ressalta Arnheim (ibid., p. 90), a forma sempre suplanta a função prática dos objetos “encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou

discordância”. E, segundo o autor, são estas qualidades puramente visuais as mais pungentes. A visualidade, portanto, nada mais é que o resultado de uma certa configuração imagética.²¹

O que podemos reter desta breve análise da relação entre a visão e a imagem é que apesar da imagem ser um objeto histórico e cultural por natureza, a exposição de algumas características básicas de sua percepção nos auxiliará na compreensão de uma imagem de estruturação tão complexa e específica como a cinematográfica. Nesta, os elementos estáticos e dinâmicos interagem quase todo o tempo e produzem uma forma visual que fundamenta a percepção imagética global das obras.

1.3.1. Os elementos plásticos e os elementos pictóricos

A natureza da imagem cinematográfica pode ser evidenciada em níveis conformados por suas estruturas de base (formas, texturas, cromias), sua disposição no espaço (perspectiva, linhas de força) e seu registro e conseqüente desestruturação ou não por outros elementos, como a iluminação e o deslocamento ou não da câmera. O primeiro nível englobaria suas estruturas de base e sua disposição no espaço, correspondendo na prática aos elementos que a caracterizam como um conjunto de informações visuais e que possibilitam sua construção. Estes elementos podem ser separados em duas categorias: os elementos plásticos e os elementos pictóricos.

A reflexão sobre o domínio do plástico na imagem partiu principalmente das considerações sobre as imagens abstratas e permaneceu essencialmente ligada ao campo das artes visuais mais tradicionais como a pintura. A maioria destes estudos foi desenvolvida pelos próprios pintores, como por exemplo os textos de Paul Klee (1925) e de Wassily Kandinsky (1926). Em relação à imagem cinematográfica, contamos com as formulações desenvolvidas pelo cineasta e teórico Sergei Eisenstein sobre a composição plástica na obra fílmica, dentro de um movimento mais amplo que o insere nas vanguardas do primeiro quarto do século XX, além dos conceitos desenvolvidos por Elie Faure (1922), como o de *cineplástica*²² e de alguns estudos de artistas plásticos como Fernand Léger. Em geral, o estatuto teórico destas obras é relativizado, pois suas abordagens são por demais específicas e geralmente restritas às obras dos próprios autores. Entretanto, a matéria plástica pode ser

²¹ As implicações deste conceito encontram-se explicitadas e aprofundadas no tópico *Visualidade*.

entendida como algo efetivamente tangível ao trabalho de construção da imagem, e uma abordagem considerada empírica não torna seu exame menos importante.

Partindo da sistematização proposta por Aumont (1993, p. 267), os elementos propriamente plásticos da imagem, seja ela figurativa ou não são os seguintes: a superfície da imagem e as relações geométricas entre as diferentes partes desta superfície; a gama de valores, que corresponde ao grau de luminosidade de cada porção da imagem, e o contraste geral resultante; a gama de cores e suas relações de contraste; os elementos gráficos simples, especialmente relevantes na imagem abstrata, e a matéria da própria imagem, responsável geralmente pela percepção do que é entendido como textura, como a espessura da pincelada ou o grão da película fotográfica.

No tocante às artes plásticas, o artista manipula estes elementos simples e os transforma em configurações mais complexas, combinando e compondo os variados elementos. Ou seja, é “o momento da estruturação ativa do material”. (Aumont, *ibid.*, p. 268).

Já em relação à imagem cinematográfica, estes elementos plásticos, embora também se constituam como elementos concretos de trabalho, não serão os únicos a construí-la, pois o registro através da câmera participa ativamente deste processo.

Este trabalho de estruturação que mencionamos acima é o que comumente se denomina de composição da imagem, e que já se refere ao campo do pictórico. Conceito oriundo do campo da pintura, a composição é atribuída às funções do quadro enquanto superfície organizada, estruturada. Segundo Aumont (*ibid.*, p. 269), esta concepção sempre foi difundida e reforçada pela análise de quadros clássicos, e se baseia na idéia que a composição é primordialmente uma questão de divisão, uma harmonia geométrica da superfície da tela, sendo considerada como a arte das proporções.

Nesta chave de entendimento, o autor menciona toda a literatura concernente ao que se denomina como ponto de ouro, “relação entre duas dimensões na qual uma está para outra assim como esta está para a soma das duas” (Aumont, *ibid.*), que, em termos matemáticos, equivale a uma relação de 1,618, o chamado *número de ouro*. Embora praticada desde a época do Renascimento, a idéia de uma geometria da composição parece relativamente recente. O autor acredita que as alusões à sua utilização se referem essencialmente a um mito, especialmente em teóricos como Eisenstein, já que após uma análise mais complexa nenhuma

²² O conceito de *cinoplástica* de Elie Faure é baseado na oposição entre o estado que o cinema se encontra, segundo o autor, essencialmente limitado por privilegiar a dramatização e a narrativa, e o que ele poderia ser, a *cinoplástica*, fundada nas relações mais livres entre as formas visuais (cf. Aumont, *op. cit.*, p. 264).

obra se sustenta somente através de suas proporções geométricas, na maioria das vezes, segundo ele, não tão perceptíveis.

Aumont (ibid., p. 270) ressalta que estudos do século XIX, porém, apontam que a relação direta da composição é com o material plástico, ou seja, os valores, cores, linhas e superfícies, principalmente após seu gradual afastamento da imitação, já que anteriormente era compreendida como a “arte de dispor convenientemente as figuras no quadro (personagens, objetos e cenários)”. Tomando como base esta formulação, pode-se afirmar que quanto mais a arte se desvinculou da representação, mais os valores específicos do arsenal pictórico e de sua organização plástica se fizeram notar.

Nota-se que embora ocorra distinção entre elementos plásticos e elementos pictóricos, ela se mostra imprecisa em termos teóricos, já que o que concerne a um campo transborda para o outro, ocasionando uma imbricação mútua. A cor, os valores, os contrastes e as nuances, segundo Aumont (2004), é o que concerne ao campo do plástico, compreendido em autores como Henrich Wölfflin (1915) e sua tese sobre os modos de visão, como relativo ao modo tátil, por estar ligado à sensação dos objetos próximos da visão. A definição sintética de material pictórico citada por Aumont (2004, p. 170), "formas e cores arrumadas em certa ordem", reverbera na conceituação de Wölfflin de modo visual como modo propriamente pictórico, já que ambos incluem a noção de composição. Para este autor, o pictórico refere-se essencialmente a uma idéia de conjunto, de visão do espaço unificada, onde a luz e, mais precisamente, a iluminação, ocupa um importante papel nesta unidade orgânica. Ou seja, os elementos pictóricos organizam a relação espacial geral entre o todo e suas partes, e em relação à pintura elementos como a pincelada, a tinta, a cor e a composição figuram nesta categoria.

O entendimento da distinção entre os elementos plásticos e pictóricos é necessário para a decomposição da natureza da imagem cinematográfica proposta neste trabalho. Obviamente que a transposição destes conceitos para obras fílmicas não se demonstra uma operação imediata, justamente por sua complexa estruturação.

O segundo nível de estruturação da imagem cinematográfica corresponderia ao seu registro pela câmera, operação responsável pela impressão definitiva na película, através dos tipos adequados de películas, objetivas e filtros, além do elemento principal para que tal operação ocorra: a luz.

Ao desdobrar para a prática da criação cinematográfica o conceito de que sua estruturação é conformada em dois níveis, pode-se afirmar que ao primeiro nível

corresponderia o trabalho da direção de arte e ao segundo nível o trabalho da direção de fotografia. Estas práticas integram um intrincado processo que configura como a imagem cinematográfica será vista em sua forma final, ou seja, sua visualidade, tópico que abordaremos a seguir.

1.4. Visualidade

1.4.1. O espaço representado

Ao deparar com a imagem cinematográfica o espectador se defronta com um espaço diverso de seu universo cotidiano, que é o espaço da superfície da imagem. E não somente, já que outra relação se constituirá, como estudamos anteriormente, através dos elementos de percepção, pois além de perceber a superfície da imagem também entrará em contato com um espaço representado, ou seja, um espaço tridimensional ilusório, mas referente ao espaço real devido a certos graus de analogia. Esta afirmação envolve alguns conceitos fundamentais que convêm ser melhor explicitados.

Todos os elementos referentes à percepção do espaço, como descrevemos anteriormente, possuem, em sua maioria, correspondentes em relação aos graus de analogia, destacando que os índices de profundidade permanecem como os mais importantes elementos. Entretanto, Aumont (1993) destaca que as atuações da luz e da cor além da expressão da matéria também possuem papel decisivo.

No caso de obras fílmicas, desde sua existência, o espectador reconhece este espaço como extremamente crível independente do assunto retratado e da forma de abordagem. A partir de fatores perceptivos e de fatores de ordem psicológica, o conjunto dos graus de analogia, segundo Aumont (ibid.), baseado em Jean-Pierre Oudart (1971), é o responsável pela produção deste efeito de realidade, garantido de acordo com a eficiência das regras representativas ou a *mimese*, convenções consideradas plenamente históricas. Somando a isso o movimento aparente causado pela imagem cinematográfica, temos o fenômeno conhecido como impressão de realidade no cinema, algo percebido já nos primeiros anos de atividade cinematográfica por um teórico como Hugo Münsterberg, que interpunha à “naturalidade” das imagens a atenção e ao processo mental da parte do espectador, ativados por elementos de uma linguagem cinematográfica como o corte e o *close-up*.

Destas regras representativas participam ativamente os elementos de percepção que propiciam em uma imagem a ilusão, entendida não como a criação de uma réplica de algo, mas como a duplicação das aparências deste algo a que se remete. A noção de ilusão é uma das questões centrais da representação, questão esta que envolve importantes conceitos em cinema.

Embora ocorram enormes diferenças nas imagens visuais entre seu *status* concreto e sua intenção original, de forma geral, a representação é entendida como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (Aumont, *ibid.*, p. 103). A compreensão deste conceito é muito divergente entre algumas correntes teóricas, como Nelson Goodman e Jean-Louis Comolli, que acreditam que a representação é arbitrária, e por outro lado, Ernst H. Gombrich, que acredita que a representação é motivada, sendo que Aumont afirma que o mais importante é seu entendimento em relação a dois níveis: o psicoperceptivo e o sócio-histórico. Por um lado, tomando como base os elementos básicos da percepção das imagens, certas noções podem ser consideradas como inerentes à qualquer ser humano normal, ainda que de forma não consciente, o que corresponde ao nível psicoperceptivo. Em relação ao nível sócio-histórico, por outro lado, pode-se afirmar que algumas sociedades dão mais relevância às imagens semelhantes que outras, e para tanto definem com rigor certos critérios de aceitabilidade, variáveis historicamente, desta semelhança.

Baseando-se na diferenciação sugerida por Aumont (1993, p. 105), o essencial para evitar a confusão entre as noções de representação, ilusão e realismo é entender que embora imbricadas, possuem distinção. A representação é o fenômeno mais geral, que permite ao espectador ver uma realidade ausente oferecida sob a forma de um substituto; a ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico que em certas condições psicológicas e culturais específicas é possibilitada pela representação, e o realismo é um conjunto de regras elaboradas socialmente que permite regular a relação entre a representação e o real de modo que satisfaça a sociedade criadora destas regras.

Mas a natureza da imagem cinematográfica contém uma implicação fundamental: antes de se organizar propriamente em imagem, é necessário que uma verdadeira representação ocorra, organizada dentro de alguma ordem e em um espaço concreto. E é a partir desta operação que acontecerá o seu registro.

Aumont (2004) sugere uma distinção em dois estágios a partir da representação teatral. Em um primeiro momento, de forma geral, é realizada a transformação material do texto,

traduzida por um conjunto de objetos e acontecimentos, operação já complexa que comporta os diálogos literais do texto e a tradução das indicações contidas ou sugeridas por ele. Obviamente que nesta afirmação podemos encontrar diversas exceções, como por exemplo em teatros de improvisação, onde esta operação encontra-se ausente. Mas ainda que nenhuma transformação material efetiva se realize, é neste momento, segundo Aumont, que o texto se torna presencial.

No segundo estágio é preciso que esta transformação material se torne visível, que sejam oferecidas ao espectador em um certo lugar. Esta operação é considerada tão complexa quanto a anterior, já que consiste em encontrar a melhor forma de mostrar esta materialidade para o público, ou seja, encontrar ângulos, pontos de vista, de construir imagens. A construção destas representações, segundo Aumont, encontra um paralelo evidente nas artes plásticas e no cinema.

Sabemos que esta ligação teatro-cinema é tão antiga quanto a existência do próprio cinema, e que já houveram repetidos esforços teóricos em pulverizar ao máximo esta conexão, principalmente ao se pensar uma especificidade fílmica, onde o teatro exerce um papel muito maior de contraste do que de consonância. Mas alguns teóricos como Christian Metz e Pascal Bonitzer colocam a representação cinematográfica e a teatral em paralelo, considerando ambas como “projeções” visuais para um espectador. Aumont (ibid.) afirma que apesar desta comparação evidenciar aspectos bem específicos e de certa forma aumentar seu escopo para que sobressaíam, o importante é ressaltar a problemática de se pensar no que ele considera como a primeira operação, ou digamos, a primeira materialização da representação, a partir do que se coloca à frente da objetiva da câmera.

Portanto a afirmação de que é necessário que uma representação ocorra antes da constituição efetiva em imagem, é baseada no entendimento da representação no primeiro estágio. “Deseje ou não, o filme reproduz o que aconteceu na filmagem.” (Aumont, 2004, p. 156). E seu registro corresponderia ao segundo estágio da representação.

Mas há um conceito em cinema que se relaciona diretamente a essa organização da representação a fim de transformá-la em filme: o conceito de *mise en scène*. Apesar da relativa totalização que o termo compreende ao ser pensado em cinema, este se refere a algumas noções que toca diretamente em nosso objeto: a direção de arte.

No cinema, como em outras artes, *mise en scène* é "levar alguma coisa a cena para mostrá-la" (Aumont, ibid., p. 158), como nos dois estágios da representação acima descritos. O autor ressalta que embora estes dois momentos ocorram ao mesmo tempo em cinema, a

configuração do segundo já se encontra presente nas escolhas do primeiro. Pela liberdade de ponto de vista, Aumont aproxima a *mise en scène* cinematográfica a de um quadro, e é justamente onde esta mais se afastaria do teatro, ainda que este seja o lugar paradigmático do levar à cena, e, por conseguinte, do espaço representado. A diferença estaria entre a dimensão espacial do teatro, que é real, e a do cinema, ilusória, embora ambas possam ser manipuladas para a obtenção de um outro efeito ou mesmo sua anulação.

Digamos que da pintura, do teatro e do cinema, apesar dos percursos históricos diferenciados, parece convergir uma noção central: a noção de cena. A concepção de cena se alastra entre os mais variados sentidos, como define Aumont (ibid., p. 159): “o palco, a área de encenação, o lugar imaginário onde se desenrola a ação diegética, enfim, essa própria ação, como parte de uma ação mais vasta”. Logo, podemos entendê-la como uma certa unidade de espaço e de tempo, além de vincular-se à própria concepção de unidade dramática.

Portanto, se o espaço cênico é um espaço representado, esta condição se deriva de sua ligação constante a uma ação, ao menos potencial. E esta ação em potencial se desenrola em um espaço concreto, em um cenário. O termo técnico que se aplica à criação de cenários é o termo cenografia e chegou até nós através do teatro. Primeiramente concebida como a arte de desenhar estas construções em perspectiva, já que a cena teatral moderna privilegiou o ponto de vista central, posteriormente desenvolveu-se como a arte de criar cenários, isto é, a maneira de representar os lugares. Em um sentido mais amplo, a noção de cenografia inclui não somente a representação dos lugares, mas também as relações entre os personagens e a arquitetura. Esta concepção foi adotada por alguns críticos de cinema, em especial Alain Bergala e Pascal Bonitzer, que compreendem que as relações espaciais da encenação são empreendidas pela cenografia, enquanto a encenação relaciona-se ao aspecto dramático, e, portanto, encontra-se mais ligada à direção de atores.

Voltando ao conceito de *mise en scène*, que em sua base contém a idéia de encenação, não se pode afirmar de forma segura e abrangente como esta opera em cinema. Segundo Aumont (2004, p. 162) a tentativa de defini-la empiricamente sempre fadou ao fracasso. Algumas definições incluem desde a escolha dos atores, do cenário e do figurino, até a maneira como estas construções serão conjugadas a fim de atingir máxima expressividade, ou seja, a construção dramática do conjunto.

David Bordwell (1997) pode ser exemplificado como um dos autores que corrobora com esta formulação. "Setting, costume, lighting, and figure expression and movement – these are the components of mise-en-scene." (Bordwell, 1997, p. 189). O autor destaca que é a

partir das mudanças dos aspectos da imagem, no espaço e no tempo, que os elementos da *mise en scène* mais afetam nossa atenção em um filme, e, simultaneamente, nosso sistema visual. Das diversas mudanças que podem ocorrer no espaço, Bordwell cita algumas como: o movimento, as diferenças de cor, o equilíbrio de elementos distintos e as variações de tamanho. Sobre o tempo, o autor ressalta sobretudo a duração do plano e a maneira como as relações construídas a partir deste fator atingem nossa percepção do conjunto. De forma geral, Bordwell localiza a *mise en scène* como uma importante ferramenta para a composição do plano no espaço e no tempo. A interação entre seus diversos elementos, segundo o autor, cria padrões de movimento, cor e profundidade, linha e forma, claro e escuro, definindo e desenvolvendo aspectos relevantes ao espaço da diegese. E a utilização da *mise en scène* pelo diretor serve não somente para guiar nossa percepção entre determinados momentos, mas também para auxiliar na criação na forma geral do filme.

Aumont (ibid.), por outro lado, afirma que, partindo desta premissa, quase tudo no cinema é definido pela *mise en scène*, e para os que acreditam em sua pureza, esta seria “um ordenamento do real”, transposto de maneira imediata e expressiva. Esta referência a um ordenamento do real suscita a idéia de uma gramática possível deste real, ou seja, a criação ilusória do mundo através da direção de arte, embora o autor rejeite violentamente que a cenografia possa participar do processo de construção da imagem.

Para o autor o conceito se estabelece pelo profundo desejo de apropriação do espaço, percepto muito mais tátil-cinésico do que visual, onde o corpo é incluído como forma de compensação desta incapacidade de visualização, sempre aproximativa. E como o cinema, segundo ele, lida a todo o momento com a nostalgia do corpo, principalmente em estéticas construídas mais rigorosamente, a *mise en scène* nada mais é que essa nostalgia. Na prática, Aumont parece indicar que a própria operação, ilusória, é conservadora e comprometida politicamente em relação ao real.

Seja considerada como a própria essência do cinema, para Bordwell, ou como tentativa de instituição de um modelo cênico, para Aumont (2004), a *mise en scène*, ou melhor, a encenação oferecida à vista, é estruturada em imagem cinematográfica pelo que na prática corresponde ao seu registro fotográfico, ou seja, seu registro pela câmera.

1.4.2. A questão da câmera

O que tentamos delimitar como espaço representado em um filme sofrerá uma ação de recorte pela câmera, o que implicará, através de alguns mecanismos, no que denominaremos como um segundo nível de estruturação da visualidade da imagem cinematográfica.

A palavra enquadramento é que designará em cinema o processo mental e material através do qual um determinado campo é delimitado e visto sob certo ângulo – o quadro. Este processo já se encontrava em vigor na pintura e na fotografia mediante a noção de pirâmide visual, que é descrita da seguinte forma: “[...] a cada instante, o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto olhado por base” (Aumont, 1993, p. 152).

Logo, enquadrar, nada mais é que a mobilidade desta pirâmide visual fictícia e sua conseqüente materialização. Esta operação firma uma relação entre um olho imaginário, no caso do cinema, o da câmera, e um conjunto de elementos organizados em uma certa ordem em um cenário. Para Arnheim (1980), o enquadramento é justamente uma questão de centramento e descentramento constantes, onde a partir de um centro absoluto – o olho – se constituem diversos centros visuais e o respectivo equilíbrio entre eles.

Esta formulação remete diretamente à já referida noção de composição da imagem, principalmente por se tratar da criação de centros visuais em equilíbrio.

Aumont (ibid.) aponta o centramento como traço típico do cinema clássico, como também Bordwell em seu estudo sobre o estilo clássico hollywoodiano. Bordwell associa este estilo à necessidade da narrativa estar atrelada ao personagem, gerando uma plena maioria de planos centralizados, ou seja, que raramente utilizam as bordas do quadro. Aumont (ibid.) traduz esta característica como a visibilidade do centramento narrativo, através de sua instabilidade e mobilidade. Por conta disso há a larga utilização do reenquadramento e do movimento de acompanhamento, que têm a finalidade de perpetuar o centramento na duração. O autor ainda ressalta algumas variações deste princípio, como o sobreenquadramento. “Um quadro dentro de um quadro, seria a definição mínima: uma janela, uma porta, em geral uma arquitetura ‘quadrada’”. (Aumont, 2004, p. 126-127). Fritz Lang e Alfred Hitchcock são apontados pelo autor como cineastas que fizeram deste recurso um princípio plástico atuante.

Esta idéia de enquadramento como materialização de centros visuais segundo um centro absoluto ordenador estabelece relação direta com a noção de ponto-de-vista. Aumont (1993) indica três maneiras de se compreendê-lo: no sentido estritamente visual, designando um local de onde se vê uma ação; no sentido narrativo, ou seja, a forma particular de se considerar uma questão, e no sentido ideológico, que corresponde a uma determinada avaliação ou sentimento em relação a uma situação.

Esta atividade do quadro que instaura o enquadramento também instaura o desenquadramento, que, de modo geral, pode ser entendido como enquadrar de outra forma, de forma desviante. (cf. Aumont, *ibid.*, p. 158). Se o enquadramento se assenta sob o conceito de um potencial centramento, o desenquadramento busca se diferenciar desta remissão automática a um ponto-de-vista determinado que corresponde a um olhar. O desenquadramento valoriza a borda do quadro como elemento de interrupção do espaço representado, reforçando seu efeito de corte.

A instituição deste corte realizado pela câmera define o que é comumente chamado de campo. Esta palavra teve origem no cinema e nomeia o espaço tridimensional ilusório que é percebido na imagem fílmica. Aumont (*ibid.*) destaca que esta definição empírica está ligada à forte impressão de realidade produzida pela imagem cinematográfica, que conduz sem dificuldade ao entendimento do campo como espaço profundo, além de levar à crença de que este espaço, tomado como espaço visível real, não é interrompido pelas bordas do quadro, se prolongando indistintamente para além destes limites, instituindo o que é conhecido como o fora-de-campo. O campo e o fora-de-campo nada mais são, portanto, que o resultado do enquadramento.

Seguindo a estruturação proposta por Bordwell podemos localizar no processo de enquadrar algumas escolhas que afetam sensivelmente a imagem cinematográfica, como: a dimensão e a forma do quadro; a maneira como o quadro define o campo e o fora-de-campo; a maneira como o enquadramento controla a distância, o ângulo e a altura do ponto-de-vista na imagem, e a maneira como o enquadramento se movimenta em relação à *mise-en-scène*. (cf. Bordwell, 1997, p. 227).

A proporção entre a largura do quadro e sua altura é conhecida geralmente como proporção de tela. Desde os primórdios do cinema a dimensão de quadro mais comum é a retangular, na proporção de 1.33:1. Com o advento do som, o formato comumente usado passou a ser o de 1.37:1, amplamente conhecido como o formato Academia. A partir de 1950, os formatos panorâmicos se institucionalizaram como os dominantes, inicialmente com a proporção de 1.66:1 e atualmente com a de 1.85:1, conhecidos como formatos panorâmicos planos. Dos diversos formatos panorâmicos sobreviveu também o gerado por anamorfose, conhecido popularmente como *cinemascope*, atualmente com a proporção 2.35:1.

A utilização de determinadas dimensões ao longo da história do cinema traz algumas implicações significativas para os efeitos visuais da imagem. Bordwell ressalta que passou a se enfatizar mais a horizontalidade na composição do quadro, fator que se associou

inicialmente a determinados gêneros – particularmente em relação ao processo anamórfico (os diversos *scopes*) – como os *westerns*, os musicais e os épicos históricos, onde os cenários grandiosos também desempenhavam importante papel. Rapidamente porém, na avaliação de Bordwell, a utilização deste processo se ampliou para temáticas mais intimistas, de acordo com as mais diversas finalidades, em filmes de cineastas como Akira Kurosawa e Michelangelo Antonioni, entre outros.

Independente de sua dimensão, a borda da imagem molda o quadro, criando, como afirmamos anteriormente, a delimitação conhecida como campo e, conseqüentemente, o que ficou de fora deste recorte, o fora-de-campo. Segundo Noël Burch (1969) o espaço fora-de-campo pode ser dividido em seis segmentos: os quatro cantos delimitados pela bordas da tela seriam os quatro primeiros segmentos; o espaço por detrás do cenário seria o quinto, e por fim, o espaço atrás da câmera seria o sexto.

Conforme Aumont (1993) a dupla mobilidade da imagem cinematográfica – a do movimento aparente e a do enquadramento – permitem que o não-visto constituído pelo fora-de-campo esteja mais acessível. Há sempre a possibilidade de sua revelação através das diferentes abordagens do espaço representado.

Mas o enquadramento implica não somente no recorte de um campo e na instituição de um fora-de-campo, mas também de que posição os elementos vistos na imagem são registrados pela câmera. Bordwell inclui neste posicionamento elementos como a angulação, o nivelamento, a altura e a distância que esta se encontra em relação ao material filmado.

No que diz respeito à angulação da câmera, é praticamente impossível de se delimitar com rigor sua área de atuação, já que os ângulos que a câmera pode adotar são infinitos, correspondentes ao número de pontos no espaço possíveis de serem ocupados. Segundo Bordwell, a angulação pode ser entendida em três categorias gerais: uma angulação reta, a mais comum, que corresponderia à altura dos olhos de um observador de estatura mediana, uma angulação “de cima”, como se a câmera estivesse direcionando um “olhar para baixo”, e uma angulação “de baixo”, neste caso como se direcionasse um olhar para cima.

Bordwell define o que seria o nível da câmera como seu posicionamento em relação à linha do horizonte, ou seja, em relação ao centro de gravidade. O autor afirma que as possíveis distorções decorrentes de um posicionamento não-paralelo ao horizonte, por exemplo, embora seja raramente utilizado, pode ser encontrado em filmes como *Grilhões do passado*, de Orson Welles.

A altura da câmera está diretamente relacionada com sua angulação, mas Bordwell destaca o que seria sua distinção. O autor cita como exemplo o cineasta Yasujiro Ozu, que configurou um estilo de enquadrar ao posicionar a câmera perto do solo, apesar desta se encontrar em ângulo reto diante do material filmado.

Por fim, a distância da câmera configura o “tamanho” do quadro que nada mais é do que a distância em que a câmera se encontra dos objetos filmados. A partir desta percepção se estabeleceu uma tipologia amplamente difundida que utiliza o corpo humano como escala, ainda que não haja regras rígidas para sua delimitação. Os tipos mais conhecidos são: plano geral, quando a câmera se posiciona de forma a mostrar todo o espaço da ação, muito recorrente em cenas transcorridas em locais amplos; plano médio ou de conjunto, quando a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos em uma determinada ação, geralmente em situações localizadas em interiores; plano americano, quando os personagens são filmados até aproximadamente a altura da cintura; primeiro plano (*close-up*), quando um rosto ou qualquer outro detalhe são enfocados bem próximos, ocupando quase a totalidade do quadro, e primeiríssimo plano, uma variação deste último, sendo que este se refere a um detalhamento ainda maior, ocupando a totalidade do quadro. (cf. Xavier, 1977, p. 19).

Além do posicionamento da câmera e de todas as implicações que integram esta escolha, a mobilidade do enquadramento também inclui o que ficou caracterizado como movimento de câmera. A tipologia que se estabeleceu relaciona-se sobretudo à maneira como o suporte onde a câmera se encontra movimenta-se. Demonstramos alguns dos mais comuns (cf. Bordwell, 1997, pp. 243-244): o movimento panorâmico e o movimento como *tilt*, por exemplo, são descritos como movimentos de rotação da câmera sobre seu próprio eixo, sendo que o primeiro institui um movimento na direção horizontal e o segundo na direção vertical. O movimento denominado *travelling* comporta a movimentação da câmera como um todo, tendo o solo como base. Já o movimento de grua é considerado a movimentação acima do nível do solo, tanto ocorrendo de forma ascendente como descendente. Outro movimento bastante utilizado a partir das últimas três décadas é o movimento realizado pelo aparato patenteado como *Steadicam*. Este aparato é colocado no próprio corpo do operador da câmera, permitindo uma movimentação conjunta que garante deslocamentos com maior suavidade. Além da efetiva movimentação da câmera, há a movimentação ótica, possibilitada por lentes do tipo *zoom*, sendo que o *zoom-in* é categorizado como movimento de aproximação e o *zoom-out* como de afastamento. Convém salientar que apesar das descrições dos movimentos

de câmera apresentarem-se isoladas, a utilização simultânea de diferentes movimentos é bastante freqüente em uma mesma tomada.

Apesar da sistematização proposta por Bordwell, encontrar-se aperfeiçoada empiricamente, sua relativa imprecisão acarreta, segundo Aumont (1993), pouco rigor teórico, dada a complexidade da relação entre o espectador e a obra cinematográfica acabada. Embora o autor localize a atribuição do movimento a alguma coisa, neste caso, à câmera, como problema essencial, a exposição destas formulações se demonstra relevante, já que a decomposição da imagem cinematográfica em seus níveis estruturais circunscreve o detalhamento do comportamento da câmera, ainda que sob certa simplificação, como importante chave de entendimento.

A atuação da câmera na estruturação da visualidade cinematográfica inclui o que Aumont (2004) considera o primeiro operador formal na fotografia – a luz. Luz esta que está contida no cinema de maneira dupla, já que a imagem impressa pela luz precisa de luz para ser projetada. Segundo o autor a câmera é a integrante da aparelhagem cinematográfica que trata mais diretamente com o visível, onde a luz, ou melhor, a iluminação, será responsável pela impressão deste visível de forma definitiva. Para uma melhor compreensão de como a luz pode operar na imagem cinematográfica, utilizaremos a enumeração proposta por Aumont (ibid., p. 172-175) de acordo com suas funções na representação. De forma geral, são localizadas três funções segundo sua ordenação histórica: uma função simbólica, uma função dramática e uma função atmosférica.

A função simbólica é considerada a relação entre a presença da luz e um sentido. Este princípio sempre se associou ao estado dos simbolismos permitidos, como, por exemplo, Deus, o monarca ou a natureza – e a pintura conseguiu os revelar com proeza. Aumont considera o simbolismo da luz no cinema sempre trivial em certa medida, como se ao encarnar esta imaterialidade a pintura teria esgotado todas as possibilidades.

A função dramática está ligada à estruturação do espaço como espaço cênico, onde a atuação da luz é inesgotável. Ao incidir sobre o conjunto da cena, pode destacar a profundidade, ressaltando e definindo a localização das figuras. Na imagem cinematográfica uma adequada iluminação pode destacar eficientemente certos elementos.

E, por fim, apresentada de maneira pouco clara, a função atmosférica, que o autor localiza como uma afastada filiação da função simbólica, principalmente onde esta não se encontra de forma evidente e facilmente reconhecível. Considera-a como a mais corriqueira, já que se encontra maciçamente em diversos meios, como os cartões-postais, as estampas e a

televisão, mas destacando que foi por este efeito – a difusão da luz – que o cinema realizou o empréstimo mais consciente em relação à pintura.

Já estritamente em relação à história, Aumont (2004.) afirma que o cinema logo estendeu seu controle às três funções conjuntamente, o que o beneficiou e o lesou devido sua técnica: “superiormente armado para a produção de efeitos de realidade, do encontro entre luz e objetos, ele o é claramente menos para figurar as fontes luminosas”. (Aumont, *ibid.*, p. 178). Além disso, a padronização técnica, mas não apenas ela, transforma a criação de um estilo visual, para o autor essencialmente “uma luz”, em uma determinação resoluta e de complicada realização. Isto é, Aumont parece acreditar que um estilo visual no cinema encontra-se ancorado eminentemente na forma de atuação da iluminação, e sua padronização, tanto técnica, e também estética; como o autor sugere, transforma a busca por um estilo visual em empreitada para poucos.

1.4.3. A imagem cinematográfica final

1.4.3.1. A atuação dos níveis estruturais

Após tentar delimitar a natureza da imagem cinematográfica em seus níveis de estruturação, convém explicitar sua atuação na apreensão da visualidade em sua forma final.

Como vimos, o primeiro de nível de estruturação desta visualidade – o espaço representado – é percebido simultaneamente em virtude de mecanismos perceptivos e de acordo com pressupostos mentais, intelectuais e também afetivos. Sua percepção está ligada diretamente à aceitação de algumas convenções, sendo que o espaço fílmico se mostra extremamente ágil em sua relação com algumas delas, como a profundidade e a superfície, gerando uma apreensão mais global, implicando na maioria das vezes – embora este fato não se constitua como regra irrestrita – na construção de uma diegese, ou seja, uma formação imaginária e coerente sobre o real referido.²³ E a transformação da diegese em imagem é o próprio trabalho da representação, sendo que a criação do espaço representado pode ser incluído no primeiro estágio da representação, no sentido a que Aumont (2004) se refere. No caso cinematográfico, pode ser encarado como a materialização do roteiro cinematográfico

²³ Esta concepção encontra-se em consonância com a definição proposta por Aumont (1993, p. 248): “A diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem”.

(ou qualquer outra referência textual) em termos visuais, através da escolha dos elementos que irão traduzir este texto em um conjunto de elementos visuais.

Esta operação corresponderá, na prática cinematográfica, à função da direção de arte, já que esta materialização ocorre através de seus elementos concretos de trabalho, que englobam tanto as estruturas de base – formas, texturas e cromias – quanto sua disposição no espaço, além da concepção deste próprio espaço. A maior parte dos dicionários específicos de cinema confirma esta formulação, como, por exemplo, o organizado por David Draigh: “The production designer has the ultimate artistic responsibility for the design of a film project. He must translate the director’s ideas into an actual physical environment”. (Draigh, 1988, p. 86).

Portanto, embora o registro pela câmera, entendido aqui como o segundo nível de estruturação da imagem cinematográfica, seja responsável pelas informações definitivas impressas na película, a cena preparada para a câmera já se encontra pronta, configurada visualmente pela direção de arte. A intervenção da direção de fotografia, através da incidência de determinada iluminação, transformará tal conceito em relação à cor, contraste, profundidade, mas não em informações em termos do sentido básico da cena, em sua natureza figurativa.

Logo, pode-se atestar que as formulações de Aumont (1993 e 2004) sobre a cenografia em um filme se demonstram equivocadas. Partindo da noção que o autor considera mais comum entre os críticos, de que a cenografia é a relação espacial entre as figuras do drama e a arquitetura, sua afirmação é que, neste caso, o termo “perde sua propriedade [...] e funciona mal, é equívoco e, acredito, não tem remédio”. (cf. Aumont, 2004, p. 161). Embora sua consideração de que a técnica cenográfica não tem a presença da técnica teatral seja compreensível, visto que a apreensão do espaço fílmico é de ordem mais global, tendo que ser retotalizado pelo espectador a todo o momento, sua afirmação de que esta não é visível e irremediavelmente leva à cena não procede. Independentemente do destaque dado, sua visibilidade se efetua através dos elementos visuais que compõem e estruturam a chamada “cena fílmica”, visto que seu desenrolar transcorre em um espaço anteriormente criado e organizado pela direção de arte.

Porém, este espaço estruturado primeiramente pela direção de arte, ou seja, o espaço cenográfico, sofre a ação de um elemento durante seu registro que atua de maneira significativa nesta operação: a luz. A luz que incide sobre este espaço e seus objetos constituintes determinará uma relação de consonância com a direção de arte ou não. A direção de arte visa uma intenção plástica, de certa forma inerente dado seus elementos de trabalho,

essencialmente visuais, que pode ser desestruturada ou não de acordo a uma determinada atuação da iluminação.

Ainda assim, o fato de que a luz incide sobre um conjunto de elementos dispostos em uma certa ordem já a condiciona de certa forma, principalmente o que concerne à sua distribuição e sua direcionalidade.

A luz integra a operação de registro em simultaneidade com o recorte efetuado pela câmera, isto é, o enquadramento. A escala de planos e o movimento da câmera também afetam o primeiro nível de estruturação da imagem embora também estejam condicionados, em certa medida, à organização do conjunto que lhe é proposta.

O enquadramento delimita a porção do espaço que será vista e de que forma, estabelecendo, por conseguinte, o não visto. Esta operação marca também a que distância a câmera se encontra do material filmado – o que resultou em uma classificação empírica de escala de planos já detalhada anteriormente. Os movimentos de câmera também afetam consideravelmente o campo e o fora-de-campo e sua respectiva relação, como a de distância e ângulo.

O importante é ressaltar que o espaço tal como se apresenta construído pela direção de arte sofre a ação da câmera e no que esta operação implica, estando passível de ser negligenciado ou não. Mesmo que a câmera não privilegie a concepção de espaço proposta, esta concepção não pode ser simplesmente trocada por outra diversa.

A direção de arte, portanto, participa ativamente da criação da visualidade da imagem cinematográfica, integrando este processo complexo de sua estruturação de forma decisiva.

Aumont (2004, p. 171) afirma que embora “o trabalho da significação no cinema pode trazer consigo os valores plásticos, ele não se esgota aí ou raramente”. O autor considera que a história do cinema é registrada principalmente a partir do filme de ficção falado e se o trabalho plástico da imagem não se encontra aí revogado, é quando se torna autônomo que surgem os problemas: ou peca por redundância, quando exclusivamente se submete a diegese, ou por gratuidade, quando dela se destaca acintosamente.

A apreensão dos valores plásticos de um filme para Aumont (ibid.) se efetiva, essencialmente, através da luz. É a luz que o autor considera como elemento potencialmente plástico, e se Josef von Sternberg, John Ford e Kenji Mizoguchi, para ele, ainda podiam ter um estilo visual – ou seja, “uma luz” –, a posterior padronização técnica, ainda que não somente técnica, das filmagens, dificultou sua viabilização. A linha de entendimento de Aumont parece não indicar de que se referir à atuação da luz é aludir à visualidade cênica

ressaltada pela luz; o estilo daí decorrente se efetiva pelo recobrimento violento do cenário como, por exemplo, em uma estética luminosa auto-referente como o filme *noir* ou pelo rebatimento das linhas dos cenários pré-existentes.

É justamente neste ponto que esta abordagem pretendia chegar para afirmar algo diverso: os valores plásticos são estruturados pela direção de arte, e sua efetivação ocorre pela fotografia através da atuação da luz, elemento essencialmente pictórico que irá estruturar definitivamente o conjunto plástico proposto, além das implicações que o registro da câmera envolve.

Portanto, ainda que Aumont privilegie a fotografia de um filme como elemento definidor de um estilo visual, este não se esgota neste ponto e, conforme examinamos, nem sequer se inicia, seja em um filme de ficção falado ou em um filme que destoe deste modelo.

1.4.3.2. Elementos disruptivos: a montagem e o som

Embora a visualidade do espaço fílmico já esteja configurada em seus níveis estruturais, deve-se ressaltar que outros aspectos ainda atuarão sobre esta imagem: a montagem e o som.

A montagem, de forma geral, pode ser entendida como a sequencialização dos planos ou “blocos de espaço-duração” (cf. Deleuze, 1985), em certas condições de ordem e duração. Esta operação é efetuada na maior parte dos filmes, com exceção de obras restritas a um único plano, e pode se configurar das mais variadas formas.

Conforme Xavier (1977), a descontinuidade visual elementar provocada pela substituição de um plano por um outro, ou seja, o salto brusco causado pelo corte de uma imagem, pode ser articulado em dois níveis: ou a relação entre as imagens sucessivas é trabalhada para que esta descontinuidade seja neutralizada ou reforçada.

A montagem definida como clássica (cf. Xavier, *ibid.*) se encaminhou para a neutralização da descontinuidade visual, ficando conhecida como o modelo da transparência: toda a ruptura na continuidade da percepção causada pelo processo tende a ser justificada.

Em relação à visualidade, este modelo de montagem procura manter principalmente o equilíbrio das relações espaciais entre os planos, o que acaba por envolver suas relações gráficas e plásticas, baseando-se na coerência entre estas configurações visuais para que não ocorra nenhum tipo de incompatibilidade em sua sequencialização.

A continuidade visual entre as imagens justapostas impõe o máximo de coerência também a qualquer tipo de movimentação, sendo que Xavier (ibid., p. 25) destaca a lógica nas entradas e saídas dos personagens do quadro, permitindo que o espectador construa mentalmente a totalidade do espaço representado ainda que nenhum plano a ofereça.

Conforme Xavier, a montagem possui uma dimensão sonora onde o som também é solicitado como elemento integrante da construção do espaço fílmico. As combinações possíveis entre imagem e som são inúmeras, mas nos deteremos na construção do espaço configurado pela montagem clássica, onde o som opera de maneira significativa na criação de alguns efeitos. Xavier (1977.) destaca, por exemplo, que o som presente no plano é um fator decisivo para a definição clara do espaço fora-de-campo durante uma determinada seqüência, onde a continuidade sonora determina que se trata de um mesmo ambiente, do mesmo modo que nos momentos de ruptura brusca de um espaço para outro, a manipulação do som contribuirá na preparação e no envolvimento do espectador. Também se encontram neste método clássico outros recursos que não apresentam sincronia com a imagem, embora estejam condicionados à situações específicas e plenamente justificadas para a percepção de um espaço coerente.

Portanto, a montagem clássica e a utilização do som proposta por este sistema implicam em uma subordinação a uma certa lógica de causalidade que estabelece uma coerência impositiva ao conjunto, onde as imagens são restringidas em sua significação, transformando um trabalho de construção deliberada em um método aparentemente natural de combinação das imagens.

1.5. Esboço de uma linguagem da direção de arte

1.5.1. Elementos de trabalho

Faz-se necessário destacar, portanto, que embora possa até ser relativizado posteriormente, o trabalho da direção de arte, responsável pela estruturação do primeiro nível da imagem cinematográfica, como já visto, não pode ser relativizado *a priori*.

A localização de alguns de seus elementos de trabalho na construção deste primeiro nível pode se constituir como importante instrumento de elucidação de uma possível gramática da direção de arte. Esta tentativa estará inevitavelmente ancorada na prática efetiva

da função, visando tornar mais claro qual é sua realidade material, além de indicar mais especificamente alguns elementos que integrarão a posterior análise de filmes. Grande parte da sistematização proposta neste tópico estará ancorada em experiência pessoal empírica na função, e no que pode ser considerado o mais completo atualizado guia do que venha a ser o trabalho prático da direção de arte, o livro *The Filmmaker's guide to production design*, de Vincent LoBrutto (2002).²⁴

1.5.2. Roteiro

Na prática da criação cinematográfica, de forma geral, a referência textual será um dos primeiros elementos concretos de trabalho, seja configurada em roteiros específicos ou em qualquer outro tipo de referência textual, como a literária.

Para a direção de arte, o roteiro cinematográfico também se constituirá como um primeiro dado na elaboração de referências visuais, principalmente para uma primeira localização no espaço e no tempo, já que este acaba por instituir uma das formas iniciais para a comunicação de idéias potencialmente visuais. Geralmente, o diretor de arte integra um projeto fílmico desde a fase inicial de pré-produção, logo após a conclusão da versão final do roteiro: “Production design are brought on early in the pre-production phase”. (LoBrutto, 2002, p. 14). Esta afirmação corrobora com a idéia de que a direção de arte é a principal responsável pela materialização das estruturas de base da visualidade fílmica.

A partir da primeira leitura do roteiro, o diretor de arte procura se situar no contexto geral do filme proposto, buscando encontrar sua potencialidade visual e a intenção pretendida. Estas indicações iniciais o auxiliam nas primeiras anotações concernentes à época, lugar, espaço, cor e textura, já vislumbrando algumas diretrizes visuais existentes nestas indicações que possibilitem que a ambientação da obra seja definida. Normalmente é feita uma listagem de todos os locais e objetos contidos no roteiro a cada seqüência, o que é denominado análise técnica. Uma análise técnica mais detalhada será realizada posteriormente, quando todos os elementos já estiverem definidos pelo diretor de arte.

²⁴ Ainda assim, é necessário incluir o trabalho de Vincent LoBrutto dentro de uma tradição de um cinema clássico ilusionista nos moldes americanos. Portanto, embora localize de maneira segura os elementos de trabalho utilizados pela direção de arte, seu estudo implica, de certa forma, em um entendimento de que a vocação maior da direção de arte é acompanhar um projeto de cinema realista balizado por uma determinada tradição, neste caso, norte-americana.

1.5.3. Pesquisa

Após a definição do conceito visual da obra, geralmente após o diálogo conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, o diretor de arte dá início à atividade de pesquisa, importante fonte de informações visuais específicas e de âmbito histórico, possibilitando a ampliação da escolha de elementos adequados à intenção visual do filme. Mas como atesta LoBrutto, embora a pesquisa seja uma ferramenta útil no processo de criação da direção de arte, ela é exatamente isto: uma ferramenta para a criação, e não um instrumento limitador, já que, dependendo do projeto proposto, uma determinada época pode aglutinar diversos momentos históricos e ser reinventada em termos visuais.

A pesquisa pode ser considerada um interessante aspecto do trabalho da direção de arte, já que o conhecimento adquirido acaba por contribuir de maneira substancial para a potencialidade visual da obra. Qualquer suporte visual pode ser fonte de estudo, como a fotografia, a pintura, revistas, vídeos, filmes, programas de televisão e a *Internet*, além de outros que não apresentem imagens visuais, como a literatura e até mesmo histórias orais.

Como observa LoBrutto, alguns experientes diretores de arte, como Mel Bourne, que trabalhou em filmes como *Zelig* (Woody Allen, 1983), possuem uma biblioteca de trabalho acumulada durante os anos de atividade de pesquisa de todos os projetos anteriores. Como geralmente novos aspectos são explorados a cada filme, o conhecimento do diretor de arte sobre certos assuntos e lugares e suas respectivas visualidades só tende a expandir-se e aprofundar-se.

1.5.4. Desenhos e maquetes

O processo de pré-produção é a fase efetiva de criação, quando o diretor de arte e sua equipe desenvolvem as idéias propostas e criam o projeto de direção de arte para o filme, além de planejar suas etapas de realização.

LoBrutto afirma que diretores de arte pensam através do desenho, portanto, o primeiro estágio da criação, após o estudo do roteiro, a compreensão da intenção visual do diretor e a pesquisa de referências, é o processo de desenhar fisicamente o conceito visual proposto para o filme.

Estes primeiros desenhos são denominados, conforme LoBrutto, desenhos conceituais, e são realizados de forma simples, geralmente a lápis ou carvão em papel comum. Segundo ele, diretores conhecidos por se orientarem sobretudo visualmente, como Alfred Hitchcock, Martin Scorsese e Brian de Palma, comumente realizam seus próprios desenhos conceituais simplificados para expressarem suas idéias ao diretores de arte, que os desenvolvem e os implementam em detalhes, apresentando-os novamente para aprovação.

O momento após a apresentação dos desenhos conceituais demonstra ser o ideal para a discussão das idéias sugeridas com o diretor, principalmente porque estes esboços constituem o primeiro estágio de efetiva materialização.

Após a aprovação destes desenhos e do direcionamento visual indicado pela direção de arte através deles, desenhos mais rebuscados são realizados até a execução dos desenhos arquiteturais dos cenários, conhecidos como plantas, desenhos técnicos que irão guiar a construção dos cenários. A feitura destes desenhos demanda equipamento específico e tem que estar de acordo com padrões estabelecidos para esta técnica.

Plantas dos cenários também são realizadas, contendo todas as localizações das portas, janelas, plataformas e escadas, além das posições de todos os objetos do cenário. Estas plantas são usadas tanto pela equipe de fotografia no estabelecimento das posições dos refletores, da câmera e de sua movimentação, como pela equipe de som na disposição de seu equipamento. Geralmente os móveis e objetos menores são colocados em plantas separadas para facilitar o controle, planejamento e organização do trabalho.

Os desenhos do filme plano a plano, denominado *storyboard*, também são confeccionados neste estágio. “The ideas should generate from the director, director of photography, and the production designer”. (LoBrutto, *ibid.*, p. 62). O *storyboard* exhibe claramente como a câmera irá retratar a relação entre os personagens e seu meio-ambiente, indicando como efetivamente o trabalho da direção de arte será visualizado de acordo com cada tipo de enquadramento.

Mas antes do início da construção dos cenários, modelos em escala, ou seja, maquetes que apresentam os cenários materialmente em três dimensões, podem ser realizadas, facilitando a visualização da disposição do espaço pretendida pela direção de arte. A partir disso, a equipe de construção poderá visualizar de forma mais palpável as estruturas arquiteturais do cenário, além de ser um importante elemento através do qual o diretor e do diretor de fotografia podem idealizar planos e posições de câmera.

Os modelos em escala servem tanto para a visualização apenas da estrutura arquitetural do cenário, como para a visualização completa do projeto da direção de arte, com todos os detalhes, cores e texturas incluídos, transpondo com exatidão o cenário final. LoBrutto destaca que experimentações com a luz podem então ser realizadas através do modelo, além do planejamento dos enquadramentos e dos movimentos de câmera.

1.5.5. A escolha das locações

Determinados filmes não utilizam cenários construídos especialmente para sua realização, e sim locais que já existem e se adequam ao projeto proposto, conhecidos como locações. A maioria dos filmes contemporâneos mescla cenas filmadas em estúdio e em locações, ou até mesmo são filmados inteiramente em locações.

A escolha das locações é de responsabilidade do diretor de arte, sendo selecionada principalmente por sua adequação ao projeto visual proposto, mas também devendo levar em conta a proposta fotográfica para este espaço, adaptando-o para que a angulação e a movimentação da câmera não sofram limitações.

Em relação ao cinema brasileiro, na maior parte das produções cinematográficas o diretor de arte tem que adaptar seu projeto visual a locações, sendo que a construção de cenários acontece mais ocasionalmente e em casos bem pontuais, como, por exemplo, no filme *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, 2000), onde o castelo deveria possuir em sua arquitetura referências visuais de diversas épocas históricas, já que os personagens tinham idade superior a centenas de anos. Dada a impossibilidade de existência de tal locação, a única possibilidade de retratar a visualidade proposta pela direção de arte foi a construção do referido cenário.²⁵

1.5.6. A finalização da pré-produção

A fase final do processo de pré-produção é o momento de checagem minuciosa de todos os elementos, desde as estruturas dos cenários até seus ínfimos detalhes. O *storyboard* pode ser

²⁵ A própria diretora de arte do filme, Vera Hamburger, foi quem forneceu esta informação durante um curso sobre direção de arte ministrado pela própria em dezembro de 2003 na Fundação Progresso, Rio de Janeiro.

muito útil neste momento, já que a partir dele pode ser conferido se as dimensões dos cenários estão realmente de acordo como o que será enquadrado pela câmera. O diretor de arte confere quais os tipos de lente que o diretor de fotografia utilizará para cada cenário e qual a movimentação de câmera planejada, certificando-se de que os cenários suportam todos os ângulos propostos.

Além disso, é também a ocasião ideal de confrontar se o projeto fotográfico do filme está efetivamente em concordância com o projeto da direção de arte e que ambos estão direcionados para uma visualidade final comum. A completa divergência de intenções é fato raro de acontecer, visto que geralmente a inclusão do diretor de arte e o início de seu trabalho em uma produção cinematográfica é anterior a do diretor de fotografia. Logo, a definição de alguns elementos pelo primeiro condicionará de certa forma o trabalho do segundo. Caso sejam divergentes em alguma medida, ainda há tempo hábil para os devidos esclarecimentos de intenções e prováveis mudanças, todas decididas conjuntamente com o diretor.

LoBrutto observa que a maior parte do trabalho da direção de arte é finalizado até as filmagens. Durante a produção, o diretor de arte supervisiona a manutenção dos cenários e lida com a ocorrência de eventuais problemas. Qualquer mudança em relação à proposta visual da direção de arte, incluindo aí desde as formas, cores e texturas dos objetos, até sua disposição no cenário, deve ser decidida conjuntamente entre o diretor, o diretor de arte e o diretor de fotografia.

1.5.7. A cor

A cor pode desempenhar diversas funções na direção de arte. Conforme LoBrutto (ibid., p. 77) a cor não serve somente para garantir a verossimilhança das imagens, mas também para indicar tempo, lugar e definir personagens, além de estabelecer emoções, humores e atmosferas. Ou seja, a cor é um importante elemento expressivo e compõe o conjunto de elementos utilizados pela direção de arte como instrumento essencial, podendo operar de forma evidente ou subliminar.

Dondis (1997) corrobora com esta idéia: “Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para intensificar a informação visual”. Além de possuir um significado universalmente compartilhado através da experiência, a cor também possui

diversos valores simbólicos específicos a ela relacionados que podem ser utilizados de diversas maneiras pela direção de arte, seja legitimando-os ou subvertendo-os.

O diretor de arte normalmente estabelece uma paleta de cores para o filme. A variação de cores escolhida é uma maneira de expressar e definir o mundo proposto pela obra. “Color allows the designer to create a tonal context that can complement or contrast with the narrative”. (LoBrutto, *ibid.*, p. 77). O principal objetivo, segundo o autor, não é coordenar a cor do ambiente como um *design* de interiores, e sim selecionar conscientemente cada cor pelo seu efeito dramático.

É importante que diretor de arte saiba em que formato o filme será realizado – película ou vídeo – e em como a cor reage em cada suporte. Conforme LoBrutto (*ibid.*, p. 78), a película tem uma alta variação de contraste e a possibilidade de registrar cores bem saturadas sem a perda de definição. Embora o suporte videográfico tenha se desenvolvido bastante na última década, áreas de cores de alto contraste ainda perdem definição. As respostas obtidas pelas novas câmeras de vídeo digital de alta definição são as que mais se aproximam da reação fotográfica da película.

Como os diversos tipos de películas reagem das mais diferenciadas maneiras em sua relação com a luz, é importante que o diretor de arte saiba qual o tipo de película selecionado para o filme e se haverá a utilização de qualquer elemento que afete a paleta de cores proposta. LoBrutto destaca que as gelatinas utilizadas pela equipe fotográfica, por exemplo, podem afetar de maneira significativa qualquer esquema de cores.

Existem gelatinas em todas as cores e em ampla variação de tons de cada cor. A utilização sutil deste elemento na iluminação ou nas lentes da câmera pode potencializar ou amenizar a cor, mas a utilização de uma gelatina vermelha ou azul extremamente saturada irá sobrepujar qualquer efeito de cor pretendido pela paleta estabelecida pela direção de arte.

Segundo LoBrutto, as gelatinas podem ajudar na acentuação de uma determinada locação sem a necessidade de uma intervenção efetiva como a pintura das paredes, demonstrando ser uma econômica e rápida solução. Portanto, os equipamentos fotográficos podem beneficiar tanto sua equipe quanto a direção de arte, especialmente quando ambos compreendem a importância de suas respectivas ferramentas na obtenção do melhor resultado para o filme proposto.

1.5.8. O preto e branco

“Designing black-and-white productions is an art and craft in itself”. (LoBrutto, *ibid.*, p. 84). A principal diferença entre o trabalho em preto e branco e em cores é que a paleta não é constituída pelas cores do espectro e sim pela escala de cinza. A compreensão de como cada cor representa um determinado valor nesta escala é essencial para o trabalho em preto e branco, já que diferentes tons de cor podem criar o mesmo efeito. O autor observa que para um olhar não treinado, cores bem utilizadas em um cenário preparado para uma fotografia em preto e branco podem parecer muito brilhantes ou confrontando-se entre si.

O trabalho da direção de arte consiste em atingir o equilíbrio, o contraste, o sentido de espaço e dimensão propostos pelo filme através da variação da escala de cinza. As linhas da arquitetura são desenvolvidas da mesma forma que no trabalho em cores, mas segundo os detalhes e a modelagem têm que ser projetados através dos valores da escala de cinza.

1.5.9. A correção de cor

A correção de cor é um processo através do qual a cor do negativo original (ou de qualquer outro suporte onde esteja a matriz do filme) pode ser corrigida em relação ao matiz, tom, intensidade e valores a fim de atingir a intenção requerida pelo diretor de fotografia, ou até mesmo alterada, criando efeitos de cor específicos. No Brasil este processo é mais conhecido como marcação de luz.

Historicamente, a correção de cor é realizada em um laboratório fílmico através de equipamento específico. As plataformas digitais de edição atuais, como o *Final Cut Pro* e o *Avid*, possibilitam que a correção de cor seja realizada digitalmente, sofisticando de maneira acentuada o processo.

A correção de cor integra o processo de pós-produção do filme e é supervisionada pelo diretor e pelo diretor de fotografia. O diretor de arte não integra oficialmente esta fase do processo, embora esta técnica possa vir a ter um grande impacto sobre o método de utilização da cor pela direção de arte. É altamente recomendável, portanto, que este profissional seja consultado durante a realização da versão final do filme, já que participa ativamente da autoria do conceito visual da obra.

Um pretexto recorrente para que o diretor de arte geralmente não integre o processo de pós-produção, ao menos no caso brasileiro, é de que sua inclusão neste processo aumentaria ainda mais o já alto custo da produção cinematográfica.

1.5.10. Textura

Como elemento visual, Dondis (1997) observa que a textura freqüentemente serve de substituto para as qualidades do sentido tátil, já que também podemos apreciar e reconhecer a textura através da visão e não somente pelo tato, ainda que lancemos sobre ambos um forte significado associativo.

Para LoBrutto, a textura é um elemento essencial na criação de autenticidade: evocando idade, desgaste, uso e passagem de tempo nos objetos e lugares, reflete o resultado das condições ambientais em uma superfície. A superfície de um objeto geralmente reflete seu estado de conservação ou desgaste. O autor cita a poeira como um “agente de idade” facilmente acessível para qualquer realizador de filmes.

Lo Brutto exemplifica como o tipo de poeira de um ambiente pode determinar sua natureza:

On the West coast, dust has earthen, clay color due to geological properties of the landscape and the quality of reflected light in the region. The nature of East coast dust is often black and sooty. The properties of the soil, car, industrial pollution, and chimney soot in a crowded, architecturally cramped metropolis contribute to the color and texture of the dirt and dust. (LoBrutto, ibid., p. 89).

Em materiais construídos, a textura é utilizada normalmente para a criação de contraste e complementaridade entre os objetos, além de aumentar sua verossimilhança em relação ao sentido tátil, servindo para indicar as propriedades de suas estruturas: metal, madeira, vidro, tijolo, azulejo, os diferentes tipos de tecidos, entre outros.

Uma das responsabilidades da direção de arte em determinadas proposições fílmicas é criar a aparência de materiais reais. Um cenário construído em madeira pode transformar-se pela cobertura de determinados materiais que possibilitem a ilusão de que é feito de pedra, por exemplo.

A textura dos materiais também mantém relação com a narrativa do filme: informam sobre o estado econômico, tempo, lugar, condições políticas e sociais do ambiente.

Portanto, a textura pode se relacionar com inúmeros significados e encontra-se presente em quase todos os elementos, sejam eles naturais ou construídos, nas mais diversas variações; e sua utilização consciente pela direção de arte pode enriquecer visualmente um filme de maneira substancial.

1.5.11. Arquitetura

Segundo LoBrutto (ibid., p. 93), a direção de arte em cinema nasceu da colaboração entre três formas artísticas: as artes decorativas, o teatro e a arquitetura. Estas disciplinas influenciaram em muito o trabalho da direção de arte, mas o autor frisa que a influência mais significativa foi a da arquitetura.

Os realizadores de cinema dos primórdios utilizavam, em sua maioria, simples panos pintados para criar a ilusão de profundidade – o *trompe d’oeil*. A arquitetura foi introduzida no cinema a partir da utilização de cenários construídos, sendo que Léon Barsacq (1976) afirma que o primeiro a se aventurar na construção de cenários tridimensionais foi Enrico Guazzoni, pintor e cenógrafo teatral formado na tradição pictórica italiana. Ele foi o responsável pela introdução dos primeiros cenários gigantescos especialmente construídos para um filme. “Instead of filming on location, using classical landscapes and the remains of antiquity as his predecessors had done” (Barsacq, ibid., p. 15), Guazzoni construiu os cenários para a maior parte de seus filmes, como *Brutus* (1910), *Agrippina* (1910), *The Maccabees* (1911) e *Quo vadis?* (1912).

Conforme Barsacq (ibid.), a arquitetura fílmica já encontra seu apogeu logo após, em 1913, no também italiano *Cabiria*, de Giovanni Pastrone. O autor destaca que o filme pode ser considerado um marco na história da cenografia fílmica, se constituindo como o paradigma do espetáculo cinematográfico grandioso e de fidelidade em sua reconstrução histórica, influenciando diretamente *Intolerância* (David W.Griffith, 1916). Em *Cabiria* encontram-se cristalizados todos os defeitos e valores de um gênero que atrai grande público até nossos dias e que instituiu a legitimidade do trabalho da direção de arte como criador sobretudo de grandes espetáculos de deleite visual e de fidedigna reconstrução de época.

Pode-se afirmar, portanto, que a arquitetura possibilitou que o cinema se apropriasse do espaço de maneira diferenciada. As possibilidades introduzidas pela arquitetura permitiram que as dimensões dos cenários ganhassem em volume e profundidade, contribuindo para que a disposição do espaço se transformasse em um elemento mais complexo e significativo. Para além da criação de um espetáculo grandiloquente, as linhas de força de um cenário, principal elemento constituído pela arquitetura fílmica, podem descrever e articular a complexidade das formas, estruturando boa parte da leitura da imagem cinematográfica.

1.5.12. Efeitos

Como afirma LoBrutto (ibid., p. 165), a totalidade dos diretores de arte criavam seus desenhos manualmente a partir elementos básicos como lápis, caneta e régua, até a introdução do programa de computador *CAD (Computer Assisted Design)* na década de 1980. Este *software* permite que os desenhos sejam visualizados dos mais diversos ângulos. O autor observa que gerações mais recentes de diretores de arte adaptaram-se rapidamente a esta ferramenta, passando a utilizá-la em larga escala.

Entretanto, qualquer nova ferramenta tecnológica não transforma as anteriores em obsoletas, e o desenho manual ainda demonstra ser um instrumento largamente empregado. Ainda que este *software* não seja imprescindível para a realização de um bom trabalho de direção de arte, ele demonstra ser um elemento facilitador para a visualização de um cenário em sua forma final.

Mas antes da introdução das imagens geradas pelo computador, determinadas técnicas utilizadas pela direção de arte alcançavam resultados excelentes, e, dependendo do tipo de produção, algumas ainda são empregadas. Nos deteremos adiante na descrição de algumas delas.

As pinturas em vidro, conhecidas em Hollywood como *matte shots*, possibilitam que o diretor de arte componha um cenário através da conjunção entre um cenário real e a imagem pintada em vidro. “The matte painting of a foreign locale or fantasy world is optically combined with the actors and the physical location design”. (LoBrutto, ibid., p. 166). Este efeito demanda profissionais extremamente especializados e consomem algum tempo para sua execução. O trabalho de Albert Whitlock, responsável pelos efeitos dos filmes de Alfred Hitchcock, é conhecido por permitir a realização de planos impossíveis, como o ponto de vista dos pássaros durante o incêndio no posto de gasolina em *Bodega Bay* em *Os Pássaros* (1963).

A técnica conhecida como *back projection* ou *rear screen projection*, consiste na projeção de uma imagem em uma tela posicionada atrás de onde se desenrola a ação. Um dos usos mais comuns desta técnica era em cenas de automóveis em movimento. A filmagem transcorria da seguinte forma: o movimento do carro era falseado no estúdio e o material que deveria ser visto através do carro em movimento era projetado na tela posicionada atrás, ambos acontecendo simultaneamente durante o registro pela câmera. Ainda que o resultado

geralmente se mostrasse bastante artificial, a utilização desta técnica era recorrente nos filmes de Hitchcock, acabando por se tornar uma marca de seu estilo cinematográfico.

LoBrutto nota que quando algumas seqüências atingem um custo muito elevado de realização em um filme, existe a possibilidade de concretizá-las a um custo muito menor utilizando miniaturas ou modelos em escala na filmagem em estúdio. Este tipo de efeito demanda uma meticulosa recriação de objetos, desde seu material até a pintura e acabamento. O autor destaca que Steven Spielberg, por exemplo, realizou diversas seqüências com miniaturas durante a série *Indiana Jones*.

A utilização de painéis, divididos em *backings* ou *translights*, constituía uma técnica corrente, principalmente na era dos grandes estúdios. Estes painéis geralmente eram colocados atrás de portas ou janelas a fim de criar a ilusão da existência de um espaço. Os painéis ou *backings* podiam ser ampliações fotográficas ou pinturas criadas em uma superfície com determinada textura, sendo utilizados somente de um lado. Já um painel translúcido ou *translight* era uma ampliação fotográfica em transparência que podia ser usado dos dois lados.

Atualmente o meio digital disponibiliza inúmeras ferramentas. Ao menos na indústria cinematográfica americana, as imagens geradas por computador se tornaram prática usual e mudaram a construção da visualidade em um filme, já que planos anteriormente impossíveis de serem filmados agora têm garantia de concretização e qualquer elemento visual pode ser transformado digitalmente em algo diverso, sendo adicionados, subtraídos ou alterados.

A possibilidade de criação virtual de todos os elementos visuais em um filme representa um enorme impacto para o trabalho da direção de arte. Seu aspecto mais revolucionário é a possibilidade de criação de elementos e cenários por onde a câmera pode movimentar-se livremente. Efeitos especiais como explosões e incêndios podem ser facilmente atingidos sem que isto implique na reconstrução de cenários ou elementos durante a filmagem, economizando tempo e orçamento em sua realização.

Ainda que estas novas ferramentas possibilitem novas formas de criação de imagens, a utilização desta tecnologia ainda encontra-se restrita à elaboração de alguns efeitos específicos, sendo bem menos utilizada, a não ser em filmes de animação, na construção de todos os cenários de um filme. Ainda assim, para que tais imagens integrem de forma visualmente significativa uma obra fílmica, há uma demanda por um profissional que domine artisticamente, e não somente tecnicamente esta função, ou seja, um diretor de arte, pois embora as ferramentas sejam outras, a estruturação da visualidade permanece.

1.6. As possibilidades de articulação de uma linguagem da direção de arte cinematográfica

A identificação da participação da direção de arte na estruturação da imagem cinematográfica e a sistematização do conjunto de elementos de trabalho empregados pela função nos apontam possíveis vias de análise para sua articulação de sentido na imagem cinematográfica.

Dada a inexistência de teoria crítica que trate especificamente do campo da direção de arte e que identifique mais claramente estratégias comuns em sua utilização, tentaremos estabelecer algumas bases conceituais para o entendimento de sua significação em propostas estéticas diferenciadas, através de teorias que refletem sobre a imagem configuradas a partir de balizas que podem ser transpostas para a esfera da direção de arte.

Para tanto, a aproximação das teorias de Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini, cineastas-teóricos que utilizam a direção de arte como elemento especialmente significativo em suas obras demonstrou-se tarefa essencial, ainda que não formulem explicitamente conceitos neste campo.

O diretor de arte e também cineasta William Cameron Menzies completa esta tríade, e embora não tenha formulado conceitos de base teórica, seu trabalho como diretor de arte transformou a concepção da função, sendo responsável pela alteração de sua designação, que após seu trabalho em *...E o vento levou* (Victor Fleming, 1939) passou de *art director* para *production designer*, anunciando sua maior inserção no processo de criação fílmico. Desta forma, a análise de seu processo de trabalho contribuirá de maneira significativa para a compreensão das articulações de sentido possibilitadas pela direção de arte.

Além disso, a escolha destes três autores, autoria aqui entendida no sentido de criação, acaba por dar conta de um percurso histórico da significação da direção de arte que se inicia na década de 1920 com a obra de Eisenstein, atinge outro ponto de inflexão no final da década de 1930 com o trabalho de Menzies, até chegar ao que consideramos seu ponto culminante de significação com Pasolini no final da década de 1960. Portanto, esta escolha encontra-se, em parte, justificada pela extensão de seu alcance histórico e, principalmente, por indicar de forma satisfatória algumas possíveis articulações de sentido oferecidas pela direção de arte.

1.6.1. A plasticidade eisensteiniana

Reconhecido principalmente por sua produção teórica sobre a montagem cinematográfica, o pensamento de Eisenstein se estende sobre uma diversidade de aspectos da imagem que acabou por influenciar de maneira decisiva a reflexão teórica sobre a linguagem cinematográfica.

Apesar da revisão de seu ponto de vista acerca determinados temas ao longo de sua produção teórica, sobretudo em relação à montagem e a seu poder absoluto na construção do sentido, o projeto cinematográfico de Eisenstein sempre se mostrou altamente baseado na composição pictórica da imagem através da organização plástica linear.

Composição pictórica pode ser entendida no sentido que já explicitamos anteriormente, como organização visível dos elementos plásticos em busca de uma relação espacial geral entre o todo e suas partes. Mas o sentido de composição pictórica em Eisenstein encontra-se deslocado em relação à tradição pictórica clássica, já que seu trabalho de composição não se refere à harmonia visual e nem o pictórico alude à questão do figurativo e do representativo. Ainda assim, esta idéia pode ser localizada em sua obra não na acepção de uma unidade visual harmônica, mas sim pelo desejo de construção de um sentido motivado seguramente pela relação entre as partes e o todo.

Eisenstein manipulava intensamente o material plástico da imagem em busca desta composição pictórica, sendo que sua intenção em manipulá-lo era buscar sua máxima esteticidade através desta forma de organização da imagem. Plasticidade, em um uso corrente e não-artístico, pode significar “a flexibilidade, a variabilidade, a ‘modelabilidade’ [sic]”. (Aumont, 1993, p. 263). Portanto, uma imagem pode ser percebida como plástica se possuir a propriedade de ser modelada de modo flexível, rearranjada, remetendo implicitamente a categoria mais maleável das artes plásticas, a escultura. Este primeiro sentido, segundo Aumont, se perdeu em proveito de um outro, que passou a referir-se diretamente ao campo da pintura, onde a plasticidade da imagem resulta “da possibilidade de manipulações oferecida pelo *material* de que é tirada [...], pensando em primeiro lugar nos gestos do pintor, que espalha a massa sobre a tela, pincela-a, manipula-a com diversas ferramentas e em última instância com as mãos”. (Aumont, *ibid.*).

Embora a imagem cinematográfica se comporte de maneira bem diversa em relação a essa manipulação, devido a pressupostos já estudados anteriormente, como sua impressão de realidade, a plasticidade desta imagem é possível por também conter elementos plásticos em sua estruturação, e que embora não sejam fisicamente modeláveis devido ao seu processo técnico diferenciado, podem ser submetidos a inúmeras variações ao integrarem determinada

composição da imagem. E as escolhas deste material plástico da imagem em Eisenstein recaem sobre figuras geométricas básicas, conforme atesta François Albera (2002, p. 251): “círculo, quadrado, retângulo, diagonal, triângulo, organizadas no plano da superfície da tela”. Mas as formas em Eisenstein são entendidas como um complexo de esquemas associativos possíveis, onde ele convenientemente mascara alguns e acentua outros de acordo com as reações desejadas.

Eisenstein localizava bem estas limitações e sua afirmação de que “o plano considerado como material para composição, é mais resistente que o granito” (Eisenstein, 1990a, p. 16) corrobora com a idéia de pouca “maleabilidade” da imagem cinematográfica, o que, em um certo momento, irá resultar em sua formulação sobre o absoluto poder criativo da montagem, já que para ele esta será o principal meio de transformação da natureza do plano. Nesta chave de entendimento, Eisenstein destaca que no cinema, “a concretude material da imagem dentro do quadro apresenta – como um elemento – a maior dificuldade de manipulação”. (Eisenstein, *ibid.*, p. 65).

Mesmo com a consciência desta limitação, seu rígido controle sobre a composição da imagem pode ser entendido quase como uma modelagem de cada plano, principalmente no que se refere a potencialização de cada elemento plástico, que pode ser evidenciada na afirmação de que não basta a visualização do movimento de forma linear (linha como caminho do movimento), mas “(...) a seleção *das pessoas certas, dos rostos certos, dos objetos certos, das ações certas e das seqüências certas*”.²⁶ (Eisenstein, 1990b, p. 106). Portanto, a manipulação dos elementos plásticos não privilegia somente a configuração obtida através da organização formal geral, mas também o valor de cada elemento isoladamente.

É justamente neste ponto que se justifica a expressão *composição pictórica* para a sua obra, pois Eisenstein procura justamente uma unidade orgânica, onde todos os elementos encontram-se mutuamente imbricados de acordo a um determinado sentido.

A composição através do material plástico da imagem demonstrará sua tentativa de controle irrestrito tanto no direcionamento da atenção do espectador quanto em seu posicionamento como autor em relação ao conteúdo abordado.

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na seqüência certa determinados pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre (...) a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico. (Eisenstein, *ibid.* p.,116-117).

²⁶ Grifo do autor.

E para determinar a trajetória da atenção do espectador Eisenstein trabalha com a distribuição sistemática de formas, linhas ou movimentos, que se encontra exemplificada em sua análise da seqüência da batalha sobre o gelo em *Cavaleiros de ferro (Alexander Nevsky, 1938)*.²⁷ Para ele, uma construção como esta pode alcançar a plenitude apenas através da plenitude dos planos-quadros, isto é, através do poder da *mise en cadre*. O conceito de *mise-en-cadre* alude à “composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes” (Eisenstein, 1990a, p. 23), onde podemos localizar os dois tempos da representação ao qual já nos referimos. A *mise en scène* para ele, também corresponderia ao momento da encenação, “inter-relação das pessoas em ação”, e seu domínio através da composição resultou na *mise en cadre* e, portanto, na passagem da construção teatral para a montagem e o cinema. Embora esta formulação de Eisenstein não se demonstre tão clara, o que podemos extrair dela é sua semelhança em relação à operação da representação na imagem cinematográfica e, por conseqüência, a seus níveis de estruturação. Esta operação, em Eisenstein, corresponde à engrenagem entre a *mise en scène* e a *mise en cadre* em uma mecânica de produção de sentido.

Logo, podemos localizar a *mise en cadre*, operação que se utiliza da composição como ferramenta, como o meio mais eficaz, ainda que não o único, de Eisenstein retratar sua atitude em relação à coisa retratada, ou seja, o sentido expresso pela composição pictórica em sua obra constituirá um dos mais aspectos mais importantes da representação. A composição pelo ato de enquadrar em Eisenstein tem como pretensão dirigir o olhar do espectador, transformando a superfície da imagem em tons de cinza e em linhas de força. Portanto, a forma de determinada representação escolhida pelo autor, incluída como importante parcela os elementos plásticos, impelirá o entendimento do espectador para um certo sentido, levando em conta sua realidade social e histórica. Esta proposição pode ser confirmada pela reflexão de Eisenstein de que a obra deve estar em acordância com seu contexto, abrangendo aí toda a sua construção. “Sabemos muito bem que ao corporificar alguma coisa devemos estar em estrito acordo artístico com a situação da história que está sendo corporificada. Sabemos que isto diz respeito ao figurino, cenário, música de acompanhamento, luz, cor”. (Eisenstein, 1990a, p. 124). Pode-se afirmar, portanto, que a acordância proposta por Eisenstein, ainda que afastada de uma questão de verossimilhança e das motivações de uma narrativa, faz com que suas escolhas visem retratar uma certa porção da realidade.

²⁷ A análise completa encontra-se em “Forma e conteúdo: prática” in: *O sentido do filme* (1990b), p.107-128.

Mas Eisenstein encontra-se totalmente destacado de um projeto de cinema ilusionista e representação é um conceito com que se deve ter cautela ao referir-se ao autor. Em relação ao movimento, por exemplo, como destaca Albera (2002, p. 340), “o privilégio concedido à fabricação do movimento [está] distante de qualquer equívoco ilusionista”. Ou seja, Eisenstein constrói o movimento a partir da relação entre os planos e às vezes até mesmo entre os fotogramas ao invés de somente registrá-lo, como na seqüência dos leões em *Encouraçado Potemkim* (1926) e no tiro de metralhadora, produzido pela montagem de planos extremamente curtos e fixos na seqüência do atirador em *Outubro* (1928). Portanto, a representação no projeto cinematográfico de Eisenstein se remete muito mais à forma de apresentar algo do que ao registro de um acontecimento transcorrido.

Além disso, é importante destacar que embora a idéia difundida de composição também remeta a uma questão de harmonia entre os elementos, faz-se necessário frisar que esta acepção em Eisenstein não encontra eco. Sua reflexão estética privilegia muito mais a idéia de conflito do que de harmonia, ressaltando a essência descontínua e conflitante dos elementos integrantes do material fílmico. Logo, se para Eisenstein a base da montagem é o conflito, este transborda para dentro do plano assumindo as mais diversas proporções: “Conflito de direções gráficas. (Linhas - ou estáticas ou dinâmicas). Conflito de escalas. Conflito de volumes. Conflito de massas [...]. Conflito de profundidades”. (Eisenstein, 1990a, p. 42).

E as configurações plásticas dos quadros também interagem na montagem, e não apenas em momentos de clímax, como pode ser evidenciado na análise da seqüência “o bom povo de Odessa” em *Encouraçado Potemkim* (1926). A composição, neste caso, é construída pela interação plástica dentro do quadro e através da mudança de elementos plásticos como a linha e a forma entre cada um destes quadros, possibilitando tanto relações de colisão quanto de integração.

Após a análise de aspectos específicos do projeto cinematográfico e teórico de Eisenstein, podemos concluir que, para ele, a imagem é um elemento essencialmente plástico e desta forma, ainda que neste momento a função se constitua de maneira diversa, a articulação da direção de arte se estabelece no cerne da construção desta plasticidade. Seu arsenal plástico – linhas, formas, volumes, cromias – é basicamente o mesmo utilizado pela direção de arte.

A direção de arte em Eisenstein estará a serviço de uma dinâmica pictórica, e a estruturação interna da imagem ressaltando seus elementos plásticos corresponde exatamente

a uma prerrogativa da direção de arte no processo de criação, já que será ela a responsável por seu primeiro nível de estruturação.

Ainda assim, sua reflexão sobre a composição pictórica da imagem não se encontra fundada nem sobre uma autonomia do simbolismo pictural nem na imagem que pretende aparecer por si só: não existe decorativismo em Eisenstein e seu trabalho de composição, apesar de se constituir como um poderoso elemento, é uma das ferramentas que integra uma complexa construção semântica que conta com a participação de um outro elemento que pode ser considerado ainda mais importante: a montagem.

A montagem em Eisenstein é o elemento que vai efetivamente controlar a proposição de sentido. Embora a manipulação dos elementos plásticos em sua obra pressuponha inegavelmente a participação da direção de arte, ela ainda é utilizada de forma pontual, onde sua possibilidade de articulação de sentido é pulverizada. “[...] as imagens do filme são fragmentárias, parciais, não essenciais, ao passo que com a montagem se forma uma imagem invisível na cabeça daquele que percebe o filme”. (Albera, 2002, p. 247). Esta afirmação, conforme Albera, pode ser evidenciada na laboração de um regime duplo de imagens no cinema de Eisenstein: as imagens-representação (*izobraženié*) e as imagens-conceitos (*obraz*), onde as primeiras são apenas o sustento destinado à criação das segundas: e estas fora do cinema.

Por conta disto, a organização da imagem proposta por Eisenstein tem como principal foco de atenção o espectador: é ele quem o autor visa transformar através deste procedimento. Tal fato faz com que ele ainda se encontre, em certa instância, preso a um sentido estabelecido pré-diegeticamente, isto é, ancorado na realidade compartilhada com este espectador. Ou seja, a participação da direção de arte na estruturação desta imagem encontra-se implicada a uma certa dinâmica que lhe é externa: a realidade social e histórica de quem é visado pela transformação. Portanto o que ele denomina como a dramaturgia da forma e da matéria fílmica tem estreita relação com seu destinatário.

Mesmo que a visualidade proposta por Eisenstein faça com que os cenários pela primeira vez integrem de maneira expressiva uma obra fílmica, ainda está imbricado um desejo de sentido ligado a um simbolismo compactuado social e historicamente, e a direção de arte encontra-se sujeita a uma questão principal que ainda a cerceia em sua plenitude: a aderência do espectador. Seu interesse em despertar contradições e desviar o espectador de uma visão tradicional se deram através da intensa manipulação da plasticidade da forma

fílmica, e apesar de Eisenstein prever sua possibilidade de autonomia, sua dramaturgia comprometida em cativar este destinatário a inviabilizou.

1.6.2. A direção de arte como elemento de composição (unidade compositiva)

Conhecido principalmente por ser o responsável pela mudança na denominação da função – de *art director* para *production designer* – a partir de seu trabalho em *...E o vento levou* (Victor Fleming, 1939), William Cameron Menzies trabalhou com importantes cineastas da época dos grandes estúdios em Hollywood, como David W. Griffith, Raoul Walsh, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, Douglas Fairbanks, Roland West, entre outros. Com este último, por seu trabalho no filme *The Dove* (1927), segundo Eliot Stein (apud Barsacq, 1978, p. 227), recebe da Academia o prêmio de melhor direção de arte, nunca concedido até então. Também dirigiu filmes, como a ficção científica *Things to come* (1936), considerada notável por personalidades como Barsacq. A explicação para a ressonância da direção de arte de Cameron Menzies em *...E o vento levou* é a de que seu trabalho provavelmente ultrapassou o escopo usual do que geralmente era delegado a um diretor de arte de estúdio. Lyle Wheeler, que ocupava esta função durante a gigantesca produção do filme, acabou tendo sua função diminuída dado a amplitude do trabalho de Menzies, sendo que até mesmo a Academia atestou tal fato ao premiar Wheeler separadamente com um Oscar pela decoração de interiores, o que corresponderia, neste caso, a separação entre a função de *art director* e *production designer*. Em relação à produção cinematográfica brasileira, o que mais se assemelharia a esta separação seria a distinção entre as funções de diretor de arte e cenógrafo.

O depoimento de David O. Selznick dimensiona de forma bastante clara o trabalho de Cameron Menzies no filme:

I feel that we need a man of Menzies's talent and enormous experience on the sets of this picture, and on its physical production. (...) When he gets the complete script, he can then do all the sets, set sketches, and plans during my absence, for presentation to me upon my return, and can start on what I want on this picture and what has only been done a few times in picture history (and these times mostly by Menzies – a complete script sketch form, showing actual camera setups, lighting, etc. (...)) Menzies may turn out to be one of the most valuable factors in properly producing this picture (...). (apud Barsacq, 1976, p. 167).

Esta afirmação nos indica o início de uma busca por uma visualidade diferenciada, que pode ser comprovada pela ruptura do trabalho de Menzies, onde a busca por um estilo

visual intencional passa a ser encarado como elemento distintivo no sistema de produção dos grandes estúdios. A direção de arte passa então a ser a principal responsável pela transposição da narrativa em elementos visuais.

A análise de *...E o vento levou* pode comprovar exemplarmente esta constatação. A articulação entre os elementos do cenário se dá, sobretudo, por sua função narrativa e pela busca de dramaticidade, onde a unidade visual é impressa através da direção de arte. Esta dramaticidade estará ligada à organização do espaço e sua leitura influenciará a leitura da imagem, onde sua estruturação constituirá este espaço como sendo próprio à representação.

A maneira como Menzies utiliza a perspectiva singulariza certas zonas da imagem e da cena, salientando significativamente certos elementos e fazendo com que direcionem, em grande parte, para uma determinada leitura. Esta afirmação pode ser exemplificada pela seqüência em que Rhett Butler (Clark Gable) reencontra Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) após a volta de uma viagem, quando já se encontram casados. A aparente felicidade de Scarlett ao revê-lo rapidamente se dissipa dado o tratamento agressivo entre os dois, culminando no desprezo de Rhett ao receber a notícia de que ela estaria grávida. Toda esta conversa se desenrola no alto de uma sinuosa escadaria, de onde Scarlett cairá após a revelação da gravidez. A escadaria corta toda a diagonal do quadro, suntuosa, com um tapete que a recobre de cor intensamente vermelha, como que anunciando a dramaticidade que a seqüência viria a ter. A construção em diagonal, além da cor vermelha, integra a narrativa de forma a direcionar nossa atenção durante a cena, sendo que a escadaria é a responsável pela dramaticidade da queda de Scarlett e pela conseqüência trágica da perda do bebê. A escadaria, portanto, é o elemento de anunciação e de culminância do dramático da cena, acentuada por sua forma, textura e cor de maneira a compor esta determinada leitura. A afirmação de Arnheim (1980, p. 417) confirma este eixo de entendimento: "A orientação oblíqua é provavelmente o recurso mais elementar e efetivo para se obter tensão dirigida".

A predileção pela utilização de construções em diagonal, como se estivessem dividindo o quadro, sobretudo em momentos de ápice dramático, constituirá um dos principais elementos identificadores do estilo visual de Menzies: a perspectiva é empregada para agregar dramaticidade. Stein (apud Barsacq, 1976, p. 227) corrobora desta idéia: "A predilection for broken diagonal barriers which cross the frame like jagged slashes and usually turn up during scenes of tension, grief, and separation in the form of fences, walls, palisades, railings". Outras seqüências podem ser citadas, como a da queda do pai de Scarlett do cavalo após o salto de uma cerca e a morte de sua filha também após a queda do cavalo.

Nestas respectivas seqüências os obstáculos causadores das tragédias encontram-se em diagonal no plano, ocupando lugar de destaque e determinando a dramaticidade requerida pelas cenas.

A cor e a textura neste filme também são elementos que podem ser considerados de alta relevância narrativa, particularmente na definição das características dos personagens e ambientes. A tradução visual do que seria o sul dos Estados Unidos neste momento corresponde a uma idéia de uma região rural, porém próspera, em seus tons terrosos e texturas ásperas indicando a simplicidade do campo ao lado de enormes e suntuosas propriedades semelhantes entre si, determinando um estilo visual para o ambiente sulista que perpassa todo o filme. A linguagem arquitetônica utilizada encontra-se menos a serviço da criação de grafismos, de linhas de força que remetam a forma em si, do que a uma dinâmica de composição em um sentido mais amplo, definindo uma unidade visualmente reconhecível para o espaço e os personagens.

A personagem Scarlett O'Hara será a mais destacada em termos de cor e textura. Os tons de verde-escuro, vinho e vermelho-rubro e a textura aveludada utilizados na maioria de seus figurinos a destacam de maneira singular de todas as outras personagens femininas. Além do óbvio destaque por ser ela a protagonista feminina do filme, mesmo em cenas conjuntas com um grande número de outras personagens femininas, Scarlett permanece em evidência visualmente: a ênfase em uma paleta de cores a particulariza, já que, em oposição, a maioria estará vestindo figurinos em tons pastéis e de textura menos sofisticada. Os tons de cor mais marcantes e a textura mais rica de seus figurinos enfatizam a alvura da pele e os olhos azuis de Scarlett, realçando e diferenciando sua beleza, além do corte mais ousado de seus vestidos (principalmente na altura do colo) demonstrar seu voluntarismo e rebeldia, a sua não aceitação a determinadas regras sociais ao afirmar sua sensualidade, indicando sua completa distinção de todas as outras personagens femininas do filme. Desta forma, a cor se constitui como o principal elemento de identificação visual de Scarlett, definindo seu caráter e comportamento, além de ressaltar importantes momentos na vida da personagem. Seu figurino verde de veludo feito de cortina já se tornou uma referência clássica à personagem de Vivien Leigh.

Podemos notar, então, que a cor, a textura e a articulação entre os elementos cenográficos serão os elementos definidores da rica visualidade em *...E o vento levou*. Ainda que o aparato fotográfico tenha contribuído para a criação da visualidade de algumas seqüências de maneira mais incisiva, esta contribuição será pontual: a seqüência em que

somente as silhuetas dos personagens Rhett e Scarlet destacam-se no contra-luz pode ser tomada como um dos poucos exemplos. A fotografia participa da obra como elemento de registro da visualidade, neste caso não somente estruturada como também determinada na imagem final pela direção de arte.

O trabalho de Cameron Menzies significou uma completa ruptura da configuração do estatuto da direção de arte. Em *...E o vento levou* Menzies demonstrou ser capaz da completa pré-visualização do resultado do filme através somente do trabalho da direção de arte. Determinando da disposição do espaço até as posições da câmera e da iluminação em seus croquis, Menzies possibilitou que a unidade visual fosse articulada principalmente através da direção de arte, e isto em um cinema inserido em uma tradição narrativa, isto é, em um cinema onde a visualidade não tinha um papel de destaque. Ainda que circunscrita a este projeto de cinema e tendo que se constituir como uma instância de aderência do espectador, a direção de arte cria sentido dentro da própria dinâmica diegética da obra, estabelecendo todo o estilo visual do filme. Isto é, articula o sentido da imagem de forma completa, abarcando a visualidade de todo o filme e não de determinada porção visual, tornando seus elementos de trabalho unidade primordial de composição.

A direção de arte de Menzies em *...E o vento levou* acarreta uma aderência imediata do espectador a diegese, a liberando das limitações de verossimilhança de uma estrita reconstituição de época e a direcionando ao que seu estatuto ontológico lhe permite: a criação de uma visualidade que faça sentido em si mesma e através de seus próprios constituintes.

A configuração do trabalho de William Cameron Menzies indicou que a direção de arte, através unicamente de seus próprios instrumentos, tem a capacidade de articular a visualidade de um filme independente de outros setores e de certa forma direcionando determinadas atuações, instituindo um novo conceito de trabalho, ou seja, de que a direção de arte é um elemento de articulação de linguagem no cinema.

1.6.3. A direção de arte como elemento autônomo

As formulações teóricas de Pier Paolo Pasolini sobre o cinema encontram-se ancoradas na investigação de uma linguagem cinematográfica, onde sua especificidade reside principalmente em uma questão de diferenciação técnica. Como a diferença entre a linguagem literária e a cinematográfica não passa de uma questão técnica, sua investigação teórica sobre

a literatura servirá de base para sua reflexão em cinema, demonstrando interesse por suas analogias e discrepâncias.

Para Pasolini (1972), a questão de uma linguagem cinematográfica está fundamentalmente ligada a uma idéia de cinema como “língua escrita da realidade”, e, portanto, a uma dupla articulação. Logo, a operação do autor de cinema será dupla, onde o primeiro estágio é “retirar do caos o *im-signo*, torná-lo possível e pressupô-lo como sistematizado num dicionário dos *im-signos* significativos (mímica, ambiente (sonho, memória))” e posteriormente “[...] acrescentar a tal ou tal *im-signo* puramente morfológico a qualidade expressiva individual”. (cf. Pasolini, 1972, p. 139).

Pode-se compreender o termo *im-signo* como a expressão humana de imagens significantes, relacionando-se intimamente com o mundo da memória e dos sonhos. Pasolini afirma que “todo esforço de reconstrução da memória é uma série de *im-signos*”. (Pasolini, idem, p. 138), isto é, os *im-signos* são a transposição dos fatos do mundo em elementos visuais, a base das imagens de comunicação conosco próprios.

Conforme Pasolini, a comunicação visual, alicerce da linguagem cinematográfica, demonstra-se extremamente rude, sendo os mecanismos da memória e dos sonhos da ordem do pré-gramatical e do pré-morfológico, constituindo fatos nos limites do humano, de características irracionistas. Para Pasolini, a irracionalidade da comunicação visual explica a qualidade onírica intensa do cinema e sua “absoluta e imprescindível concreção [...] objectal”. (Pasolini, ibid., p. 139).

As imagens não configuram um estoque limitado como as palavras em certa instância, e Pasolini indica que suas infinitas possibilidades de combinação fazem com que a operação do autor de cinema seja primeiramente lingüística, em relação ao já citado primeiro estágio de ordenação do caos onde se encontram os *im-signos*, e só depois estilística, ou seja, determinada combinação dos *im-signos* escolhidos.

Mas Pasolini insiste que embora as imagens ou os *im-signos* não estejam organizados em um dicionário nem constituam uma gramática, são patrimônio visual comum. Por conseguinte, se a comunicação visual é considerada rude por Pasolini, os objetos que a integram, na realidade, não são considerados, já que são demasiado significativos para instituírem signos simbólicos. É desta forma que o autor confirma como válida (e criativa) a operação do autor de cinema, já que ao escolher a série de elementos visuais com que irá trabalhar, compõe através destes “uma história gramatical histórica inventada no momento”, mas que também possuem uma “história pré-gramatical já longa e intensa”. (Pasolini, ibid., p.

140). Ou seja, embora constituam infinitas possibilidades, pode-se entender que a significação dos elementos visuais no cinema participa de certas convenções culturais de ordem estilística, embora elaborarem uma tradição, para Pasolini, que pode durar somente um curto espaço de tempo.

A síntese das formulações teóricas de Pasolini expostas acima constitui a base de sua reflexão de que a linguagem cinematográfica é, sobretudo, uma “língua de poesia”, ainda que a tradição cinematográfica erigida historicamente tenha se direcionado muito mais a uma “língua de prosa” e principalmente uma “língua de prosa narrativa”. Mas esta prosa para Pasolini é de categoria bastante particular, já que o irracionalismo fundamental do cinema é para ele inalienável.

A língua de poesia está baseada então nesta profunda irracionalidade do cinema, sendo que “os arquétipos lingüísticos dos *im-signos* são as imagens da memória e do sonho” (Pasolini, *ibid.*, p. 142), ou seja, imagens baseadas na subjetividade e integrantes sobretudo do mundo poético, confirmando a vocação da linguagem cinematográfica de ser, conforme Pasolini, lírico-subjetiva.

Mas os *im-signos*, como descrevemos, também participam de um repertório compartilhado, como a mímica da fala e os elementos visuais da realidade (cf. Pasolini, *ibid.*), estabelecendo, desta forma, elementos de tendência objetiva e informativa.

Ainda assim, a primeira operação efetuada pelo realizador não corresponde a uma escolha objetiva em um vocabulário comum e instituído como o das palavras, trazendo já neste momento uma inerente dose de subjetividade a esta operação.

Em suma, Pasolini caracteriza o cinema como sendo de natureza dupla: é ao mesmo tempo extremamente subjetivo e demasiadamente objetivo, em estreita coexistência.

Na chave de entendimento de Pasolini, o surgimento de uma tradição técnica baseada na “língua de poesia” se fez possível pela existência de uma forma particular de discurso indireto livre cinematográfico. Este discurso indireto livre, segundo Pasolini refere-se à imersão do autor na alma do personagem e, portanto, a adoção de sua psicologia e língua, isto é, a um processo de contágio estilístico onde a personalidade do autor se fundiria a do personagem, o que acaba por instituir a “subjetiva indireta livre”. A característica primordial desta subjetiva indireta livre – ser estilística – possibilita uma complexa articulação: liberta a expressividade limitada pelas convenções narrativas tradicionais, empreendendo uma volta às origens até encontrar na especificidade técnica do cinema, como destaca Pasolini (*ibid.*, p. 146), “suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias”. Portanto, a

tradição técnico-estilística de um cinema de poesia se converte em terreno fértil para a investigação e experimentação.

Mas pode-se concluir, entretanto, que a experimentação proposta por um cinema de poesia estará ancorada na realidade, já que a realidade, para Pasolini (apud Duflot, 1983) é o material de expressão do cinema. Mas não a realidade como relação de estrita verossimilhança, e sim viver o cinema como o real: “graças a sua analogia [...] com a própria realidade, atingir a vida completamente”. (apud Duflot, *ibid.*, p. 26).

Portanto, podemos reiterar que no entendimento de Pasolini as composições terminológicas *im-signos* correspondem a signos icônicos – a “signos de vida”, pois se exprimem através da realidade, enquanto todos os outros sistemas de signos exprimem a realidade através de símbolos. Embora Pasolini inclua na operação criativa do autor cinematográfico a mediação estilística como a principal, em um primeiro momento, identificado pelo autor como nível puramente gramatical, os signos-objetos são signos vivos, só remetendo a eles próprios: cada signo é o objeto real.

No que pode ser considerada a escritura pessoal de Pasolini, a realidade serve a sua permanente temática de ressacralização do mundo. “Quando faço um filme, ponho-me em estado de fascinação diante de um objeto, de uma coisa, de um rosto, dos olhares, de uma paisagem como se tratasse de um engenho onde o sagrado estivesse na iminência de explodir”. (apud Duflot, 1983, p. 110). Deste modo, Pasolini se apropria desta sua profunda ligação com o real para vivê-lo ao mesmo tempo em que o recria. E para o autor não há restrição de sentido, já que olhares diferentes apreendem realidades diversas mesmo em relação a uma mesma coisa contemplada.

Mas sua proposta cinematográfica encontra-se afastada ao máximo de um suposto naturalismo que este “amor fetichista pelas coisas do mundo” (Pasolini, 1972, p. 188) poderia levar a crer: isto na verdade o impele a não vê-las como naturais. Sua operação consiste em torná-las sagradas ou não, refutando qualquer tipo de devir harmonioso e equilibrado. Podemos afirmar então que Pasolini rompe com uma tradição clássica de composição da imagem, no sentido que se refere a compô-la harmoniosamente.

Esta proposta culmina na utilização de alguns elementos específicos em seus filmes, como: a escolha de não-atores, a recusa do plano-sequência, a dublagem integral de seus filmes, a desobrigação de uma fiel reconstituição histórica. Podemos localizar que estes elementos traduzem claramente uma recusa violenta ao naturalismo.

A escolha recorrente de não-atores para maioria de seus filmes é justificada por Pasolini pelo desejo de expressão da inconsciência que a utilização de não-profissionais permite, em uma tentativa de extirpar a obsessão pelo natural que para ele os atores profissionais possuem. A não utilização do plano-sequência demonstra sua recusa do que pode ser considerado como a reconstrução natural da vida, principal uso, por exemplo, dos neo-realistas. Pasolini, ao contrário, privilegia a reconstrução através das operações da montagem, estabelecendo o que ele categoriza como uma relação de “continuidade e infinidade sintéticas”. (Pasolini, *ibid.*, p. 188).

Em relação à dublagem, Pasolini (apud Dufлот, 1983) destaca que a possibilidade de deformar e alterar a correspondência entre a sonoridade da voz e a fisionomia, a um determinado tipo de comportamento, pode conferir novas significações ao filme. O entendimento sobre a reconstituição histórica segue pela mesma linha: não há fidelidade nesta reconstrução, e sim desejo de sugerir pelo clima, presente, por exemplo, na forma com que filma a periferia romana em *A Ricota* (1962-63).

Estas escolhas de Pasolini representam sua completa negação de um cinema ilusionista, sua ênfase é na desconstrução entre os elementos de articulação e o filme e não o equilíbrio resultante de uma unidade harmônica.

Mas quando Pasolini se exprime em seus filmes é através do que considera como a língua do cinema, que não é outra senão o “momento escrito da língua da realidade”. (apud Dufлот, *ibid.*, p. 138). A tradução disto em termos poéticos se produzirá através de uma realidade não-natural manifestada em objetos, formas e atos desta realidade.

É neste ponto que encontramos o que pode se configurar em Pasolini como o trabalho da direção de arte. O autor rompe com a questão das convenções narrativas tradicionais que uma visualidade teria que dar conta e com uma estratégia de articulação de sentido definida a *priori*, retirando dos elementos visuais – correspondentes ao nível de estruturação de responsabilidade da direção de arte – qualquer significado óbvio e arbitrário. Deste modo, os objetos, formas e atos da realidade, ou melhor, os *cinemas*, denominação para este conjunto de elementos que, para Pasolini, constitui a unidade mínima da imagem cinematográfica, é o que possibilita o autor se expressar cinematograficamente. E como esta operação em Pasolini não se encontra limitada por uma questão de estrita verossimilhança com o real, os elementos visuais estruturados pela direção de arte ganham outra possibilidade, isto é, completa autonomia.

Visto que o cinema, para Pasolini, é a linguagem dos *im-signos*, logo, estabelece uma relação *im-sígnica* com o espectador que é de natureza dupla, extremamente objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. Isto significa que apesar destas imagens arquetípicas se inserirem em um repertório compartilhado identificável, seu sentido encontra-se em aberto, já que pode ser apreendido em qualquer direção. Ao se materializarem visualmente na imagem cinematográfica acabam por adquirir um certo determinismo – e que, por exemplo, possibilita a aderência do espectador – que Pasolini acha natural, mas acredita ser possível contrariar de certa forma e ir além, dado sua também inerente subjetividade. Portanto, ao lidar com a tradução dos *im-signos* em fatos e objetos da realidade, a autonomia que a direção de arte em Pasolini lhe confere lhe é própria, pois a função estabelece a informação básica e possibilita sua livre associação. Ou seja, a transformação do *im-signo* é operação da direção de arte, e é com esta que sua ligação é mais forte, e, portanto, absolutamente criativa.

Esta afirmação pode ser confirmada pelo esquema gramatical cinematográfico proposto por Pasolini, já que as unidades mínimas do cinema são as de fundamental significância para a operação artística do autor cinematográfico. Logo, o trabalho de criação da direção de arte participaria do que ele define como modos de substantivação, que representa a escolha dos *cinemas*, e dos modos de qualificação, no âmbito da qualificação pró-fílmica, que consiste na transformação da realidade a produzir. Ou seja, a escolha e posterior qualificação dos objetos, formas e atos da realidade corresponde exatamente ao que se configura como o trabalho da direção de arte, já que nada mais é que a estruturação da imagem cinematográfica em seu primeiro nível. E é justamente neste momento que Pasolini acredita ser possível acrescentar a “qualidade expressiva individual”. (Pasolini, 1972, p. 139).

Portanto, se a possibilidade de identificarmos esta reconstrução não-natural da realidade como próprio à qualificação pró-fílmica, já que é este o momento de sua transformação específica, podemos assegurar que a desestruturação da imagem cinematográfica proposta por Pasolini não pode ocorrer no nível visual estruturado pela direção de arte, pois inviabilizaria completamente qualquer sentido proposto pelo autor. Neste caso, a nostalgia do épico, do sagrado e do mítico que rege Pasolini é visualmente transposta em seus filmes principalmente pela direção de arte, que não enclausura o sentido e possibilita sua autonomia, fazendo emergir à superfície todo um magma estilístico acumulado pela história que nada mais é que a comprovação de nossa humanidade.

efetuada no capítulo anterior, reconfigura-se no campo maior onde se insere este estudo: o

ou

/

²⁸ Deve-se indicar

Portanto, será no período conhecido como Bela Época, termo
que as primeiras produções de caráter ficcional serão
realizadas, suscitando um possível exame do trabalho cenográfico.
por
muitos

²⁹ Estas idéias devem-se, em parte, a explanação do pesquisador e professor Hernani Heffner durante curso sobre a História do cinema brasileiro ministrado pelo próprio em nov. 2004 na Cinemateca do MAM.

³⁰ Cinearte, fundada em 1926 por Adhemar Gonzaga e Mário Bhering, foi uma importante ferramenta para a estratégia de implementação de uma indústria cinematográfica no Brasil, buscando adaptar à realidade brasileira modelos padronizados pela imprensa cinematográfica americana.

” e o hospital onde Roberto se recupera do acidente de automóvel.

À primeira vista pode até ser confundido com locação, mas o hotel é uma reprodução do Copacabana Palace construída em estúdio. Os acabamentos em estilo *art déco* se mostram de qualidade bem superior aos de *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana, 1936), contribuindo em textura e volume para a composição dos ambientes.

A profundidade de campo criada pelos cenários, especialmente o cenário do hotel, demonstra um completo domínio da criação cenográfica por Hipólito Collomb, introduzindo cenários com teto pela primeira vez no Brasil. Na seqüência do roubo das jóias de uma princesa, o ladrão tenta fugir descendo por uma abertura no teto. Ainda em relação ao hotel, as soluções cenográficas para a entrada e saída dos atores são extremamente criativas, com inúmeras portas integrando diversos ambientes.

Ainda que a maior parte da ação transcorra no hotel, chama-se atenção para o fato de que os outros ambientes possuem apuro semelhante em sua composição. Nenhum cenário é simples. Os salões da suposta mansão do personagem Roberto são de extremo requinte, com amplitude de espaço semelhante ao hotel. Aqui, a saturação de objetos de decoração dará conta da suposta riqueza do personagem, onde nenhum detalhe do espaço passa despercebido.

O restaurante refinado que Roberto irá com uma princesa em determinada seqüência, representa de forma impressionante o que seria a alta classe carioca da época. A câmera não busca enquadrar uma porção limitada do espaço, solução utilizada de forma recorrente quando a configuração do cenário é limitada. Neste caso encontramos justamente o oposto, um espaço com grande profundidade - sustentada pela enorme quantidade de figurantes dispostos ao longo de todo o ambiente, além de uma banda de música ao fundo e intensa movimentação interna - , onde o cenário oferece toda sua potencialidade à câmera.

Os outros interiores do filme são constituídos de maneira semelhante, ainda que não busquem a atmosfera sofisticada dos outros ambientes. Os espaços da rádio e do hospital também possuem grande profundidade. A disposição do cenário cria este efeito baseado na grande quantidade de figurantes no ambiente, corroborando para o aproveitamento das locações e dos estúdios. Já no hospital é a movimentação interna dos personagens que sugere tal profundidade. Pessoas e objetos passam pela câmera todo o tempo, onde diversas ações se desenrolam ao mesmo tempo no plano.

Deve-se frisar que a fotografia de George Fanto contribui de maneira precisa para a criação de tais efeitos. Ao contrário de outros filmes da época, onde os poucos recursos de iluminação tendiam a "chapar" os cenários, eliminando os volumes dos elementos enquadrados, os recortes de luz de *24 horas de sonho* auxiliam na criação de profundidade. Mas destaca-se que tais recursos já se encontram presentes na configuração dos cenários, que exercem sua potencialidade criativa de forma até então inexistente no país.

- atriz que já acumulava no currículo

participações em alguns filmes brasileiros, como *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929) e *Onde a terra acaba* (Octávio Mendes, 1932), onde também foi produtora, além do lendário *Limite* (Mário Peixoto, 1930) - a Brasil Vita Filme finaliza a construção de seus estúdios em 1935 e inicia as filmagens de *Favela dos meus amores*, sob a direção de Humberto Mauro.

encontrava-se em consonância com as idéias
nacionalistas promovidas pelo Estado Novo.

³¹ O livro também analisa os espaços do filme *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1969) mas aqui nos deteremos na

análise de *Terra em transe*.

³²O termo tropicalismo nasce como nome da obra de Hélio Oiticica (1937-1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967.

Podemos evidenciar esta proposição em filmes como *Asa Branca, um sonho brasileiro* (Djalma Limongi Batista, 1981), *As taras de todos nós* (Guilherme de Almeida Prado, 1981), *Janete* (Chico Botelho, 1982) e *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1986), entre outros.

No trabalho de estréia de Guilherme de Almeida Prado, *As taras de todos nós*, vislumbra-se o início de uma obra atravessada de referências cinematográficas, marcada pela abordagem metalingüística. Neste filme composto por episódios, o diretor tenta criticar o cinema produzido na Boca do Lixo, representado nesta época pela grande produção de pornochanchadas e dos denominados pornochiques. Em cada um dos episódios que compõem o filme (*O uso prático dos pés*, *A tesourinha*, *Programa duplo*) destaca-se, respectivamente, a brincadeira com o gênero pornochanchada, a referência aos filmes supostamente mais sofisticados, enquanto o último constitui uma crítica a própria obra que está se realizando. Trata-se, afinal, de dar forma a uma crítica aos filmes realizados recorrendo a mesma estrutura. Este metacinema demonstra a importância do trabalho cenográfico, já que a identificação de um gênero também se efetiva pelos códigos visuais.

O filme de Chico Botelho, *Cidade oculta* (1986) pode ser considerado um ícone da proposta estética que permeará essas obras. Aglutinando referências oriundas do imaginário cinematográfico, como o filme *noir* e o musical, quanto da cultura *pop* em geral, como a música e as histórias em quadrinhos, o diretor tenta recriar o universo marginal de uma grande cidade. A presença de Arrigo Barnabé, expoente da música alternativa paulista, no roteiro, elenco e trilha sonora é significativa e indica “sem subterfúgios a atração magnética exercida pelas formas

de vida e cultura modernas sobre esta geração”. (Ortiz Ramos, 1987, p. 447). Mais uma vez a cenografia será a maior responsável pela recriação do universo pretendido pelo filme para narrar as aventuras de Anjo (Arrigo Barnabé) e Shirley Sombra (Carla Camurati), alcançando rebuscada plasticidade dos elementos integrantes deste submundo noturno, como nas luzes e espelhos dos inferninhos, na artificialidade destes ambientes, o brilho dos figurinos de material sintético e a maquiagem carregada dos personagens da noite.

Um diretor que se destaca neste quadro, realizando obras um pouco diferenciadas deste ideário estético constituído pela conjugação de diversas referências ao imaginário cinematográfico e ao universo urbano será Hector Babenco. Embora não totalmente dissociado do contexto da época, que requeria soluções práticas e em consonância com as exigências do mercado, seu projeto de cinema, desenvolvido em torno de um aprimoramento de estilo e de um trabalho conjunto exercido em certa parte por uma mesma equipe, possibilitou uma trajetória de cunho mais autoral.

Embora alguns pesquisadores (como Lúcia Nagib, 2000) considerem que em *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), o diretor faz prevalecer o desenvolvimento do tema e dos personagens sobre as intenções estéticas, a cenografia de Clóvis Bueno, diretor de arte que desenvolverá uma longa carreira no cinema brasileiro, tem papel relevante. A tentativa de revelar uma “realidade escondida” (cf. Nagib, *ibid.*, p. 39) pela história oficial através do detalhamento da forma de atuação policial, dos bandidos e do esquadrão da morte, confirma um desejo de intervenção em assuntos contemporâneos e cotidianos. A cenografia neste caso vai integrar um projeto realista, buscando autenticidade na composição dos ambientes e personagens, demonstrados desde a tomada documental da favela de onde se origina os atores que representam os menores infratores.

Ainda que se destaque a direção de atores, a reprodução deste universo de marginalidade também se efetua pela cenografia, principalmente nas composições dos ambientes e na caracterização dos personagens. A maioria dos espaços por onde circulam os menores infratores são essencialmente de cores frias, como cinza e azul, desde o reformatório até a casa da prostituta Sueli (Marília Pêra), com exceção do *bon-vivant* Cristal (Toni Tornadoro) que ainda contém muitos elementos da década que havia acabado de terminar, representado por sua casa de cores mais

fortes e seu figurino estampado e igualmente colorido. Os menores infratores não possuem ambientes individualizados, nunca vemos a casa da família ou qualquer outro ambiente que possa ser caracterizado como particular, os grupos estão sempre no mesmo ambiente, a despeito de que ação transcorra (como na cena de sexo entre a prostituta Sueli e Dito, o líder da gangue de Pixote, onde estão todos na mesma cama). Ainda que remeta a falta de recursos destes personagens, em sua maioria miseráveis, é uma característica reforçada por estes espaços sem divisórias, de elementos desarmônicos e sobrepostos.

Seu próximo filme, *O beijo da mulher-aranha*, de 1984, será a primeira produção a apresentar o crédito de diretor de arte, para Clóvis Bueno. Tal fato pode ser justificado, em parte, por se tratar de uma co-produção americana, onde a identificação de um profissional desta área correspondia a esta denominação até o fim da década de 1930. A mudança da denominação no Brasil demonstra uma efetiva mudança na compreensão e repercussão do trabalho de um diretor de arte (e não mais cenógrafo) em um filme.

A direção de arte de Clóvis Bueno para *O beijo da mulher-aranha* já demonstra uma compreensão mais aguda do que possa vir a ser a realização plena da função. Transitando por diversos códigos visuais, desde o filme de gênero, o universo da prisão até o submundo gay, o profissional consegue aglutinar significações especificamente pela direção de arte. A dicotomia entre Molina (William Hurt) e Valentin (Raul Julia) é expressa principalmente pelos objetos. Enquanto a porção de cela de Molina é saturada de elementos, com cores e brilho, nos contando de sua condição homossexual e vaidade, a parte de Valentin é suja e sem cor. Mas na seqüência em que Molina é libertado, os dois estão com figurinos no mesmo tom de cor, reforçando visualmente uma aproximação já evidenciada pela narrativa. No filme narrado por Molina, um filme de época, o que fica mais evidenciado visualmente é o imaginário do personagem, já que se beneficia do universo ficcional, idealizado de forma fantasiosa e carregado de clichês do gênero, para potencializar o distanciamento da realidade pretendido por Molina. Enquanto que as histórias narradas por Valentin só se tratam de acontecimentos vividos, nunca ficção.

De maneira geral, a década de 1980 será pontuada por um cinema não-realista, estilizado, carregado de citações e referências, requisitando um tipo de profissional que domine esses códigos. Essa proposta reforçará a figura do diretor

de arte, profissional capaz de dar conta dessa significação. A utilização de estúdios e locações semelhantes a estúdios servirá para instaurar o clima de ilusão pretendido por estes filmes.

Além disso, uma nova geração de cineastas, exemplificada sobretudo pelo grupo chamado de “novo cinema paulista”, concretizarão novos temas de maneira diversa da década de 1970, imprimindo um desejo particular de uma imagem mais sofisticada, expressa pela busca de uma maior qualidade técnica, marcando uma ruptura do trabalho da direção de arte que culminará em uma nova concepção da função no cinema brasileiro na década de 1990.

3. A direção de arte no filme brasileiro dos anos 1990

A produção cinematográfica dos anos 1990 não tem, à primeira vista, coesão referencial, temática ou estilística. Em outros termos, não formou uma escola, um movimento ou uma identidade própria imediatamente reconhecível, como ocorrera com a Chanchada ou o Cinema Novo. A difusão das propostas de abordagem da realidade brasileira e dos problemas concernentes ao fazer artístico do cinema ganhou quase sempre vagas caracterizações como ecletismo, pluralidade, diversidade. Utilizadas no início como palavras de defesa contra modelos que haviam se esgotado ou entrado em dissonância com as transformações pelas quais o país e o universo cinematográfico vinham passando, estes termos assumiram com o tempo *status* de tendência consciente, insinuando uma nova pesquisa formal para um novo cinema brasileiro. Os principais críticos desta contemporaneidade apontam justamente a ausência de um vigor criativo maior, de um experimentalismo mais decidido, como traço mais evidente do conjunto. Um olhar convencional teria se instaurado, alinhando a produção interna mais ou menos artística aos padrões internacionais de qualidade, estabelecidos por uma lógica tão invisível quanto determinante, a do mercado.

Diante desta lógica de mercado, o filme brasileiro do período, como aponta Arthur Autran, fará um “[...] esforço redobrado em oferecer ao espectador um espetáculo diante do qual, pelo menos, ele não sinta vergonha ou constrangimento ao fazer comparações com as fitas norte-americanas” (Autran et al, 2001, p. 61). Perante este quadro, que aponta para a questão do acabamento dos filmes e para seus “valores de produção”, ou seja, entre outros aspectos, para o trabalho da direção de arte, a crítica cinematográfica do período não terá consciência do papel

efetivo que a função pode ter na criação fílmica, emitindo conceitos como a suposta “beleza geral do filme”, sua “boa apresentação” ou sobre a cenografia “bem realizada”, limitando o julgamento do valor estético de uma obra cinematográfica quase sempre a análise de base fotográfica e a um bom acabamento técnico. A crítica não consegue explicitar no que se constitui um bom ou mau trabalho de direção de arte, de que forma sua participação integra o projeto de imagem de um filme, e nem com que elementos contribui para a formação dessa imagem. Se o conceito de direção de arte significa os materiais que são apresentados dentro de uma cena, isso se traduzirá pelo fato de que a função representa, na verdade, a base visual de um filme. Como analisado anteriormente, a parcela de estruturação da imagem correspondente à atuação da direção de arte inclusive pode definir o conceito geral da imagem desse filme. Ou seja, pode efetivamente servir como uma opção estética para a criação fílmica. Se isto não ocorre, é provavelmente em função de uma longa tradição que concede ao diretor e ao diretor de fotografia a primazia na concepção da imagem cinematográfica.

Em um primeiro momento, a aproximação com a crítica do período, principalmente as de meios de comunicação como jornais, revistas e a rede mundial de computadores, de caráter eminentemente opinativo, acaba por revelar que esta se encontra inserida em um círculo mais amplo de entendimento que restringe a direção de arte a um escopo menor do que efetivamente pudemos comprovar através da análise dos elementos constitutivos da imagem. Popularmente conhecida através de gêneros cinematográficos que asseguram seu valor de reconstituição frente ao real – como filmes de época –, cujo modelo de julgamento de valor foi ditado por *Hollywood*, o caminho trilhado pela crítica brasileira seguirá este viés. Em um segundo momento, faz-se necessário, portanto, a verificação de como estudos recentes sobre o período lidam com este dado, se analisam e indicam, ainda que de maneira geral, a configuração do trabalho da direção de arte na construção da imagem no cinema brasileiro recente. Esta investigação também visa examinar em que medida a hipótese sobre a reconfiguração do estatuto da direção de arte na prática cinematográfica brasileira a partir de 1990 pode ser verificada.

3.1. O cinema brasileiro dos anos 1990 e a direção de arte: pressupostos e conseqüências

A extinção de órgãos como a Embrafilme e o CONCINE em 1990 ocasionaram a brusca interrupção da produção cinematográfica. Após a relativa estagnação do setor nos primeiros dois anos da década, quando a produção corrente, não-pornográfica, cai a quase zero, a sanção da Lei nº 8.685 em 1993, conhecida como Lei do Audiovisual, e as seleções do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro nos anos de 1993 e 1994 começam a dar frutos nos anos seguintes, configurando um aparente *boom* cinematográfico e instituindo o que se convencionou denominar “retomada do cinema brasileiro”. O filme *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) é considerado uma espécie de marco zero da retomada, baseado principalmente em sua repercussão junto ao público, sendo o primeiro filme deste período a ultrapassar a barreira de um milhão de espectadores.

O sistema de isenção fiscal associado a outros tipos de incentivos passa a viabilizar a produção, alcançando o expressivo número de quase 200 títulos no fim da década.³³

³³ Estes dados encontram-se no catálogo *Cinema Brasileiro anos 90: 9 questões*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, março 2001.

Diante desta conjuntura relativamente vasta, e ainda que este estudo tente esboçar uma interpretação de conjunto, a análise privilegiará alguns filmes significativos neste contexto e que melhor condensem as reflexões originadas no período sobre o valor da direção de arte. Antes disso, porém, faz-se necessário a revisão bibliográfica dos estudos sobre a década, que apesar de recente, já acumulou alguns títulos de envergadura e que possibilitarão, neste aspecto, maior acuidade na inserção do trabalho da direção da arte na atividade cinematográfica do país.

O cotejo das reflexões mais detidas sobre os anos 1990 que tentam pensar o conjunto da produção, como as de Ismail Xavier (2000 e 2001), as de vários autores, compiladas pelo catálogo *Cinema Brasileiro anos 90: 9 questões* (2001), a dos próprios cineastas (Nagib, 2002) e as de Luiz Zanin Oricchio (2003), aponta que a forma de apoio encontrada para a atividade cinematográfica no país estabeleceu um tipo de proteção que culminou na tão propalada diversidade. Os autores analisam que o esquema de isenção fiscal corresponde a um mecenato realizado às custas do próprio governo, e que apesar da suposta liberdade que esta estratégia oferece, a captação de recursos junto a empresas ou governos locais não permite um acesso assim tão amplo, pois se encontra, de certa forma, alinhada a um certo tipo de cinema mais acessível. Ainda assim, Xavier (2001, p. 45) ressalta que dada a pouca pressão pelo retorno financeiro imediato, a escolha por um projeto de cinema “autoral” ou alinhado ao mercado se deve unicamente à convicção do cineasta. Mesmo diante deste quadro, o autor ressalta que em nenhum momento se buscou o enfrentamento por um cinema de autor contra as padronizações mercadológicas, e o que acabou por se instaurar como linha mestra foi o parâmetro da qualidade na produção, sendo o dado da diversidade instituído como um valor em si.

Já Oricchio (2003, p. 28) desloca um pouco a questão para depois retornar ao mesmo ponto. O autor ressalta que nem toda a produção do período foi viabilizada pela lei, e que concursos promovidos tanto pelo governo federal como pelos governos locais possibilitaram a realização dos melhores filmes do período, pois supostamente por esta via estariam mais livres do jugo econômico. Mas, inevitavelmente, ao apontar dados de uma pesquisa do começo de 2002, Oricchio (ibidem) evidencia que os filmes que dominam 39% do mercado são os da apresentadora de televisão Xuxa,

demonstrando que apesar da brecha no determinismo mercadológico que alguns concursos propiciam, são os filmes de padrão comercial que ocuparam a grande parcela do circuito exibidor. Ou seja, o cinema menos vinculado ao entretenimento imediato acabará, no fim da cadeia da atividade cinematográfica – a exibição – sendo excluído.

A política institucional de produção também é tema central nos depoimentos de cineastas que lançaram filmes nos anos 1990 (Nagib, 2002). Apesar da viabilização da atividade que a lei proporciona, a maioria dos cineastas aponta a imensa lacuna de atuação política no que se refere à distribuição, à divulgação e à exibição.

A dinâmica de seleção dos projetos no sistema atual de captação de recursos encontra reprovação quase unânime por parte dos cineastas. A refutação devido a escolha dos projetos ser delegada aos diretores de marketing das empresas se explica pelo fato de serem apontados como pessoas, em geral, sem formação artística, que decidem financiar ou não um projeto através de critérios eminentemente comerciais ou que estejam estritamente de acordo aos interesses da empresa. Em relação à qualidade, fator que permeia todo o discurso sobre a produção dos anos 1990 como estatuto de valor, o cineasta Sylvio Back ressalta parâmetro diametralmente oposto: a má qualidade do cinema, segundo ele, oriundo do esquema vigente.

O cinema do 'renascimento do cinema brasileiro' é um cinema asséptico, um cinema pudico, descarnado politicamente [...] é um cinema anódino. Simplesmente porque a grande maioria dos patrocinadores 'vigia' os roteiros, impõe cortes, veladamente provoca a autocensura nos diretores-produtores, incentiva o cinema de emoções baratas ou, o que acontece na maioria das vezes, a empresa ignora o projeto para não se comprometer. (apud Nagib, 2002, p. 86)

Mas Oricchio (2003, p.28) destaca que o sistema aplicado pela Lei do Audiovisual não pode ser encarado irrestritamente como castrador. O autor observa que inúmeros filmes não fizeram nenhuma concessão nesta direção, ressaltando que alguns revelam o esquema de que fazem parte ao mesmo tempo em que o renega.

Retomando o entendimento de Xavier, Oricchio acentua que a maior parte dos longas-metragens produzidos no período foi resultado da vontade, em diferentes gradações, dos próprios realizadores, o que também lhes outorga distintos níveis de autoria. O autor observa que, de forma geral, o cinema brasileiro realizado na década de 1990 levou em consideração a situação do país, se debruçando sobre a temática da identidade nacional sob as mais diversas vertentes, desde a volta a espaços cinematograficamente emblemáticos como o sertão e a favela, passando pela desigualdade da sociedade brasileira, pela história do país, até as contingências das novas relações amorosas. Oricchio (ibid., p. 33) valoriza este dado como fator relevante para se pensar sobre o cinema deste período, reconhecendo esta característica como a retomada da linha evolutiva de uma tradição, no caso, cinematográfica, mas que se insere em um contexto mais amplo que contempla outras áreas, como a literatura. Pode-se reconhecer que a afirmação do autor localiza méritos nesta produção justamente pelo que ele considera como a tentativa de refletir sobre o país. Apesar disso, como aponta Xavier (2001, p. 57), abordar assuntos que potencialmente interessa a todos não assegura a presença de inventividade e não resulta automaticamente em filmes designados a ter maior densidade.

Pode-se observar que a característica que Oricchio destaca como uma linha de força importante do cinema nacional nos anos 1990 não transbordou para o campo do debate, como assinala Xavier (2001, p. 44). “O clima cultural [...] não realçou questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos”. Para o autor, o pragmatismo configurou a tônica da década. A ausência de debate localizada por Xavier recai sobretudo sobre a relação estética com o passado, com a tradição apontada por Oricchio. Longe de apregoar rupturas, o cinema do período parece, ainda que em uma outra chave, se valer efetivamente de uma tradição, já que permanece com a prerrogativa de certas temáticas como o cangaço, a favela e a migração, no já citado recuo a determinados espaços emblemáticos do cinema nacional.

Quanto aos próprios cineastas do período, seus depoimentos deixam prevalecer que, apesar da demonstração de incômodos pontuais com o perfil da

produção, a diversidade, de forma geral, também é encarada como fator valorativo. Nesta conjuntura, o incômodo não se dirige à defesa de uma forma mais legítima de cinema contra outras de menor envergadura, mas se restringe à denúncia de orçamentos inflacionados e a um suposto desperdício de dinheiro. No âmbito da discussão estética, a maioria dos cineastas não arrisca um diagnóstico mais amplo do presente, não vêm à tona grandes teorias seja em relação ao cinema ou ao país, permanecendo na chave da opinião pessoal, sem exigências de liderança e distantes de qualquer união em torno de um ideário comum. Estas constatações, apoiadas no registro dos próprios realizadores da década, comprovam a ausência de um debate para além do campo da política institucional para o setor.

Uma possível via de entendimento para este esvaziamento do debate é explicitada por Xavier (2001, p. 47) através do “deslocamento da própria auto-imagem dos autores que vivem ainda a política da identidade nacional, [...] mas não traduzem em seus filmes a mesma convicção de serem porta-vozes da coletividade”. Este deslocamento se dá, para o autor, em decorrência da mudança na compreensão da prática cinematográfica e no que ela poderia estimular através de seu encontro com a sociedade. Como se tivesse perdido a fé no poder emancipador do cinema, e, portanto, a dimensão utópica de um cinema de outrora, que acreditava ser possível desencadear um processo de desalienação pela arte. Ou seja, o que Xavier (2000, 2001) identifica como o “mandato popular do artista”, concebido ao cineasta da própria tessitura da nação, no caso brasileiro, ruiu e vem se desestruturando pelo menos, segundo o autor, desde *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Dada as exceções de sempre, o discurso de porta-voz da sociedade brasileira encontra-se muito mais associado, como aponta Xavier (2000, p. 99) às táticas do nacional-popular padronizado pela Rede Globo de Televisão, configurado em versão cotidiana nas novelas e nos produtos de maior sofisticação como as minisséries.

Um balanço dos olhares esboçados acima demonstra que o esquema de produção vigente foi o tema de maior relevo na década, constituindo uma importante chave de entendimento para o cinema produzido no período. A partir desta premissa, podem-se entrever três eixos importantes para a compreensão do relevo dado ao trabalho da direção de arte na época.

O primeiro eixo acentuado pelos estudos recentes e também pela maioria da crítica corresponde ao valor de mercado, e, por conseguinte, à qualidade, fator que o cinema brasileiro de 1990 parece ter obrigatoriedade de transparecer. Os dados do contexto sugerem que os parâmetros para um cinema brasileiro de qualidade estão calcados nos padrões de mercado expressos através das contingências impostas, em geral, pelos investidores. Comumente aceita-se que em uma produção cinematográfica os valores de produção correspondem ao citado valor de mercado. Mas onde exatamente, no cinema brasileiro deste período, podem-se localizar estes “valores de produção?” Creio que não só na fotografia, cujos valores estéticos são incensados pelo menos há quarenta anos, ou melhor, desde a atuação do fotógrafo Edgar Brasil em *Limite* (Mário Peixoto, 1930), como indica estudos sobre o cinema brasileiro. Portanto, nossa hipótese é que estes valores tenham recaído sobretudo na direção de arte. O aumento dos investimentos com a função, a predominância de produções assentadas primordialmente sobre este aspecto – os citados filmes históricos – e o uso do bom acabamento dos cenários como elemento publicitário, individualizam o setor dentro da atividade e junto ao público, permitindo o aprofundamento da discussão em torno da fundamentação do trabalho da arte de um filme.¹⁸

Esta conjuntura impositiva de qualidade aponta para o que podemos considerar um segundo eixo de entendimento: o pragmatismo reinante na década (cf. Xavier, 2001, p. 44), transposto, na prática, pela atenuação das intenções artísticas dos filmes. Intenção artística entendida aqui como desejo de criação artística mais incisiva, menos alinhada ao entretenimento mais ameno, ou, pelo menos, não tendo este último como baliza principal. A afirmação de Inácio Araújo (2005, p. 16) ilustra bem esta chave: “Tenho visto nos últimos tempos filme brasileiros de uma frivolidade quase infinita serem recebidos com paciência, com alguns elogios, por vezes até com entusiasmo”. Logo, para o crítico, o “negocismo” é a feição atual de grande parte do cinema brasileiro. Deste modo, o receio vinculado à perda de legitimidade por parte

¹⁸ Esta afirmação de que os investimentos com a direção de arte aumentaram é oriunda dos próprios diretores de arte, e pôde ser conferida durante a participação em seminários e debates sobre a função, como a mesa *A participação do diretor de arte na pós-produção*, realizada durante a Semana ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) em

dos investidores parece estar transposto pelo cinema brasileiro dos anos 1990 por sua preferência em preservar e tentar estabelecer um diálogo, calcado em escolhas seguras, de comunicação com o público. Portanto, a direção de arte dos filmes deste período estaria atrelada, em maior ou menor grau, a este projeto de cinema mais ameno instaurando uma visualidade cuidadosa embora de significado óbvio, buscando garantir a plena identificação e adesão por parte do público a um espetáculo devidamente codificado. Por fim, o terceiro eixo de entendimento é conformado pela dispersão estética do período. O sistema de produção vigente acabou por promover uma ilusória democracia, instaurando um afável ambiente de coexistência, adverso ao debate, beneficiando um tipo de cinema sem interesse pela confrontação de alternativas estéticas que poderiam acarretar em filmes de maior densidade. Ancorada na diversidade da produção não só como dado, mas também como valor, o período não definiu um modelo, padrão ou estética como pólo central de debate. Apenas uma característica pontual no plano estético, conforme aponta Xavier (2000, p. 101), parece convergente: o tratamento dado à dramaturgia no sentido clássico, representado pelo esforço na construção das tramas e na psicologia dos personagens. Neste caso, o trabalho da direção de arte estaria circunscrito à elaboração de uma visualidade que privilegiasse a inteligência da narrativa. A reflexão de Tashiro (1998, p. 5-6) é bastante elucidativa neste ponto: “This limitation leads to the fallacy of explaining effect in terms of intention, since the only justification for describing sets on the basis of visibility is the profession’s claim only to serve the script”. Ou seja, como o privilégio é para o desenrolar da trama, a potencialidade criativa da direção de arte estaria, em certa medida, afetada por esta finalidade. Neste caso, segundo Xavier (ibidem), principalmente as produções de caráter naturalista já codificado, cuja visada no grande espetáculo quer obrigatoriamente tornar visível na imagem os valores de produção. Ainda assim, Tashiro (ibidem) ressalta:

While it is certainly reasonable to discuss the effect of narrative on design, it is less reasonable to focus on narrative as the exclusive, or even primary, determinant of meaning. [...] objects have meanings of their own exploited by the designer that have nothing to do with the script.

2003, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e durante o mesmo evento no ano seguinte, durante a mesa *Direção de arte, cenografia e figurino no cinema e na publicidade*, realizado na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

Portanto, ainda que seja conveniente que a direção de arte suprima qualquer significado que não contribua para a narrativa em um certo projeto de cinema, o controle absoluto das associações entre a visualidade criada pelo trabalho da arte e o espectador nunca será total.

Determinadas apropriações da direção de arte pautadas nos três eixos de compreensão esboçados acima nos leva a alguns exemplos significativos na década. A produção que pode ser encarada como o paradigma do período é *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), já que conjuga, ao mesmo tempo, a direção de arte como valor de mercado e como elemento desencadeador de significados evidentes, isto é, de pretensão mimética, incorporando a visão pragmática ao tentar cativar o espectador pelo alardeamento de uma suposta recriação histórica fidedigna, oferecendo uma aderência visual sem riscos. Desde o início de sua realização, *Canudos* erigiu sua visibilidade na imprensa em função de seu caráter de superprodução de grande orçamento – “seis milhões de reais”, alardeavam em profusão. Durante as filmagens, a quase totalidade das matérias publicadas sobre o filme girava em torno de seu extraordinário aparato cenográfico. A Revista *Set* de outubro de 1997, por exemplo, trouxe chamada de capa para a matéria publicada: “Canudos – os bastidores de um épico *made in Brazil*” (grifo meu). O título da matéria, bastante sugestivo, alude às intempéries sofridas durante a realização do filme: “Por trás da verdadeira Guerra de Canudos”.¹⁹ Tudo na matéria se refere à feição superlativa da produção, incluindo um quadro com “os números de *Canudos*”, onde constam desde o orçamento, número de atores e figurantes, entre outros, até o número de tijolos utilizados na cidade cenográfica. Há inúmeros destaques deste tipo citando as diversas facetas da superprodução, mas um, em especial, chama atenção: “*Canudos* atraiu até a Globo, que assinou um acordo inédito e deve exibir o filme como minissérie em alguns meses”. Este comentário parece indicar que, enfim, um filme brasileiro tem o nível de qualidade adequado para ser exibido na Rede Globo, justamente apropriado para seu formato de exibição em minissérie: é uma saga sertaneja à altura.

A crítica Ivana Bentes (2001), na contramão deste deleite pela grandiosidade épica, vai condenar a apropriação do sertão pela ótica do grande espetáculo, cunhando a expressão “museus da História” ao referir-se a *Canudos*. “O sertão torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular, ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência”.

O valor de mercado do filme, portanto, encontra-se em sua afirmação como superprodução, no de grande espetáculo visual mediado por sua chave épica, no que Xavier (2000, p. 16), por exemplo, indica residir seu diferencial:

Guerra de Canudos abre a trilha da grande produção pautada na história nacional e que desloca para o cinema, [...] a estética da novela ou da série de TV, seja na chave cômica ou na épica, esta última exigindo do filme de Sérgio Rezende a construção de um aparato cenográfico monumental, que excedia em muito a imagem da televisão, marcando este ‘a mais’ do cinema já conhecido no percurso de Hollywood.

Diretriz assumida também pelos próprios realizadores, a divulgação levou em conta inclusive seu caráter de inovação no Brasil. Estratégia urdida desde pelo menos 1914, a partir da realização do precursor *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, considerado o protótipo do grande espetáculo e um marco na história da cenografia cinematográfica (cf. Barsacq, 1976, p. 15). Portanto, o que apregoa *Canudos* é estratégia consolidada há tempos, mas não no que refere a níveis brasileiros segundo a produtora Mariza Leão:

Canudos supera todos os limites de padrão de um filme brasileiro. Quem for ver *Guerra de Canudos* sairá do cinema com a sensação de que assistiu uma obra artística de grande nível. Lá estão envolvidos os melhores atores brasileiros, os melhores técnicos brasileiros, o melhor esforço de realizar um projeto. *Canudos* expressa grandiosidade, que tá na imagem, no cenário, no figurino, na música, na produção.

¹⁹ GOMES, Hélio. Por trás da verdadeira Guerra de Canudos. *Revista Set*. Rio de Janeiro: Editora Azul, ano 11, n. 10, p. 34 a 39, out. 1997.

O *making of* do filme¹⁹, do qual o depoimento acima é parte integrante, sintetiza de maneira exemplar todo o dizer em torno dele que se pretende engendrar, como assinala a narração: “4 mil figurantes, um dos maiores elencos reunidos no mesmo filme, a mais ousada produção cinematográfica realizada no Brasil” e, mais especificamente, sobre a direção de arte, “[...]foram 4 meses de trabalho, 200 mil blocos de adobe, 700 casas de taipa e 2 igrejas. 375 mil metros quadrados de área construída, sol escaldante e muita poeira”. A produtora Mariza Leão ainda indica que todo este projeto grandioso foi construído pela mão-de-obra local, em uma alusão que parece querer tentar valorar ainda mais sua realização, justamente por ter sido concretizada pela “gente do sertão”:

Nós tivemos 250 pessoas trabalhando cenário. À medida que esse cenário ia ficando pronto, era inacreditável que 250 pessoas lá de Canudos, de Juazeiro, do Junco do Salitre, Campo do Cavalo tivessem realizado aquilo que o cinema brasileiro queria fazer há tanto tempo.

A estratégia de divulgação de Canudos parece pretender esgotar todas as possibilidades de valoração, desde a remissão a construção de uma “nova” Canudos, ainda que fictícia, até isto ser efetivado pela “gente” do entorno, indivíduos que de certa forma teriam alguma ligação com o ocorrido, emprestando suas memórias à reconstrução de um arraial, portanto, mais “real”.

Os elogios e críticas em relação ao que *Canudos* estabeleceu como seu principal elemento de destaque – seu valor como superprodução – vão se constituir basicamente nestas duas chaves: ora incensado pela grandiosa reconstrução cenográfica e afins, entre outras coisas, ora estes elementos se situarão na linha de frente das críticas ao filme. Poderia continuar citando outras matérias e críticas que assinalam esta relação, mas o que nos interessa é, apesar da dissensão de opiniões, a atenção direcionada ao trabalho da direção de arte.

¹⁹ O *making of* de *Guerra de Canudos* foi localizado no acervo videográfico da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

Guerra de Canudos, talvez justamente pela predileção em tornar visível seu valor como superprodução de pretensão naturalista, passa longe de qualquer experimentação estética em relação à experiência histórica narrada, além de também não se servir de uma possível visualidade contrastante que permitisse uma visão mais contundente do episódio.

O filme se preocupa principalmente com a apresentação e o encadeamento de fatos dominados pelo público em geral, sendo, inclusive, comparado ao estilo de ficção da televisão (cf. Xavier, 2000, p. 99).

Oricchio (2003, p. 56) insere *Canudos* no que ele considera como “o grande problema de alguns dos filmes de reconstituição histórica brasileiros”, que consistiria, segundo o autor, na excessiva preocupação com a fidelidade ao período transparecida em figurinos, objetos de cena e efeitos especiais, chamando atenção para o fato de que a direção de arte, neste caso, constitui um valor em si e se estabelece como um fator alienante, onde seu limite final seria a aderência do espectador. “A direção de arte passa a ser a parte dominante da produção, o entendimento do período e daquilo que significam passam a segundo plano”. Oricchio parece não atentar para o fato de que a visualidade de uma época, e, por conseguinte, o trabalho de direção de arte em um filme, corresponde a um importante elemento para sua compreensão, embora *Canudos* se estruture visualmente a partir de outros pressupostos. Ou seja, ao invés de exigir da direção de arte que ela apresente apenas um cenário verossímil, pode-se desejar que este seja também significativo. Além de trazer ao espectador a noção ou a atmosfera, por exemplo, do que era um determinado local do sertão no final do século XIX, a direção de arte pode também construir um espaço que permita a *mise en scène* questionar esse momento histórico. Isto é, ela deixa de ter um caráter mimético, estar no lugar de alguma coisa, e passa a desempenhar um papel de reflexão sobre o que representam esses espaços. A direção de arte constrói então um espaço que ganha sentido dentro de seus próprios constituintes, e não apenas como mera informação a ser confrontada.

Sem adentrar no debate sobre o possível esquematismo da narrativa utilizada pelo filme suscitado por alguns críticos, o importante é destacar possíveis vias de

entendimento sobre o papel do trabalho da direção de arte nos anos 1990, tendo em vista a ênfase dada a sua intervenção no caráter qualitativo da imagem.

Ao esboçar uma breve análise sobre a direção de arte em *Guerra de Canudos*, atesta-se que a principal característica de sua armação é a dimensão arquitetônica grandiosa, corroborada pela fotografia através de movimentos de grua, geralmente em enquadramentos de conjunto de grande amplitude. Sua participação na construção de uma imagem épica tem maior acuidade na leitura geral do enquadramento do que em porções particularizadas. Ou seja, o Arraial de Canudos é ressaltado como desenho arquitetônico na amplitude do espaço, e não como conjunto de detalhes, ainda que se busque a saturação do quadro através de objetos cenográficos. Dada a quase inexistente iconografia sobre este episódio²⁰, a dita reconstituição fiel não encontra respaldo, ao menos visual, associando-se muito mais a um retorno de um sertão emblemático, ao menos em referência a uma visualidade caracterizada pela aridez do solo, pelo chão batido da caatinga, aludida diretamente através de um espectro de cor que vai desde tons de amarelo ocre até vermelho amarronzado, que perpassam toda a composição visual do filme (cf. Heffner, 2002, p.12-13).

Já o considerado marco zero da produção do período, o filme *Carlota Joaquina* apresenta outros parâmetros para a apreciação do valor da direção de arte. Em grande parte, o pressuposto mais comum referente ao filme histórico é o grande espetáculo proporcionado pelo sempre esperado esplendor visual. O comentário de Oricchio (2003, p. 38) segue nesta trilha: “Filme de época custa caro, por isso, filmes históricos com pequeno orçamento em geral caem no ridículo”. Esta idéia é bastante

restritiva, no sentido que normatiza o filme histórico à obrigatoriedade do espetáculo visual. É sabido que *Carlota Joaquina* figura na esfera do filme de baixo orçamento, mas não pode se afirmar que o trabalho da direção de arte resvale para o ridículo. A solução encontrada pela direção de arte para equacionar o baixo orçamento se deu através da utilização de materiais descartáveis, de menor custo, em grande parte papel, a fim de sugerir os ambientes luxuosos por onde deveria circular os personagens da família Real. Ainda que primeiramente desencadeada pela narrativa e pelo bom trabalho dos atores, a aderência do espectador ao contexto visual em termos de localização histórica e ambientação não demonstra ter sido prejudicada, e a solução criativa e mais acessível encontrada evidencia que existem outras maneiras de se trabalhar a reconstituição visual de uma determinada de época. A chave principal para o entendimento da visualidade constituída pela direção de arte no filme é a imbricação com seu aspecto narrativo – o astucioso artifício de um narrador escocês – que conta a história de Carlota Joaquina a uma garota escocesa como ele e, portanto, institui referências visuais a partir deste olhar estrangeiro sem parâmetro, ou melhor, através de parâmetros por muitas vezes compartilhados pelo senso comum, dado sua reiteração de estereótipos acerca dos personagens envolvidos. A articulação do trabalho da direção de arte encontra-se, então, implicado com outras estruturas do filme, instaurando a partir de determinados pressupostos uma base visual que materialize o olhar irônico e satírico viabilizado pelo narrador.

Para a maioria dos críticos da época, o mérito da direção de arte do filme, em linha diametralmente oposta a de *Canudos*, foi justamente conseguir certa exuberância visual (ou, melhor, uma visualidade que não compromettesse o que se espera de um filme histórico), através de orçamento restrito. Oricchio (2003, p. 37-41), por exemplo, fala de um Brasil carnavalizado ao se referir à representação visual do filme, aludindo ao tom falso assumido por sua reconstrução de época como se esta opção fosse a única viável dado o orçamento resumido do filme. O autor desliza mais uma vez para o pressuposto da fidedigna verossimilhança ao passado do filme histórico, como se a maior virtude de um bom trabalho de direção de arte estivesse circunscrito somente a este âmbito. Oricchio demonstra certa contradição em suas afirmações, já que parte da premissa do alto custo de todo filme de época, embora

vislumbre o engessamento decorrente deste aspecto, apontando então que a única saída é a irrestrita admissão de um “tom falso”. Ou seja, ou o filme histórico adequa-se a seu potencial estatuto e oferece o que é devido – o espetáculo visual de porte – ou trabalha a falta de investimentos na outra única chave possível, a ostentação do *fake*.²¹

José Geraldo Couto (1995, p. 112-113) também se remete a esta questão, assinalando que o grande problema da maioria dos filmes de época seria o sufocamento da ação decorrente pela procura de um rigor na reconstituição, e o mérito de *Carlota Joaquina* é justamente a resolução deste suposto problema através da adoção de um viés “anedótico e fantasioso”.

Ao contrário do filme histórico tradicional, em que os figurinos são engomados como em desfile de carnaval e os edifícios se parecem todos com prédios tombados e restaurados pelo patrimônio histórico, *Carlota Joaquina* mostra os indivíduos e lugares cheios de sujeira, imperfeições, transpiração – de vida, em suma.

Curioso notar, que de maneira diversa de Oricchio, que aproxima o filme do parâmetro do Carnaval para se referir ao seu “tom falso”, Couto realiza o movimento contrário, afastando *Carlota Joaquina* do que considera como “rigidez” no filme histórico tradicional e, por conseguinte, sua proximidade ao espetáculo carnavalesco, ao menos no que diz respeito à composição dos figurinos.

Embora críticos como Xavier (2000, p. 106), afirmem que *Carlota Joaquina* trabalha com elementos do repertório que o senso comum já transformou em clichê em torno do caráter nacional, o astucioso artifício de um narrador escocês e, portanto, estrangeiro, estabelece uma chave mais irônica deste aspecto, permitindo justamente a crítica de traços incorporados como tipicamente brasileiros. É como se o filme funcionasse como um espelho às avessas, na medida em que localiza a imagem retratada em um outro, no estrangeiro. Não representa a imagem que um brasileiro faz de si mesmo, mas sim o que “eles” pensam de nós.

²¹ Sobre este assunto, ver: PUCCI JR., Renato Luiz. O *fake* no pós-modernismo brasileiro: *Carlota Joaquina* e sua transposição para a TV. In: GARCIA, Wilton et al (org.). *Estudos de Cinema: Socine ano V*. São Paulo: Panorama

Através de uma dinâmica própria construída através de seus elementos de trabalho, já que o filme não se estrutura em uma chave naturalista, a direção de arte terá como base visual o excesso – baliza fundamental para a caracterização dos personagens e para deflagração do grotesco e sua posterior ridicularização. A principal característica da personagem Carlota Joaquina (Marieta Severo) – o desregramento sexual – por exemplo, é traduzido pela predominância da cor vermelha em seus figurinos e de outros tons quentes nos ambientes que a circundam. A afirmação de seu caráter libidinoso através da recorrência excessiva de um mesmo elemento visual acaba por ridicularizá-la, transformando-se em um elemento caricatural. D. João (Marco Nanini), apresentado como homem tolo e glutão, é expresso por um espectro de cor ligado aos tons mais pálidos e pelo porte de um vestuário sempre amarrotado e desalinhado, frustrando uma certa expectativa acerca do pretense requinte da nobreza, remetendo a uma falta de firmeza e a um quase estado de imbecilidade do personagem. O transbordamento de um fenômeno da vida privada, o comer, expresso pelas coxas de frango que ostenta e não se cansa de tocar ao longo do filme, nas mais diversas situações, assinala o grotesco no comportamento de D. João e possibilita a crítica e o rebaixamento de um suposto portador de um ideal requintado.

A chave não naturalista proposta pela direção de arte será sedimentada pelo recorte fotográfico dos cenários, transformando o desenvolvimento do filme, cimentado pela narração em *off*, como aponta Couto (1995, p. 112) em uma sucessão de *tableaux vivants*, “que encerram cada um uma daquelas cenas pitorescas que congelam uma visão da História”.

A manifestação visual do excesso construída pela direção de arte, seja através do uso da cor ou da saturação de certos elementos, entre outros, possibilita, por meio da caricatura e da sátira²², a revelação de tendências pessoais egoístas por parte dos

personagens principais. O filme utiliza as imagens do excesso para expressar um valor negativo, para avacalhar e ridicularizar suas condutas e formas de relacionamento. Os elementos de exagero atestam o absurdo dessa realidade, até certo ponto sob um aspecto crítico, já que os personagens têm consciência das relações sociais e políticas que estão em jogo. O excesso, em alguns casos, só reafirma o privilégio de uma classe social – no caso a nobreza – sobre outra, neste caso os brasileiros. Categorizado como comédia, a comicidade do filme não é imediata e se utiliza da ironia muitas vezes para denotar, embora com humor, críticas extremamente ácidas a respeito da participação deste elemento estrangeiro na formação do Brasil.

Dada a construção narrativa através de um olhar estrangeiro, o trabalho da direção de arte em *Carlota Joaquina* estrutura uma visualidade que não busca uma estrita verossimilhança com a época enfocada, liberando-se para armar sua base visual a partir de outras premissas. Ao mesmo tempo em que sugere uma sofisticação visual – através de materiais alternativos – ao retratar a nobreza, rearticula outros sentidos ao focar determinados aspectos por meio de estratégias criadas pelos seus próprios constituintes. Portanto, não decepciona parte da crítica que pressupõe uma certa visualidade de um filme histórico, já que, para eles, a armação da direção de arte de *Carlota Joaquina* possui méritos, principalmente por equacionar satisfatoriamente o que resultaria na precariedade de sua produção dado o baixo orçamento. Credita-os, portanto, de maneira ambígua aos seus “valores de produção” justamente por encontrar-se em acórdância com o viés fantasioso adotado pelo filme.

A questão da identidade nacional constituiu, em certa medida, um traço marcante do cinema mais direcionado ao mercado. As reflexões de João Luiz Vieira (2001, p. 71-72) sobre a questão da memória do cinema brasileiro trazem alguns indícios neste sentido. O retorno a uma iconografia consagrada como nacional, e devidamente popularizada pelos produtos televisivos nas últimas décadas, foi concretizada em algumas produções do período no enfoque de temáticas no cangaço e no sertão. Segundo o autor, divorciadas do sofrimento e do incômodo que outrora estes espaços em preto e branco figuravam no Cinema Novo. Transfigurado em belas imagens, estes espaços aparecem reapropriados de formas diferenciadas no contexto

da década – seja em filmes como *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington, 1999) e *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997), como também no já descrito *Guerra de Canudos*. Deste modo, pode-se assinalar que a direção de arte será uma importante ferramenta na construção desta imagem, dado seu caráter interventor na estruturação desta visualidade.

Central do Brasil, por exemplo, embora distante da chave épica utilizada por *Canudos*, evidencia que o trabalho da direção de arte é uma importante sustentação da visualidade buscada pelo filme. O extremo cuidado com a escolha das locações e com a utilização da cor transformou estes elementos em constituintes de grande realce, construindo a base visual para o inferno físico e mental da protagonista Dora (Fernanda Montenegro) em sua fase inicial no espaço urbano até sua redenção no espaço do sertão imemorial. Embora críticos como Xavier (200, p. 136) considerem que este percurso migratório às avessas dialogue com características dos filmes do Cinema Novo, o autor assinala que a obra repete “o pior dos clichês antiurbanos”, resvalando para a conservadora polarização ética entre arcaico e moderno.

Entretanto, a precisão na escolha das locações demonstra que esta feição antiurbana aventada por Xavier recai não no todo, mas em um determinado projeto de urbanidade, configurado pelo projeto arquitetônico moderno forjado por volta do final da década de 1940, que acabou por não dar conta da massa humana, principalmente a mais desfavorecida financeiramente, que ocorreu às cidades. A direção de arte, portanto, se vale de espaços significativos desta concepção arquitetônica, localizando, por exemplo, o apartamento de Dora no Conjunto Residencial Mendes de Moraes, mais conhecido como Pedregulho, em Benfica, e a casa de Yolanda (Stella Freitas), mulher que supostamente trataria da adoção de Josué, no Conjunto Residencial da Gávea, popularmente chamado de Minhocão. Ambos os projetos são do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, considerado um dos grandes expoentes, ao lado de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, da arquitetura moderna no Brasil.

Sua política de aproveitamento do espaço leva em conta a preocupação com o indivíduo, buscando ampliar o conceito de moradia por meio do engajamento com o espaço externo através da oferta de serviços complementares à vida em grupo como

o ensino, a saúde e o lazer. O conjunto Pedregulho, por exemplo, contava com uma escola, ginásio de esportes, piscina olímpica, posto de saúde e lavanderia, todos atualmente ou em estado precário de conservação ou desativados. “A criatividade e competência arquitetônica corresponderam, infelizmente, à grande ingenuidade quanto aos aspectos antropológicos e sociais. Pedregulho foi um dos mais retumbantes malogros em termos de habitação para os mais pobres” (Cavalcanti, 2001, p. 32). Segundo Bonduki (1998, p. 197), o Minhocão repete a solução serpenteante utilizada no Pedregulho, embora dê maior importância ao aproveitamento econômico do espaço, reduzindo o tamanho dos apartamentos além de utilizar o teto-jardim como área de serviço coletiva. A proposta inicial era substituir a favela existente no local por habitações populares de melhores condições, o que terminou por se revelar um fracasso, dado a feição atual do respectivo conjunto.

A precariedade de seus estados de conservação e o total abandono apresentados pelos referidos conjuntos habitacionais populares demonstram a falência deste projeto arquitetônico. A direção de arte em *Central do Brasil* se aproveita desta significação histórica, utilizando o sentido próprio das locações a fim de dar conta do colapso desta concepção de urbanidade.

Em relação a utilização da cor, os tons mais neutros e escuros tanto dos figurinos quanto no contexto do espaço urbano oscilam entre a insipidez do cinza, marrom e tons de ocre. A falta de amplitude nos enquadramentos reforça a sensação de desolamento e claustrofobia dos ambientes da cidade. Diversos contrapontos visuais são utilizados para referendar a analogia entre estes espaços, como, por exemplo, a sugestão de uma continuidade visual entre o vagão do trem e o corredor do prédio de Dora, e entre o exterior do trem e o prédio da Yolanda. O próprio diretor se refere a este aspecto como “rimas visuais”, a busca pelo reforço da impressão de um círculo vicioso do qual Dora não pode escapar e Josué não consegue sobreviver.²³ Não há a visão do horizonte ou do céu, somente o monocromatismo impresso como sendo o espectro da cidade: o concreto.

²³ Esta informação consta no *site* do filme. In: *A imagem e o som: alguns conceitos do filme*. Disponível em: <<http://www.centraldobrasil.com.br>>. Acessado em: 19 jun. 2005.

O exterior do conjunto Pedregulho, onde se localiza o apartamento de Dora, com suas colunas descascadas e carros velhos abandonados situam a condição social da personagem e sua submissão ao espaço urbano, além de indicar, como já referido, a falência deste projeto. No típico apartamento de classe média baixa suburbana encontramos alguns vestígios sobre a personagem. Além do pequeno aparelho de televisão em frente ao sofá, percebemos livros na estante exígua: Dora é professora aposentada. Os móveis escuros e desgastados parecem pertencer à década de 1970, e o entulhamento dos objetos no pequeno espaço dá a dimensão do desleixo e da auto-estima da personagem. Importante ressaltar que a má situação financeira de Dora é expressa pelo desgaste dos inúmeros objetos presentes no ambiente e não por sua falta, não há ao menos uma parede vazia em seu apartamento. A opção da direção de arte pela saturação da imagem através do preenchimento do espaço por objetos cenográficos – apesar de desgastados e entulhados – alude à idéia de que Dora participou do processo capitalista de consumo de bens, embora sua atual condição financeira revele a impossibilidade de renová-los. Esta formulação encontra eco na primeira atitude da personagem quando dispõe de mais recursos: a compra de um aparelho de televisão. Nada no apartamento de Dora revela alguma ambigüidade de seu caráter, todos os elementos reforçam sua caracterização de mulher fria e amarga e funcionam, portanto, em significativa corroboração com a narrativa.

À medida que o filme ganha o espaço da estrada e Dora se aproxima de Josué (Vinícius de Oliveira), o adensamento de uma relação afetuosa durante o percurso para o interior do país passa a apresentar tons mais quentes e paulatinamente uma maior amplitude nos enquadramentos. A transição entre a insipidez do espaço urbano e o Nordeste em *Central do Brasil* vão residir principalmente nos tons de ocre presente na terra ressequida, embora a nova geografia do sertão rompa com a paleta monótona da cidade e sua configuração. As paredes de cores fortes – verdes e vermelhos – dos restaurantes de estrada por onde passam Dora e Josué já indicam a crescente adição de cor aos seus universos, cujos tons quentes do Nordeste vão se sobrepondo até o azul intenso do céu do sertão, sugerindo uma outra relação com o mundo e com o nacional.

A direção de arte em *Central do Brasil* terá, portanto, uma função simbólica. O figurino também pode ser tomado como exemplo. Grande parte do filme os dois personagens se mantêm com o mesmo vestuário, e as trocas de roupas pontuam momentos de mudança significativos em seu percurso. Em uma das paradas de ônibus, por exemplo, Josué pede a Dora que lhe compre uma camisa. A princípio reticente, Dora cede e também compra uma para si. A troca de roupa parece amenizar os ânimos, e quando retornam ao ônibus um clima de cumplicidade havia se instaurado entre eles. A última seqüência do filme também é bastante significativa neste aspecto, já que será com o vestido florido que Josué lhe deu, tipo de roupa não usada por Dora até então, que ela deixa o Nordeste, comprovação de sua radical transformação social, emocional e moral, mas também indicando um enfretamento cuidadoso, calculado e incompleto com a talvez verdadeira face do país.

O espaço da Vila do João, ao final do filme, parece retornar à sensação trazida pela arquitetura desumana dos conjuntos habitacionais que assolam o país e que tentam mascarar a favelização crescente do Brasil. Apesar da desindividualização das casas, ao menos no que se refere ao seu caráter visual conjunto, remeter ao universo massificado do início do filme, a nítida separação entre elas e a amplitude do espaço atestam um diferencial daquela outra concepção.

A fábula de redenção apresentada em *Central do Brasil* também incorpora à ficção cenas que se aproximam de um caráter documental, principalmente nas imagens de abertura na Central e no percurso da estrada, evidenciando, para críticos como Xavier (2000, p. 101), “uma densidade rara” no cinema brasileiro do período. Para o autor, a incorporação de uma experiência promissora em um personagem que tipifica a condição do país constitui-se em uma das raras exceções da década.

Apesar da frieza e insipidez no trato visual da cidade, ao contrário do ambiente caloroso e límpido do Nordeste, a dicotomia anunciada não se revela tão simples como à primeira vista. Uma visada mais complexa permite observar, que o aproveitamento rigoroso de espaços de determinada significação agrega inegável complexidade ao sentido do filme. *Central do Brasil* confirma que mesmo que o trabalho da arte esteja imbricado, *a priori*, com a materialização visual de certa concepção fílmica, sua atuação permanece expressiva.

Inserindo-se em um circuito menor de público, encontramos o cinema que Xavier (2000, p. 101) denomina como o “cinema do entre-lugar”, termo que designa a produção que, de certa forma, tenta conviver com a problemática da representação buscando “as marcas do real” de maneira a superar certos impasses do cinema contemporâneo em sua relação com o mundo. Em linhas gerais, a crise da representação se localiza, segundo o autor, na saturação e desconfiança direcionadas às imagens no contexto atual, principalmente as que se inserem em esquemas devidamente disseminados e domesticados como as imagens cinematográficas. Parecem, portanto, sentir por demais sua dimensão ilusória, buscando inserir no filme certas “salvaguardas” que entrem em acordância entre sua consciência como cinema e a mídia, sua reflexividade e sua aspiração em se comunicar com um público mais amplo. Este acerto tem se realizado, conforme Xavier (ibidem, p. 126), “com inflexões novas capazes de produzir um efeito de conexão com o mundo real, incorporando certas marcas da experiência social contemporânea”. O trabalho de cineastas como Tata Amaral, Beto Brant, Carlos Reichenbach, Sérgio Bianchi, entre outros, são citados como exemplos pelo autor.

Deste modo, torna-se extremamente relevante verificar em como a direção de arte se insere neste cinema que ambiciona a crítica de certas representações dadas e que, a princípio, não possui como baliza fundamental a evidência dos valores de produção. A análise geral da direção de arte de um filme como *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997) – justamente por se mostrar, logo de início, distante do esquema narrativo linear e do tom psicologizante e explicativo da maioria das produções da década – pode nos indicar algumas estratégias utilizadas por este cinema do “entre-lugar”.

Um céu de estrelas conta a história de Dalva (Alleyna Cavalli), cabeleireira moradora do bairro da Mooca, que se vê encurralada na própria casa após seu ex-noivo vir devolver alguns pertences que estavam em seu poder. O interior do apartamento de Dalva é o local onde se desenrola toda a ação, espaço do encontro derradeiro com o ex-noivo Vítor (Paulo Vespúcio Garcia).

Apesar da ação transcorrer no mesmo espaço, o entorno que circunda a casa de Dalva é expresso pela seqüência de abertura que antecede a narrativa mestra. A

clausura, portanto, é melhor compreendida se levarmos em conta o espaço urbano onde se insere. A seqüência é denominada nos créditos “Mooca, São Paulo, 1996” e foi roteirizada e dirigida por Francisco César filho, parceiro de Tata Amaral desde 1986 nos curtas *Poema: Cidade e Queremos as ondas do ar!*. Apresentada na versão do filme para cinema, esta seqüência tenta ilustrar uma visão da decadência do espaço urbano: janelas quebradas, pichações, paredes corroídas. A visão de uma mulher transtornada vagando pelas ruas enfatiza ainda mais a imagem do desconsolo. A fotografia em preto e branco frisa sua intrusão como corpo estranho, ao mesmo tempo em que sua composição, visual e narrativa, a estabelece de forma satisfatória como um prólogo documental e de mapeamento geográfico para a história que está por vir.

Por conseguinte, o patamar social de Dalva já está vislumbrado e a ambientação da seqüência de abertura sugere a contigüidade destes espaços. Após o início da história central, a visão do espaço externo não será mais oferecida, sendo visualizado pontualmente pela mediação do olhar dos personagens, mais especificamente Dalva, ou pelo enquadramento sempre a partir do espaço interno.

Através do olhar dos personagens o espaço externo vai se configurar de maneira não legível, como, por exemplo, a olhada de Vitor para a rua, que se apresenta absolutamente desfocada, antes de sua entrada na casa logo na seqüência inicial. Será somente através da mediação da câmera que poderemos visualizá-lo de forma legível, ainda que sempre a partir do espaço interno.

Além disso, uma barreira parece estar presente entre os personagens e o espaço externo visado, já que as portas e janelas não se abrem imediatamente para o exterior, existindo grades losangulares presentes tanto no vidro da porta de entrada como em todas as janelas da casa. Deste modo, parece que o espaço estruturado pela direção de arte expressa, desde o início do filme, uma dialética interior-exterior, em uma provável remissão à viagem de Dalva para Miami e seu ainda estado de clausura no espaço da casa e, por conseguinte, às relações que daí decorrem.

Logo, o espaço captado é sempre o mesmo, o que poderia acarretar uma visualidade monótona. Mas a construção deste espaço, embora de pequena dimensão, é bem equacionada pela direção de arte, permitindo que a *mise en scène* e

a fotografia utilizem de maneira criativa todo seu potencial. Raramente um ambiente é visualizado de maneira completa, são sempre fragmentos, recortes, tanto da sala, como do corredor, banheiro ou cozinha. O enquadramento privilegia os atores e suas reações, e a dinâmica do espaço da casa corrobora efetivamente para a criação da crescente tensão que domina o filme.

Ao invés de uma típica apresentação esquemática do ambiente onde transcorrerá a ação, o recorte inicial do quarto de Dalva pode ser considerado talvez o mais significativo na alusão à sua profissão de cabeleireira e à sua auto-estima: a penteadeira. Os objetos sobre ela também demonstram seu cuidado com a aparência, como as caixas de maquiagem e os inúmeros produtos de beleza. Do espelho do móvel pode-se visar uma outra porção do quarto ocupada pelo armário. O espaço é saturado de elementos, há inúmeros objetos dependurados nas paredes, como bolsas, recortes de revista, pôsteres de produtos de cabeleireiro, entre outros.

Na verdade, toda a casa é visualmente construída desta forma, não há uma parede sequer sem um objeto cenográfico ou uma mesa ou móvel que não tenha nada sobre ela. A maioria destes elementos remete a uma armação visual típica, onde a sala, por exemplo, apresenta a usual mesa de centro com panos bordados, a estante com enciclopédias e objetos decorativos baratos, o calendário de papel sobre a mesa de jantar, fotos de infância na parede, abajur na mesa de canto. Embora os elementos que compõem os ambientes pareçam antigos e baratos, em equivalência visual bastante próxima, ainda que não tão desgastados e sem cor, com os do apartamento de Dora em *Central do Brasil*²⁴, o esmero com a disposição dos objetos e com a arrumação aponta uma outra relação com a casa e com o mundo.

A casa também possui um certo ar *kitsch*, embora pontual e sugerido por alguns elementos isolados, como o quadro de areia, água e purpurina que Dalva pega da estante em certo momento, e um quadro com relógio e um céu de estrelas na cozinha, além de uma certa combinação de cores desequilibrada. A música diegética, do gênero comumente denominado como “brega”, ouvida em dois momentos durante o filme, vai compor muito mais uma certa ambientação *kistch* do que os objetos

²⁴ Fica registrada a indicação para um provável estudo da visualidade da moradia de periferia no cinema brasileiro recente.

cenográficos, que talvez aludem a esta categoria por sua simplicidade e arranjo visual.

A profusão de elementos cenográficos associada à decupagem fragmentada corrobora para a sugestão de uma maior amplitude do espaço e para uma maior riqueza visual dos ambientes, já que os enquadramentos quase nunca reincidentem no mesmo recorte. A cada visada da câmera um objeto e uma porção do espaço são apresentados de forma diferente, e como nunca se vislumbra o espaço completo, a soma dos fragmentos acaba por sugerir uma amplitude maior. A intensa movimentação dos atores propicia esta construção, já que a câmera encontra-se atrelada a eles em todos os momentos.

A direção de arte em *Um céu de estrelas*, portanto, constrói um espaço que assinala a proximidade dos corpos, a pulsão do desejo entre eles, e o conseqüente estabelecimento da tensão até sua explosão em violência. A limitação do espaço e a saturação de referências visuais corroboram para a construção do espaço visado pela câmera, que através da decupagem e da contigüidade da ação estrutura o material visual de maneira fragmentada, além de possibilitar ao espectador a proximidade do turbilhão de sensações que atravessam os personagens. Hugo Kovenski, diretor de fotografia do filme, destaca: “Usamos câmera na mão durante dois terços da filmagem e dessa forma a câmera faz parte da história como se fosse mais um personagem, sem, no entanto, ser uma câmera subjetiva”.²⁵ Esta afirmação aponta que a flexibilidade que a câmera na mão propiciou aos enquadramentos ancorou-se a nada a não ser ao próprio olhar e à procura de detalhes surgidos no decorrer da ação. A base visual estruturada pela direção de arte, portanto, apresenta uma dinâmica espacial que permite esta liberdade, saturando os ambientes de objetos a fim de evitar uma suposta monotonia visual que um mesmo espaço poderia ocasionar, equacionando, em conjunção com a fotografia, o possível esgotamento de uma visualidade expressiva que o trato convencional poderia ocasionar. Ainda assim, a autonomia da narrativa em relação a certos esquemas, como já apontado, não encontra a devida ressonância na direção de arte, pois ostenta uma visualidade ainda preocupada com a construção de um espaço verossímil. Embora seja a partir da ação

²⁵ Informação extraída do folheto de divulgação do filme.

dos atores que a visualidade se estabeleça, e que, antes disso, esta ação já esteja condicionada pela dinâmica do espaço construído pela direção de arte, a importância da base visual constituída parece recair sobre a plausibilidade da ambientação, já que não rompe, como a narrativa, com a questão da credibilidade. O descarte da redundância habitual expressa por uma relação de causa e efeito na ação dos personagens se encontra presente em *Um céu de estrelas*, como a própria diretora afirma: “(...) a linguagem cinematográfica pede atenção suficiente do espectador de maneira que podemos apresentar um determinado diálogo sobre uma imagem que não redunde deste diálogo”.²⁶ Ainda assim, a direção de arte do filme encontra-se vinculada à criação de um pano de fundo crível. Tal afirmação é devidamente ilustrada por Tata Amaral:

[...] os caminhos estavam abertos, prontos para serem desbravados. A força do romance de Bonassi é determinante e imaginei filmá-lo com uma câmera subjetiva – do homem – onde a mulher apareceria de maneira deformada, como o livro propõe. (...) Mas a radicalidade desta proposta me apavorava.²⁷

Isto é, apesar da tentativa de estabelecer uma maneira diferenciada de dialogar com o espectador, a busca por esse diálogo parece não comportar rupturas extremas, especialmente as de base visual.

Após o confronto dos balanços críticos sobre a época, nota-se que embora a menção direta ao trabalho da direção de arte faça referência somente às produções históricas produzidas no período e ao valor concernente a este aspecto, este eixo de compreensão indicou algumas possibilidades de apreensão do valor da função que a análise de alguns títulos significativos tentou aferir de maneira mais complexa.

A partir da constituição deste breve panorama sobre o período, alguns pontos de inflexão para o entendimento da configuração do trabalho da direção de arte podem ser ressaltados. Talvez a hipótese que melhor possa ser verificada junto à atividade cinematográfica da década é a consolidação definitiva da função. Curioso

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem. Fernando Bonassi é o autor do livro homônimo de onde o filme foi adaptado.

notar, que apesar disso, a função ainda aparece excluída das fichas técnicas dos filmes abordados nos estudos recentes, como, por exemplo, no catálogo *Cinema Brasileiro anos 90: 9 questões* (2001) e em *Oricchio* (2003), que privilegiam a nomeação das funções de direção, roteiro, produção, fotografia e montagem, além do elenco. No entanto, mesmo que os estudos não a destaquem como categoria nos créditos, na prática cinematográfica a direção de arte passa a deter o *status* de saber especializado, dado a inserção definitiva de profissionais dedicados somente à função, como Clovis Bueno, Marcos Flaskman, Vera Hamburger, Cláudio Amaral Peixoto, Yurika Yamasaki, Tulé Peake, Fiapo Barth, Carla Caffé, Cássio Amarante, entre outros.

Embora este *status* venha sendo moldado desde os anos 1980 a partir da desvitalização do cinema moderno e da implementação da mentalidade do “profissional para mercado”, como entendido por Xavier (2001), sinalizando um clima de retorno, em outro eixo, a uma textura de imagem calcada no modelo de cinema industrial Vera Cruz-cinema publicitário, é na década de 1990 que o estatuto da função é definitivamente individualizado na atividade cinematográfica nacional. A adoção peremptória da terminologia direção de arte também corrobora para a confirmação desta hipótese.

Mas talvez a nítida intervenção da direção de arte na construção de uma imagem que pretende realçar a si mesma seja o fator mais importante para a consolidação absoluta da função. A imagem cinematográfica brasileira deste período evidencia o desejo de constituição de uma instância tecnicamente bem acabada, ainda que esteticamente indefinida.

A direção de arte integra este contexto para corroborar com esta auto-evidenciação, particularizando algumas porções da imagem e correspondendo a esta necessidade criada através do aperfeiçoamento de sua técnica. A direção de arte, portanto, ganha o estatuto de elemento significativo, já que sua funcionalidade na estruturação visual passa a ser incorporada de forma mais atuante.

Talvez resida nesta chave a analogia que autores como Xavier (2000, p. 39-40) e alguns outros, como Vieira (2001, p. 72), estabelecem entre a imagem cinematográfica de 1990 com a configurada pela Vera Cruz, em um retorno a uma

impecabilidade técnica ostensiva. Ao contrário do projeto da Vera Cruz, que dependia de um aparato de produção que à época não se constituiu a contento, algumas deficiências técnicas atualmente, particularmente ao que concerne ao trabalho da direção de arte, demonstram estar superadas, embora não haja suficiente respaldo técnico para sua aproximação com o modelo hollywoodiano.

De forma geral, a aspiração de retomar um diálogo mais direto e decidido com o público esteve presente na década e de certa forma condicionou o cinema realizado a uma certa moderação e cuidado visando garantir a continuidade do meio em época adversa. Contraditoriamente, o que desapareceu quase por completo foi o filme popular de grande bilheteria, nada sobrou de seu viés paulista – a Boca do Lixo – e a produção infanto-juvenil representada por Xuxa e Os Trapalhões, ainda que permaneça entre os grandes campeões de bilheteria, vêm demonstrando resultados bem menores que em outras décadas. Esta conjuntura assinala a ocorrência de uma mudança significativa no perfil do espectador que ocorre às salas de exibição. Dentro de um contexto de consolidação definitiva do mercado de vídeo (em progressiva substituição pelo de DVD), da extinção dos cinemas de rua e a transferência para as salas de shopping, associado a um crescente aumento do custo das entradas desde o início da década, cristaliza-se a feição do novo espectador de cinema: jovem, urbano e de classe média. O principal interlocutor do cinema brasileiro dos anos 1990 traz consigo uma bagagem cultural que inclui televisão a cabo, *internet*, cinema de arte internacional, ou seja, é um espectador que pode ser considerado possuidor de referências visuais esteticamente bem diversas das que detinha o público que afluía ao outrora filme brasileiro popular. A hipótese de que a imagem cinematográfica brasileira do período busca se auto-realçar encontra eco nesta reflexão, já que este novo espectador não aceita mais uma imagem que não esteja minimamente identificável com o que detém como referência, fazendo com que sua base visual estruturada pela direção de arte seja redimensionada em sua significação a fim de dar conta da visualidade esperada.

Portanto, a direção de arte se firma no período como uma importante construtora de uma imagem que obrigatoriamente tem que materializar o eficiente domínio da técnica como forma de valoração. Apesar de lidar com este aspecto

castrador de sua potencialidade, já que a aderência do espectador à obra fílmica tem que se dar em múltiplos níveis, tanto em relação à visualidade proposta pelo filme como através da exigência do bom acabamento que esta visualidade em grande parte tem que incorporar, a direção de arte apresenta-se mais consciente e criativa. Apesar disso, o exercício de sua plena potencialidade ainda está irremediavelmente ligado a determinados projetos cinematográficos e depende do nível de entendimento de seu papel na atividade cinematográfica, que até então se encontra bastante variável.

Ainda assim, pode-se aventar a hipótese de que a direção de arte efetivamente se constituiu como linguagem na década de 1990, já que para servir aos fins determinados no contexto se serviu de seus próprios constituintes na afirmação destes valores, transparecendo maior consciência ao lidar com a comparação com padrões internacionais e ao buscar a valoração nesta outra chave, além de conjugar de maneira significativa sua implicação com as outras estruturas fílmicas.

Vejam, a seguir, a análise da direção de arte de três filmes da década. Mesmo diante das contingências que o trabalho da direção de arte incorporou no período, estes filmes podem indicar percursos distintos em relação à sua utilização. Esta análise visa examinar em detalhe como a articulação de sentido efetivamente se constituiu em obras que, à primeira vista, tentaram apreender a função da direção de arte de maneira diferenciada. A lógica desta análise segue a linha de entendimento dos paradigmas propostos, que buscaram instituir as balizas do plástico, do compositivo e do autônomo. A análise de *São Jerônimo*, *Terra estrangeira* e *Bocage, o triunfo do amor*, portanto, tentará verificar em que medida estes filmes se aproximam destes estatutos e constroem uma visualidade mais consciente a partir da potencialidade da direção de arte.

Como a metodologia utilizada prioriza a investigação sobre o trabalho da direção de arte, a organização da análise dos referidos filmes se pautará primordialmente por este aspecto. Deste modo, nas considerações analíticas que se seguem, cada um dos filmes será dividido de acordo com as articulações semânticas em torno da direção de arte. A divisão proposta não pressupõe a redução de sua

articulação com o restante da obra, apenas indica pontos de inflexão para o entendimento da intervenção da função.

3.2. A direção de arte como elemento plástico: *São Jerônimo*

Mastigando as sementes amargas que produzem os frutos doces
São Jerônimo

São Jerônimo é a história da vida do monge estudioso do século IV – calcada em suas passagens pelo deserto e por Roma – e de sua empreitada monumental: a tradução dos textos religiosos e a criação da Bíblia latina, a Vulgata, texto matriz de todas as traduções para as línguas românicas. Neste sentido, dado sua feição de biografia histórica, a direção de arte em *São Jerônimo* deveria restituir de maneira plausível a visualidade da época, corroborando com seu suposto estatuto de instrumento relacionado à reconstituição fidedigna do passado.

Em geral, a premissa em relação ao trabalho da direção de arte em uma biografia histórica é o caráter monumental e a rigorosa fidelidade da reconstrução histórica, recriação, ao mesmo tempo, de um passado em configuração fisicamente tangível e que ainda proporcione deleite visual. Esta baliza institui que o conteúdo visual, portanto, deve partir de um levantamento mimético do espaço, do tempo e da natureza do personagem.

Em *São Jerônimo*, uma certa fidelidade histórica é até sancionada pelo trabalho da arte, através da remissão a espaços por onde o santo realmente transitou, como o deserto, e a Antiguidade, expressa pontualmente pela arquitetura neoclássica do Palácio das Vestais e pelos figurinos, além da incorporação de objetos reais da vida do monge, como livros, pergaminhos, a pena, o leão e a caveira. (ver Caderno de Imagens – Anexo). No entanto, os elementos associados a um conceito de fidelidade histórica se esgotam neste aspecto. Logo, a direção de arte alude a uma visualidade de época de forma mínima e, a partir daí, estabelece a ruptura do filme com o conceito de fidelidade visual. Portanto, inviabiliza a leitura de *São Jerônimo* como filme histórico em sua acepção canônica de grandioso espetáculo visual.

Deste modo, o recurso utilizado para a estruturação da direção de arte está localizado na transcrição, conceito que pode ser entendido como a tradução, neste caso, visual, ora poética, ora inventiva, que se prende não à literalidade das coisas, mas sim ao sentido original suscitado por elas, em um trabalho de referência direta à própria tarefa de São Jerônimo. Seu discurso às virgens condensa esta idéia de maneira exemplar:

[...] Pouco a pouco veremos [as] insuficiências dos livros canônicos, desfigurados por grosseiras traduções. Sofridamente iniciaremos o conhecimento do texto original e distinguiremos a beleza nova, desorientada por tantos barbarismos. Devemos pensar, antes de tudo, em verter a idéia, o sentido, mais do que as palavras. [...] É preciso respeitar o caráter próprio de cada língua, e visar na língua traduzida uma certa elegância e harmonia. [...]. Repudiemos [...] o zelo errado da literalidade, que acaba por desembocar [...] em linguagem ruim. A tradução deve ser compreendida por todos, pelos mais simples, sem perder de vista a elegância latina. O trabalho é mortificador, longo, mas vivificador: um sacrifício delicioso.

Ao mesmo tempo em que estão configurados a partir de uma fidelidade mínima, os elementos da direção de arte ganham sentido diverso através de mecanismos de ampliação artística, por meio da tradução visual sugerida pelo próprio filme. Inicialmente inviabilizado como filme histórico pelo minimalismo cenográfico, a visualidade suscitada pela direção de arte se estrutura a partir da contingência simbólica em torno do personagem São Jerônimo. Até mesmo o título do filme já demonstra esta operação, pois Eusébio Sofrônio é seu nome original, enquanto São Jerônimo é sua alcunha santificada e religiosa, logo, revestida de determinada significação.

A chave estética da direção de arte no filme se configura através da relação entre martírio e beleza. Além de instituir – através da topografia, materialidade, cromia e arquitetura dos espaços – as agruras e penitência da vida ascética incorporada por São Jerônimo, estes espaços, a partir do percurso indicado pela própria diegese, se

reconfiguram e então se associam, após a compreensão da razão de ser desta trajetória, a uma idéia de beleza. Portanto, a baliza central da visualidade em *São Jerônimo* é que através do sofrimento há beleza.

E esta base visual estruturada pela direção de arte será conformada pela fotografia através de uma câmera fixa, de movimentação quase nula. Os enquadramentos adotam majoritariamente a visão do conjunto, onde a movimentação dos atores se mostra escassa e calculada. A estratégia de composição do plano como unidade visual finita atua na composição de *tableaux* durante todo o filme, ou seja, quadros fixos que agem como tratados visuais sobre passagens da vida de São Jerônimo. A dramaturgia diluída parece ir de encontro a esta proposta: a tradução para o pensamento do intelectual católico mostra ser, sobretudo, visual.

Conseqüentemente, a visualidade dos espaços estruturados pela direção de arte pautará a composição da imagem, já que o recorte e a movimentação da câmera buscam preservar a visibilidade do conjunto, dado a decupagem proposta, além da duração mais extensa dos planos, que reafirmam e permitem a melhor observação da composição em *tableau*.

A linguagem utilizada para a conformação dos elementos visuais será a plástico-pictórica. Plástica porque se estrutura primordialmente em elementos plásticos como a textura e a cromia, e pictórica porque privilegia a rigorosa composição da imagem justamente através dos valores plásticos, onde a visão integrada do espaço estabelece a luz como um importante constituinte de sua organicidade.

A atuação da luz em *São Jerônimo* opera em consonância à base visual oferecida pela direção de arte, já que ressalta os pressupostos visuais já estruturados, trabalhando a forma e a materialidade dos elementos. Deste modo, o desempenho da câmera e da iluminação corrobora para a estruturação da visualidade sugerida, pois sua operação não negligencia, mas sim adota e assume a base visual apresentada.

Elemento classicamente não associado como pertencente ao repertório da direção de arte, a luz em *São Jerônimo* também atua de forma simbólica ao se revestir de sentido e se transfigura em elemento cenográfico. Partindo de sua premissa de operador formal no cinema, ao acionar a ruptura da continuidade de luz

entre os planos, o filme possibilita o realce de sua intervenção e, por conseguinte, a inscreve em outra esfera de significação. Torna-se elemento visualmente tangível, portanto, passível de ser incorporado à direção de arte.

3.2.1. A semantização dos espaços

Inicialmente, a tradução visual para o deserto proposta pela direção de arte é expressa através da escolha de uma paisagem árida e de natureza hostil, de formas duras e irregulares, além de textura áspera. A paleta cromática oscila entre os tons terrosos do amarelo ocre ao marrom, ostentada também pelos figurinos. A única exceção é o tom profundamente azul do céu e o dourado da luz do sol (ver Caderno de Imagens).

As características deste território peculiar estabelecem a afinidade imagética com o deserto e sedimentam grande parte da base visual do filme, que também conta com outros espaços peculiares, embora em menor proporção.

Embora não localizada como brasileira em nenhum momento pela diegese, a nacionalidade da paisagem será aludida através do trabalho do som. E esta alusão, especialmente por se referir a um espaço brasileiro que agrega uma multiplicidade de sentidos – o sertão brasileiro – gera conflito em seu entendimento como deserto e amplia sua articulação semântica. Este ruído é sugerido logo no princípio do filme, através do sotaque nordestino apresentado por Everaldo Pontes, ator que interpreta São Jerônimo. Seu tom impostado talvez dilua um pouco esta acentuação, mas o ritmo da música de uma seqüência posterior não deixa dúvidas: a menção é ao espaço do sertão.

A seqüência apresenta o grupo de padres que acompanha a peregrinação inicial de São Jerônimo pelo deserto e o próprio, em momento de reza, ajoelhados. Neste *tableau* de alusão explícita à religiosidade, visualizada principalmente pelo gestual, as mãos em sinal de reza e a postura ajoelhada, o som que adere ao espaço é um forró, gênero musical essencialmente ligado ao sertão nordestino, que segue ritmado à velocidade acelerada do plano. A música, portanto, nos remete a uma

matriz nordestina e nos lembra do espaço do sertão, redimensionado como deserto, mas, ao mesmo tempo, ainda sertão (ver Caderno de Imagens).

Tal remissão poderia ser erroneamente encarada como uma transcrição evidente, dado a permanência da repetição sobre a origem da palavra *sertão*, que seria derivada de *desertão*. Walnice Nogueira Galvão (2002, p. 36-37) assinala que documentos e as leis da fonética histórica já desmentiram tal afirmação, ao demonstrar que o termo africano (*celtão*) não guarda nenhuma analogia com a noção de deserto relativa à aridez, secura e esterilidade, mas sim com sua distância da costa, podendo inclusive ser aplicado a uma região formada por florestas, desde que afastadas do litoral.

Portanto, apesar do amplo leque de significações que recobrem a construção da imagem sobre o Nordeste, a localização explícita nem mesmo ocorre no filme, somente o desequilíbrio causado pela articulação sonora, dada sua não-nomeação pela diegese. Embora retorne a um espaço emblemático da cinematografia nacional, movimento de grande parte da produção dos anos 1990, como já apontado, *São Jerônimo* promove relações com o sertão ainda não tematizadas, como a analogia visual com o deserto. O filme, na verdade, se utiliza da visualidade do sertão brasileiro como elemento agenciador da transcrição visual da vida de martírio e beleza de São Jerônimo.

Antes de iniciar-se propriamente, *São Jerônimo* apresenta uma seqüência de abertura que funciona como um prólogo e estabelece a marca da descontinuidade típica do cinema de Júlio Bressane: visão da claquete, nomeação das seqüências, *bip* da câmera e do equipamento de som, falas que remetem ao enquadramento e, sobretudo, ao ato de filmar. Pode funcionar como um aviso ao espectador sobre a ilusão do cinema, mas parece, principalmente, ratificar a posição que o cinema ocupa como espaço da criação: a tradução do mundo em imagens e sons e a suposta limitação desta operação. Mas após esta seqüência a descontinuidade desaparece, e a remissão à idéia de cinema surge em outras chaves ao longo do filme.

Desde as primeiras imagens de *São Jerônimo* o espaço do deserto nos é apresentado. Avistam-se desde formações rochosas aplainadas até enormes pedras de formas circulares e textura áspera. O vento sopra forte. Céu de um azul intenso e

repleto de nuvens. A paleta cromática já estabelece a tonalidade amarronzada dominante. Esta primeira investigação topográfica localiza o espaço, a disposição, a forma e a cor dos elementos que o constituem. A configuração da natureza demonstra, logo a princípio, o quão hostil e inóspito o ambiente se oferece à vida humana, e, por isso mesmo, é a encarnação exata do propósito de São Jerônimo: a renegação à vida lauta.

A inserção de um trecho do filme *A cabra na região semi-árida*, de Rucker Vieira²⁸ durante a apresentação do deserto parece funcionar como um contraponto à inclemência do espaço. A seqüência apresenta um tom sépia que a diferencia e a marca como corpo estranho em relação ao restante do filme, embora a conformação visual do espaço e dos elementos se encontra em perfeita acórdância com o tom inicial instituído por *São Jerônimo*. O trecho inserido mostra o parir de uma cabra em meio à vegetação rasteira. Vislumbram-se alguns momentos antes da ação, com a visão da cabra solitária e de seu entorno, e alguns momentos depois, dos cuidados da cabra com o bezerro recém-parido. A seqüência assinala: apesar das condições severas, há vida sendo gerada (ver Caderno de Imagens).

O abrigo de São Jerônimo também é introduzido durante as seqüências iniciais, local embaixo de uma pedra com amplas fendas cuja configuração oferece proteção bastante insuficiente, reafirmando seu desamparo frente à natureza pouco apta a vida humana.

Esta configuração visual inicial do espaço do deserto nos apresenta as características básicas de sua aproximação com o espaço da penitência: a aridez, a secura, a topografia irregular, a hostilidade da natureza e a aspereza de sua textura, ostentada inclusive pelos figurinos. A cromia também estabelece sua proximidade a uma idéia de deserto: gradações de tonalidades terrosas, em variações amarronzadas presentes tanto nos elementos da natureza quanto nas vestes dos personagens.

Neste momento, a direção de arte opta pela configuração mais vasta do espaço do deserto, pois o enfoque ocorre sobre a peregrinação conjunta de São

²⁸ Informação extraída dos créditos de *São Jerônimo*, onde não consta o ano da produção.

Jerônimo com outros quatro padres, e a amplitude do deserto e sua topografia diversa – rochas, vegetação rasteira, dunas – oferece a estruturação espacial propícia.

Após o encontro de São Jerônimo com Gregório (Balduino Léllis), a direção de arte propõe a constituição visual do deserto de forma diferenciada da anterior. A porção do deserto em que se encontra o teólogo Gregório permanece com a estratégia de realce da textura da paisagem do deserto, embora em menor escala, e ao invés da amplitude, o ambiente apresenta uma constituição mais fechada, propícia ao acolhimento e reclusão para o estudo intensivo. Nesta passagem, vislumbra-se São Jerônimo a estudar todo o tempo, às vezes na companhia de Gregório, mas em grande parte solitariamente (ver Caderno de Imagens).

A topografia do espaço, além de o organizar como o espaço propício para a penitência e restrição da vida ascética de São Jerônimo, também o estabelece como um componente importante para a idéia de solidão e desolação do deserto, em configuração ideal tanto para a renegação da vida lauta quanto para o isolamento necessário para a investigação intelectual. Ora apresentado em formação mais ampla, ora em formação mais fechada, a idéia de deserto estruturada pela direção de arte parece ter incorporado com primor a base visual que traduz o desejo de São Jerônimo: transformar o sofrimento em beleza.

O deserto ainda vai se recobrir de outra conotação por mais uma vez, quando São Jerônimo volta a este espaço após sua passagem por Roma. Nas seqüências que englobam este último bloco vislumbramos novamente o deserto, que terá articulação semântica bem diversa das anteriores, pois a dúvida parece ter se instaurado sobre a outrora invencível crença no cristianismo. O espaço do deserto agora se transfigura somente em espaço do martírio, onde o peso do suplício e o desejo dos prazeres mundanos de Roma se revestem de uma importância não configurada até então.

A primeira imagem desta seqüência já anuncia a distinção: um plano de São Jerônimo, roto e esfarrapado, caminhando pelas dunas com seus enormes livros. Um plano próximo dos pés do monge revela seu caminhar cambaleante e confirma sua fragilidade. Ainda assim, assistimos sua ainda contínua dedicação ao estudo: abrigado precariamente sob um tecido tosco, o vemos a estudar com seus objetos de

sempre, os enormes livros, os pergaminhos e a pena, além da indefectível caveira. O leão ronda o abrigo (ver Caderno de Imagens).

As seqüências posteriores já o localizam em outra parte do deserto, nas formações pedregosas, e merecem maior detalhamento por apresentar relevante significação em diversos aspectos. Constitui-se um *tableau* de São Jerônimo e outro homem, e o discurso proferido pelo monge articula inúmeros sentidos: “Temos que buscar alguma coisa no passado? Sim, alguma coisa que fortaleça a vida pode estar no passado. Desde a infância fui nutrido no leite do cristianismo”. A idéia de passado parece aludir a uma idéia de cultura, de formação cultural. E o leite do cristianismo reflete não só a formação do monge, mas parece refletir o cineasta, indicando que ele próprio, mesmo às avessas (aliás, como um pouco de todos nós), também foi nutrido pela religião cristã. Base religiosa esta que poderia ter provido o amor ao invés do sofrimento, como aponta a composição das duas imagens subseqüentes: a primeira é a visualização do sofrimento, através da visão dos pés ressequidos e sujos de um maltrapilho São Jerônimo; a segunda é um movimento circular da caveira, que, quando visualizada de cabeça para baixo, constitui a inequívoca forma de um coração, ou seja, a imagem do amor (ver Caderno de Imagens).

As imagens que se seguem corroboram com a idéia de deserto sobretudo como martírio. Ainda visualizamos São Jerônimo a estudar, abrigado nas pedras e rodeado de seus poucos e habituais objetos, mas sua fala parece não se ajustar a esta imagem. Seu discurso remete ao desejo dos prazeres de Roma e renega as agruras sofridas no deserto, agora somente “lágrimas e suspiros”. A penitência vislumbrada no plano seguinte – São Jerônimo se auto-flagelando ao lado das inscrições nas pedras – parece justamente servir como expurgação do discurso anterior, mas sua fala permanece na mesma chave e não restitui a crença, mas afirma o suplício apenas por medo do inferno (ver Caderno de Imagens).

A imagem de seu delírio, onde o avistamos agarrado às inscrições, seminu, através de um movimento de câmera pendular, se presta à confirmação do estado frágil de São Jerônimo, e a partir daí o vemos perambular desnordeado pelo deserto. Parecendo totalmente extenuado, deita-se ao chão: morre São Jerônimo. Ao invés do fracasso do cristianismo que o término no filme neste momento poderia indicar, um

plano de beleza inigualável realoca a questão. O longo plano-sequência que sucede a imagem de São Jerônimo, um movimento panorâmico que segue a linha do horizonte através do percurso da luz, o pôr-do-sol, sugere outro tratamento à questão: não teria o mundano a possibilidade de ser transfigurado em beleza, onde a criação, ainda que por meio de seu doloroso processo, poderia dar conta de sua superação? A questão fica em aberto, e a música instrumental final acrescenta um sentido local nesta transfiguração, ao aludir a um refrão de uma composição que trata da condição específica de uma região característica, o sertão brasileiro. O título da música é “Último pau de arara”,²⁹ e o refrão diz o seguinte: “Só deixo meu cariri no último pau de arara”.

Embora a visualidade do deserto transfigure com maior acuidade as características da vida austera de São Jerônimo, o filme também retoma outro espaço natural, a mata verde densa e espessa, em outra chave de remissão à paisagem brasileira (ver Caderno de Imagens). E, novamente, agrega outros sentidos ao localizar a floresta no espaço do Parque Lage, no Rio de Janeiro, locação emblemática que figura em clássicos como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1968).

Em contraponto, o único espaço não-natural, ou seja, construído, é o espaço da aristocracia, o Palácio das Vestais, de arquitetura neoclássica, cuja influência remete à linearidade e à simplicidade do repertório clássico, refletida na busca pela síntese espacial e formal mais racional e objetiva. A precisão também se reflete nos espaços interiores, também organizados segundo critérios geométricos e formais. Pode-se apontar que é justamente neste aspecto que a direção de arte atende de forma mais específica a premissa da ambientação histórica, por recorrer a um estilo que se aproxima do modelo de equilíbrio, clareza e proporção das construções greco-romanas: Roma é o local onde São Jerônimo se encontra com o papa Dâmaso (Hamilton Vaz Pereira). Como o estilo arquitetônico neoclássico defende a supremacia da técnica e a necessidade de projeto a conduzir a execução da obra,

²⁹ A letra e a música são de Venâncio, Corumbá e José Guimarães, e ficou conhecida nas gravações dos cantores Luiz Gonzaga e Raimundo Fagner.

parece, portanto, apresentar-se como significativa tradução para a idéia de espaço do saber e da cultura incorporado pelo Palácio das Vestais.

A introdução destes dois novos espaços em *São Jerônimo* marca um novo momento na vida do sábio e sugerem outros eixos para a transcrição visual proposta: a floresta, local dos encontros entre papa Dâmaso e São Jerônimo, e o Palácio das Vestais, único espaço arquitetônico do filme, onde São Jerônimo desenvolve um grupo de estudos conduzido por cristãs aristocráticas como Marcela (Helena Ignez) e Paula (Bia Nunes).

Logo no início da apresentação do espaço da floresta, um plano significativo, de visualidade diversa dos demais, é bastante significativo para ilustrar a posição do Papa e o lugar que ocupa. A metade da imagem dos dois, em *tableau*, é preenchida por uma enorme escultura de inspiração romana – um rosto individualizado sem qualquer expressão peculiar –, que demonstra a influência típica da arquitetura clássica e, portanto, o desejo de remeter-se ao contexto histórico de Roma. Apesar desta compleição visual trazer este sentido à tona, a degradação da escultura reverbera na imagem do papa e acaba por relativizar o espaço de poder que lhe compete (ver Caderno de Imagens).

Este entendimento funciona como baliza para a análise da estruturação visual efetuada pela direção de arte em torno da figura do Papa. A floresta servirá de base para a constituição de *tableaux* dos encontros entre São Jerônimo e o Papa Dâmaso: sempre permeados pela organização formal desta porção da natureza, menos rigidamente delimitada que no deserto. As espessas copas das árvores bloqueiam a entrada da luz, e servem para auxiliar na construção de planos mais escuros e mais fechados em sua configuração. A luz, quando aparece de maneira mais enfática, é pontual, e tende a permanecer em torno de São Jerônimo (ver Caderno de Imagens). A textura também é um elemento presente na estruturação visual do Papa Dâmaso, principalmente através de suas vestes, que em muito se assemelham as de São Jerônimo, e se apresentam diferenciadas somente em relação ao tom, de um marrom um pouco mais pálido, mas de tecido de aparência igualmente áspera e desgastada. No mínimo curioso, pois São Jerônimo e o Papa Dâmaso supostamente transitam por

ambientes distintos. Ou as agruras do poder são tão desgastantes quanto as do saber?

A relativa obscuridade do espaço por onde o Papa transita estrutura visualmente o discurso dos aristocratas romanos sobre o cristianismo, já que, para eles, segundo o próprio Dâmaso, o texto sagrado não passa de um “roto tecido de fábulas orientais”. O papel de São Jerônimo em unificar o texto sagrado tem, portanto, fundamental importância política para o fortalecimento da Igreja Católica. Deste modo, o espaço de Dâmaso, principal articulador, no filme, desta orientação, se apresenta em certa medida maculado e corrompido por este papel. Tanto que quando esta tônica se desloca e a discussão gira em torno da importância do significado das palavras, a imagem se mostra mais iluminada e a câmera mais próxima da cena composta.

A incorporação do político na figura do Papa Dâmaso encontra-se muito bem configurada visualmente através da escolha de um outro espaço: o terraço do casarão do Parque Lage. Locação emblemática como campo do enfiamento político, como no já citado *Terra em transe*, servirá justamente como ambientação para o discurso do Papa, em uma entonação levemente provocativa, sobre os rumores em torno da pregação de São Jerônimo somente para as mulheres. Vemos São Jerônimo responder sem titubeios, e o papa então lhe pergunta: “Sem misericórdia contra seus adversários? Mas isso é um descuido!” Apesar do aparente cuidado, Dâmaso, em seu discurso de morte, também no terraço, dá a entender que entrou em uma armadilha: “Vivemos em uma cidade de ciladas executadas na noite negra da infâmia... noite negra da infâmia!” O ardil supostamente se explica pelo perigo que a tradução do texto por São Jerônimo apresenta para o desabamento do mundo pagão, e que foram eles, os cristãos, personificados em sua autoridade máxima pelo Papa Dâmaso, que colocaram as primeiras “pedras rijas para a construção de um novo mundo” (ver Caderno de Imagens).

É significativo notar que as imagens que surgem após a seqüência de sua morte são imagens da floresta em completa penumbra, anunciando que o espaço do Papa, ou seja, o espaço do político, não sofreu a devida transformação nem às custas

da morte de Dâmaso. E mesmo seu velório acontece não no espaço nobre do Palácio, mas em uma caverna na floresta.

O Palácio das Vestais, ao contrário, é um espaço limpo e claro, em reflexo à estruturação sóbria e equilibrada da arquitetura neoclássica, onde os interiores são organizados segundo critérios geométricos e formais, incluindo a decoração estrutural de influência clássica. Texturas mais lisas e uma nova paleta cromática são introduzidas, sobretudo a partir do figurino em tons pastéis de bege, azul e lilás em tecidos mais leves e delicados apresentados pelas virgens no início. Em oposição ao frescor e pureza da cromia e textura exposta por elas, as cores exibidas pelas vestes das mulheres mais velhas, como Marcela, Paula e a monja (Silvia Buarque) são em tons mais escuros e de maior aspereza. A diferença entre as aristocratas cristãs mais velhas e as virgens se dá também através de sua localização na imagem, sempre destacadas e em primeiro plano, as mais velhas funcionam como líderes das restantes (ver Caderno de Imagens).

As composições de *tableaux* permanecem, e os interiores do Palácio que avistamos são porções de salões, corredores, e principalmente do gabinete de estudos de São Jerônimo, em enquadramentos de composição equilibrada que privilegiam os personagens e a visão de conjunto do ambiente.

No entanto, a morte do Papa Dâmaso se institui como importante elemento de mudança no percurso da direção de arte, principalmente em relação à textura e à paleta cromática dos figurinos das mulheres estudiosas. Mesmo que em seqüências anteriores já visualizássemos variações de cor e textura nos figurinos das vestais, além de uma certa degradação de suas aparências, os *tableaux* das cristãs durante seu significativo desabafo antes da partida de São Jerônimo cristaliza visualmente a imagem da degradação e do sofrimento da vida monástica e, em última instância, da flagelação do corpo necessária ao cristianismo.

Além de cores escuras como marrom, roxo e até preto, as vestes das mulheres encontram-se manchadas, desgastadas, rotas. A deterioração de suas aparências também se expressa fisicamente, através de olheiras pronunciadas e cabelos desgrenhados. Apesar de extremamente debilitadas, como visualmente se confere, esta seqüência de *tableaux* funciona de maneira ambígua, pois apesar da reiteração

da crença no ideal da vida ascética, através da afirmação do jejum e do trapo, ao mesmo tempo, a seqüência é finalizada pela seguinte fala de uma das virgens: “Por toda a parte, escrito em fogo eterno: inferno, inferno, inferno, inferno!”. A afirmação parece indicar que apesar de sua abnegação em relação à vida lauta, do fortalecimento do cristianismo, o que se causou, sobretudo, foi o sofrimento (ver Caderno de Imagens).

Sufrimento este também visualizado na figura de São Jerônimo, que se encontra de forma semelhante, com a aparência exaurida e com as vestes puídas e sujas.

Pode-se notar que o percurso da direção de arte, principalmente em relação à paleta cromática e à textura dos figurinos das vestais, além de suas respectivas aparências, inclusive a do próprio São Jerônimo, sugere que apesar da estruturação visual límpida, clara e equilibrada do Palácio das Vestais, a degradação de seus habitantes não se encontra revogada, dada suas existências austeras por devoção ao cristianismo. Portanto, é mais um espaço que se reveste de um sentido diverso do que lhe é próprio através das articulações propiciadas pelos próprios elementos visuais.

3.2.2. A re-semantização dos objetos e o deslocamento de seu caráter fidedigno

Os objetos que acompanham São Jerônimo em sua empreitada se constituem efetivamente como objetos reais de sua vida, além de figurarem em muitas das representações pictóricas relacionadas ao santo. Nas pinturas de Caravaggio, Jan van Eick, Mantegna, entre outros, os livros, a pena, a caveira e o leão são elementos recorrentes.

A caveira é o primeiro objeto a ser introduzido. Desde a encenação do sonho de São Jerônimo no início do filme o objeto o acompanha e, por muitas vezes, posicionado de maneira peculiar nos planos que integra, geralmente encobrendo a luz. Nos locais de estudo de São Jerônimo, tanto na furna do deserto quanto no gabinete no Palácio das Vestais, o artefato se encontra sempre presente.

O leão é introduzido em um determinado local do deserto – as dunas. Um plano próximo, em movimento panorâmico, investiga seu corpo imponente e sua musculatura vigorosa. Um *tableau* nos oferece a visão de seu ferimento, um imenso espinho enterrado em sua pata. A imagem seguinte de um grande cacto contra o céu muito azul, sendo que a câmera em *contra-plongé* reforça sua grandiosidade, nos mostra o causador de sua ferida. A seqüência é significativa, pois demonstra que mesmo um animal vigoroso como o leão parece estar sensível às intempéries do deserto.

Portanto, a caveira e o leão demonstram estarem deslocados de seu caráter fidedigno ao corresponderem a duas esferas de significação em relação à proposta de vida de São Jerônimo, sendo que o primeiro exprime a efemeridade da existência, enquanto o segundo designa o rigor necessário para a empreitada monumental a que se propõe o monge. Desta forma assumem o estatuto de alegorias, pois a figuração acaba sendo capaz de indicar uma determinada conexão entre os objetos através de um processo não imitativo, ou seja, de figurar um determinado pensamento em relação às coisas que surgem dentro do próprio contexto fílmico e tentam apreender o todo, no caso, a trajetória católica de São Jerônimo.

As alegorias expressas pela caveira e pelo leão integram o espaço do Palácio das Vestais de maneira destacada, já que são introduzidas como *inserts* em momentos cuja temática gira em torno principalmente das dificuldades da vida monástica. Na seqüência em que São Jerônimo discursa para as mulheres sobre os aborrecimentos do casamento e a importância da castidade, algumas virgens passam mal e caem ao chão. Um *tableau* desta cena permanece durante algum tempo, e logo após um plano de livros, papéis e a caveira é inserido. Logo após há um *travelling* ao longo do corpo do leão. Após a seqüência em que São Jerônimo e o Papa Dâmaso dialogam sobre a dificuldade da tradução das línguas grega e hebraica, é inserido um plano em que vemos papéis, a pena e novamente a caveira (ver Caderno de Imagens). Vislumbramos em seguida um plano do leão no gabinete de estudos. Estes *inserts* da caveira – com outros elementos expressivos como livros, papéis e a pena – e do leão, são colocados após discursos sobre os sacrifícios da vida monástica e as dificuldades do trabalho de tradução/criação do texto sagrado.

O leão, por vezes, funciona como um espelho de São Jerônimo. Na seqüência em que o monge se encontra no gabinete de estudos, por exemplo, os movimentos do leão encontram-se em consonância com os movimentos de São Jerônimo, em uma continuidade visual de ações correspondentes. A imagem culminante desta seqüência é o *tableau* do leão na cadeira onde São Jerônimo estava sentado (ver Caderno de Imagens). Há também outros planos em que vemos a associação visual entre o leão e São Jerônimo: logo após um plano próximo da cara do leão, vista de lado, vislumbramos o sábio em posição idêntica no plano seguinte. Quando de seu retorno para o deserto, assistimos São Jerônimo percorrer o corredor em direção a saída do Palácio, e no plano posterior quem avistamos passando pela entrada é o leão.

Ainda que em menor proporção, os livros e pergaminhos que acompanham o monge estudioso também se encontram, de certa forma, deslocados de seu caráter original. O tamanho descomunal dos livros e a extensão ora exagerada, ora habitual dos pergaminhos também indica que o sentido destes objetos não se refere somente ao que lhe é próprio, mas à monumentalidade da tarefa de São Jerônimo (ver Caderno de Imagens).

A direção de arte, portanto, participa deste recobrimento de articulações semânticas que os objetos cenográficos incorporam, seja pela possibilidade dos objetos escolhidos fomentarem alegorias através da diegese, seja pela configuração atípica construída através do trabalho próprio da arte.

3.2.3. A luz como elemento cenográfico

A estratégia visual de *São Jerônimo* apresenta bastante distinção ao se apropriar cenograficamente de um elemento que comumente não figura como instrumento específico da direção de arte: a luz. Esta apreensão é possibilitada pois a luz também encarna sentidos outros, no caso, Deus, ou melhor, a iluminação divina, e a própria operação cinematográfica, ao romper com a continuidade de luz entre planos contíguos. Por exemplo, em uma determinada seqüência, vemos um *tableau* de São Jerônimo ajoelhado, rezando perante uma cruz. Inicialmente escuro, a luz do

sol banha o quadro, sugerindo o ato de iluminação divina que a câmera em *plongé* reforça (ver Caderno de Imagens). Em seguida, avistamos São Jerônimo ajoelhado em meio a um terreno pedregoso. Este plano, ao contrário do anterior, se inicia iluminado, e escurece conforme o santo cai ao chão se contorcendo com em um ataque epilético. Em seguida clareia novamente, para depois mais uma vez escurecer e clarear, e finalmente termina iluminado, ao mesmo tempo em que cessam as convulsões do santo. A configuração destas imagens demonstra a operação da iluminação em um sentido simbólico, já que sua presença é ocasionada através da reza e da penitência em terreno árido, visto a gravidade do suplício de São Jerônimo, confirmando sua transfiguração em elemento cenográfico.

Em outra cena, na porção do deserto que habita Gregório, a luz já atua no sentido de operador cinematográfico, pois recorta os ambientes e cria um jogo de luz e sombra, chamando a atenção para si. Mesmo quando recai sobre a textura das pedras e as ressalta, sua presença é notada através de uma bela luz dourada, luz esta que também avistamos de uma imagem do crepúsculo que ressalta a beleza da composição.

A estruturação visual da seqüência que apresenta a tomada de decisão de São Jerônimo em relação ao convite do Papa Dâmaso em ir para Roma tornar-se seu consultor bíblico, talvez seja a mais eloqüente desta apropriação da luz. A dúvida sobre a aceitação do convite parece pairar sob o monge, pois vemos vários planos seus a vislumbrar o horizonte, como que refletindo. Sua decisão é tomada em um plano visualmente significativo, pois da dúvida a certeza, a incidência da luz transita entre o obscuro e a claridade, sendo que a escolha de São Jerônimo é que suscita a transformação.

O monge e Gregório encontram-se de costas, olhando para o horizonte, neste momento pouco iluminado devido ao início do nascer do sol. Gregório então discorre sobre as discórdias na Igreja Católica e impele São Jerônimo a ir e ajudar a resolvê-las. Durante este plano, São Jerônimo encontra-se posicionado exatamente em frente ao sol e a pouca movimentação de suas pernas ora escondem, ora nos deixa entrever uma pequena parcela de luz. Quando o monge finalmente decide, vemos um outro plano já completamente banhado pela luz do sol.

* * *

A análise das articulações oferecidas pelo percurso da direção de arte em *São Jerônimo* demonstra que a transcrição visual proposta parte de determinados elementos e os recobre de outro sentido, instituindo a transfiguração ideal para a vida de São Jerônimo ao erigir novas possibilidades de apropriação da paisagem brasileira e de espaços arquitetônicos – através do sofrimento há beleza.

A direção de arte em *São Jerônimo* rompe com a premissa do filme histórico ao redimensionar a vida do monge estudioso europeu através de uma operação baseada na mínima fidelidade ao período histórico, em uma tentativa de traduzir seu pensamento localmente e, sobretudo, no âmbito visual. Portanto, a direção de arte se reconfigura ao localizar a vida de São Jerônimo em espaços que, à primeira vista, traduzem o sentido de penitência e austeridade requerido, mas após o entendimento do significado da trajetória do santo traz a tona a beleza intrínseca destes espaços, transfigurando-os no ideal de beleza que parece ser a busca do artista.

Neste caso, a visualidade proposta pela direção de arte utiliza estes espaços justamente pela possibilidade de revesti-los de sentido diverso. Diverso porque se vale tanto da designação do espaço e sua configuração pelo que são, quanto na atribuição de idéias e associações a este espaços, isto é, determinada significação.

A estruturação interna da imagem, principalmente no que tange ao trabalho da direção de arte, demonstra que estas articulações encontram-se assentadas em uma dinâmica plástico-pictórica, especialmente por seu valor de composição. Esta dinâmica em *São Jerônimo* se inscreve através da organização visível de seus valores plásticos, em busca de uma armação visual que estabeleça a relação espacial geral entre o todo e seus elementos integrantes, em aproximação ao trabalho de Eisenstein. Mas de forma diferenciada, já que não pretende, como Eisenstein, ressaltar as linhas de força da imagem através de determinada composição, e sim sua textura, além de vincular uma idéia de massa e peso dos elementos visuais. Embora a relação visual harmoniosa entre os elementos também se constitua como atributo na composição da imagem em *São Jerônimo*, e neste ponto também se afaste do estatuto da composição pictórica em Eisenstein, suas estratégias voltam a se aproximar devido a ruptura de ambos com a tradição pictórica clássica, e no caso

de São Jerônimo através do realce da materialidade da imagem ao invés de apenas por seu resultado visual.

Conformado em grandes blocos de quadros fixos – *tableaux* – as estruturas de base da imagem expressas por seu material plástico, ou seja, formas, texturas e cromias, sedimentam grande parte do percurso da visualidade do filme. A estratégia de composição da imagem através de *tableaux*, que acabam por instituir arranjos visuais que funcionam como tratados imagéticos sobre passagens de sua vida. Isto é, as cenas são congeladas através de rígida composição da imagem, onde se estabelece certa visão de algumas ocasiões, reforçada, além da fixidez do enquadramento, pela longa duração dos planos e pela movimentação precisa e restrita dos elementos integrantes.

A manipulação intensa dos valores plásticos da imagem ressaltar justamente a máxima plasticidade dos espaços e dos figurinos, onde a textura e a cor são os integrantes de principal destaque. O realce da textura dos espaços e o percurso da cor são estratégias visuais da direção de arte para estabelecer a afinidade imagética com o espaço da penitência, ressaltando qualidades como aspereza, aridez, rugosidade e, deste modo, possibilitar uma visualidade extremamente afinada com a imagem do deserto para São Jerônimo.

O filme se estabelece por um mínimo representacional que resalta seus valores plásticos e permite a emergência de conceitos visuais sobre a vida de São Jerônimo, não se limitando à representação no sentido de registro do acontecido – como em Eisenstein ao abolir com o ilusionismo.

Logo, a direção de arte em *São Jerônimo* pode ser considerada um elemento eminentemente plástico por destacar estes valores na matéria fílmica e engendrar sua visualidade por esta baliza. E se Eisenstein estava em busca da dramaturgia da forma de modo a expor as contradições do que existe, os *tableaux vivant* em *São Jerônimo* remetem ao dilema do artista, a um processo de busca que nunca se concretiza, mas ainda assim tenta desvendar – a partir da acepção do belo – os mistérios do mundo, do Brasil e do próprio cinema.

3.3. A direção de arte como unidade compositiva: *Terra Estrangeira*

Pedro: “Isto aqui não é terra para encontrar
ninguém.

Isto é uma terra de gente que partiu para o mar.
É o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”.

Terra Estrangeira é um filme sobre uma geração em crise, que deixa de ter oportunidades em seu próprio país – o Brasil – e sai em busca de soluções fora dele, perdendo-se em uma nação que também parece incerta de sua identidade – Portugal. O filme evoca um momento específico, o início da década de 1990 e do governo Collor, e suas ações catastróficas no âmbito econômico como o confisco da poupança. *Terra Estrangeira* se desenvolve a partir da sensação de perda de nacionalidade gerada por este contexto de extremo desapontamento político e, neste caso, aponta para o efeito de desenraizamento do brasileiro, sobretudo jovens, no começo da década passada.

A direção de arte em *Terra Estrangeira* estrutura uma visualidade que busca a tradução da crise de identidade vivida pelos personagens principais: Paco (Fernando Alves Pinto), aprendiz de ator fisgado na rede de um acontecimento que o move adiante sem que lhe sobre margem para agir, e Alex (Fernanda Torres), garçonne em Lisboa que demonstra ser a única a ter consciência do processo que participa e, portanto, consegue se renovar e sobreviver. Tanto que a imagem do casal na praia deserta com um navio encalhado parece ser o grande emblema da ausência de perspectiva destes jovens: uma tradução para o exílio, não mais político como em décadas passadas, mas agora econômico.

A direção de arte estrutura a geografia deste tempo em crise a partir da escolha de singulares locações nas cidades de São Paulo, como o entorno do Elevado Presidente Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão, e Lisboa, especificamente a Lisboa africana, com suas pensões à beira de cais abarrotadas de angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos.

O prédio de apartamentos que habita Paco e sua mãe localiza-se em frente ao Minhocão, que embora não se constitua propriamente como uma obra de arquitetura

e sim de engenharia, causou um impacto inegável na paisagem urbana da região central de São Paulo. Ele passa a cinco metros dos prédios de apartamentos. Tem 3,4 quilômetros e liga a região central à zona oeste da cidade. Entre as críticas que já recebeu, foi chamado de “cenário com arquitetura cruel” e “uma aberração arquitetônica”. O projeto sofreu críticas negativas desde sua idealização, entre 1965 e 1969, e até hoje não é bem visto pela população da região, que teve seus imóveis desvalorizados e convive com a deterioração do local.

Desta forma, a escolha da direção de arte recai justamente nesta porção de arquitetura desumana de São Paulo faz com que a estruturação visual da cidade se estabeleça a partir deste pressuposto, onde a imagem se beneficia precisamente dos elementos disruptivos oferecidos pela visualidade deste espaço – a via expressa que corta a massa de prédios – e que inviabilizam seu entendimento claro.

Nas locações na Lisboa africana, denominada desta forma pela presença de uma grande quantidade de negros oriundos de Angola, Moçambique e Cabo Verde, esta baliza visual permanece. Embora a visualidade pré-moderna expressa pela arquitetura de Lisboa a anuncie como uma cidade possivelmente mais acolhedora e terna do que São Paulo, o privilégio pelas pensões decadentes, quatinhos fétidos e ruelas sinuosas e estreitas rompem com a imagem de Portugal como país próximo, viável e condescendente, e tanto os brasileiros como os negros das ex-colônias parecem se encontrar perdidos em terra estrangeira. Na costa do Atlântico serão oferecidos elementos visuais que também estabelecem a possibilidade de articulação de uma imagem distorcida e não natural.

A sensação de deslocamento que perpassa todos os personagens em *Terra Estrangeira* faz com que transitem por estes espaços e não consigam se identificar em nenhuma instância: não há probabilidade de se gerar uma identidade qualquer com estes espaços, todos estão em trânsito todo o tempo, e deslocados onde quer que estejam.

O filme parte de um fato documental relativamente recente, do início da década de 1990, e conta uma história datada, que se passa entre a posse de Fernando Collor de Mello em 13 de março e o primeiro de abril do mesmo ano. A história datada e aparentemente documental faz com que o filme se aproxime de uma matriz realista e,

portanto, que a direção de arte tenha que se relacionar com esta premissa. Embora diversas tendências coexistam em um amplo leque de definições do que venha a ser o realismo cinematográfico, as mais convencionais apontam para argumentações acerca da verossimilhança, ou seja, a suposta adequação ficcional aos fatos do mundo. Embora *Terra Estrangeira* até parta de uma matriz estética de tradução realista, a direção de arte, ao integrá-la a partir de um pressuposto eminentemente compositivo, vai buscar agregar informação aos espaços através de elementos que irão suscitar determinada leitura da imagem.

A fotografia em preto e branco corrobora para que os espaços estruturados pela direção de arte estejam deslocados de sua imagem natural, ao permitir, principalmente, a perda de sua profundidade, transformando tanto a cidade de São Paulo como a de Lisboa em cidades chapadas, ou seja, de fundo impreciso, possibilitada pela visão difusa de seus contornos, inviabilizando uma leitura estritamente verossímil destes espaços. Os elementos disruptivos oferecidos pela direção de arte serão ressaltados por esta fotografia em preto e branco, que desta forma foge do registro do banal e relativiza um possível caráter realista desta visualidade.

Pode ser tomada como exemplo a paisagem da costa do Atlântico, na significativa seqüência em que Alex e Paco tentam viabilizar uma suposta negociação para a encomenda que Paco trouxe do Brasil. As construções arquitetônicas e as diferentes texturas – do mar, do penhasco e da areia – são destacadas da paisagem e de certa forma enfatizam a pequenez e fragilidade dos personagens, potencializando o efeito extremamente dramático da referida paisagem (ver Caderno de Imagens – Anexo).

3.3.1. O efeito de saturação

A primeira imagem de *Terra Estrangeira* já reflete a peculiaridade dos espaços selecionados pela direção de arte: a visão de prédios de grande quantidade de apartamentos – primado do aproveitamento econômico do espaço da arquitetura moderna – privilegia o traçado das abundantes janelas, demonstrando a falência

deste projeto arquitetônico ao reforçar as condições desfavoráveis em que vive grande parte da população das grandes cidades. A via expressa contígua aos prédios corrobora para esta feição. A iluminação difusa reforça a idéia de arquitetura desumana e impede que o volume das construções seja ressaltado, instituindo-se uma visualidade de formas de pouca profundidade desde este momento.

O efeito de saturação que perpassa todo o conceito da direção de arte para o filme se baseia em uma estruturação visual através de elementos que possam acrescentar informação, e já no plano seguinte se inicia a sedimentação desta idéia: um outro enquadramento dos mesmos prédios iniciais – supostamente a casa de Paco, mas ainda não se pode confirmar – agora debaixo do Minhocão, de onde visamos um enorme cartaz publicitário de *lingerie* das marcas *Hope*, palavra que em português significa esperança. Este plano apresenta uma legenda com o local e a data “São Paulo, 13 de março de 1990”, além da passagem de um ônibus e a mãe de Paco, Maria Eizaguirre (Laura Cardoso), aparentemente cansada, que adentra o quadro a esquerda em plano médio. A arquitetura dos prédios e os elementos característicos de uma grande cidade se apresentam: estamos mesmo em São Paulo (ver Caderno de Imagens).

O apartamento de Paco e da mãe se constitui como o típico exemplo do efeito de saturação dos espaços buscado pela direção de arte. Apesar de se localizar em um espaço urbano decadente e, portanto, configurar-se como moradia de gente simples, os elementos e sua disposição na casa destoam, em parte, de um apartamento em tão má localização. Os móveis, em sua maioria de madeira, apresentam distinção e não se assemelham à grande parte dos móveis de casas de pessoas de baixa renda³⁰, geralmente oriundos de lojas de departamento populares que fabricam em grandes quantidades, comumente em material de qualidade inferior e com *design* similar. Os móveis e objetos correspondem a uma pessoa apegada a um outro tempo, de outra geração – a mãe de Paco – visto a época que parecem pertencer e seu estilo peculiar, além da boa aparência indicar o esmero com sua conservação. Os inúmeros pratos de louça que ostenta como objetos de decoração

³⁰ Como, por exemplo, na já mencionada casa de Dalva em *Um céu de estrelas*.

confirma sua inclinação a hábitos de outras épocas, e as inscrições e desenhos dos respectivos objetos indicam suas raízes ibéricas.

Logo na entrada, em uma espécie de ante-sala, visualizamos um cabideiro e um aparador com um relógio de mesa antigo e um vaso. Na sala propriamente, um sofá com almofadas com abajures de cada lado, uma estante com um aparelho de televisão e bibelôs, um pufe, uma poltrona, uma mesinha de telefone e cadeiras. Na extensão da sala com formato em “T” ainda avistamos uma cristaleira repleta de louça e outra mesa com cadeiras. Nas paredes vemos vários quadros e pratos, alguns em posições simétricas. A maioria dos móveis encontram-se recobertos por panos bordados, e o sofá apresenta uma manta estampada. Um tapete com grafismos preenche o espaço entre a estante e o sofá. Toda a composição visual da sala é muito bem equilibrada, onde todos os espaços encontram-se preenchidos por elementos em posições e matizes que enriquecem visualmente o ambiente e nos fornecem informações sobre os moradores da casa, neste caso muito mais da mãe do que de Paco, pois ao menos na sala não há sequer um elemento que pareça remeter a ele.

Os elementos cenográficos e seu arranjo oferecem estruturação visual para concepções de enquadramentos cuidadosos, com privilégio para um conceito de composição da imagem pautada por seus constituintes de base. A cena em que a mãe de Paco se senta após a chegada da rua é significativa neste sentido: ela percorre a sala e se senta exatamente no espaço vazio do quadro que se forma à direita, na cadeira ao lado da mesa de telefone, preenchida visualmente em sua porção superior por um prato dependurado logo acima na parede, ambos do lado esquerdo. Há uma outra cena bastante elucidativa do efeito proposto pela direção de arte: a mãe de Paco se senta ao sofá da sala onde ele se encontra deitado para conversarem. O sofá é estampado, assim como a manta que está disposta sobre ele. Da forma em que está disposta, a manta recai sobre o sofá em formato triangular, e será justamente no meio, onde se encontra a ponta do triângulo, que a mãe de Paco se senta. Durante a conversa Paco se levanta e senta-se, e a manta permanece equilibradamente disposta atrás dos dois, onde cada metade corresponde à porção em que cada um ocupa no sofá. Além disso, o estampado do sofá e da manta, e a

camisa listrada de Paco, contrabalançada pela blusa lisa da mãe compõem um interessante mosaico de grafismos que enriquece a visualidade da cena (ver Caderno de Imagens).

O quarto de Paco também segue neste efeito e podemos vislumbrar uma multiplicidade de elementos, mas agora de formas menos precisas, potencializadas por sua desorganização. As paredes apresentam quadros e também um cabideiro, mais moderno, sem tripé e somente com as hastes colocadas à parede. Embora alguns elementos do quarto de Paco até remetam a um desenho mais moderno, como a luminária e outros objetos, eles não rompem totalmente com a visualidade do restante da casa, pois não visualizamos nenhum tipo de aparelho eletrônico de última geração ou qualquer outra coisa semelhante. Deste modo conserva a ambientação mais antiga proposta para a visualidade da casa. Vemos ainda uma cama, cadeiras, uma escrivaninha e a estante desordenadamente repleta de livros, o elemento que talvez mais chame visualmente a atenção em seu quarto além da vista de sua janela para a via expressa extremamente próxima. Aliás, em todas os planos em seu quarto a janela sempre se encontra completamente aberta, não nos deixando esquecer que o prédio localiza-se à margem do Minhocão.

O quarto de costura encontra-se em configuração semelhante ao de Paco, com elementos que retratam o ato de costurar, mais em quantidade do que em variedade, como tecidos, a máquina de costura, moldes e modelos de roupas nas paredes (ver Caderno de Imagens).

O banheiro, de azulejo brilhoso de matiz cinza escuro, visto somente por uma vez durante o filme, demonstra que o efeito compositivo buscado pela direção de arte encontra-se também em pequenos detalhes, confirmado pela toalha estampada posicionada em relativo destaque no quadro de modo a quebrar uma certa monotonia visual do banheiro (ver Caderno de Imagens).

Além do destaque para os elementos cenográficos e suas formas e matizes, a disposição do espaço no apartamento será elemento chave para a concepção do enquadramento na cena da morte da mãe de Paco. Primeiramente, vislumbramos um plano próximo de sua feição de horror ao ouvir a notícia sobre o confisco da poupança. A câmera inicia um movimento de afastamento enquanto a mãe de Paco

se descontrola e chama pelo pai em espanhol, circulando pelo centro da sala. A câmera então se posiciona dentro do quarto completamente em penumbra, e dali finaliza a visão da seqüência, se aproveitando do recorte para o espaço da sala potencializado pela luz, ou melhor, por sua falta, para compor efetivamente um dramático *tableau* da senhora morrendo em frente ao televisor (ver Caderno de Imagens).

O encontro de Paco com a mãe morta constituirá uma imagem que também se utiliza da disposição do espaço estruturado pela arte, evidenciando, neste caso, o trabalho em conjunção com a fotografia. Paco está no sofá com o corpo da mãe nos braços, lamentando sua morte. As luzes da sala encontram-se completamente apagadas e a visão da cena é possível devido a entrada das luzes dos faróis dos carros que passam pelo Minhocão, em um belo efeito intermitente que institui uma imagem extremamente dramática, enfatizando o total abandono enfrentado pelo personagem – agora só restam ele sozinho e a cidade.

Após a morte da mãe, o apartamento rompe com o esmero e equilíbrio visual apresentado anteriormente, e passa a demonstrar o caos em que a vida de Paco se encontra. Na significativa seqüência em que a câmera percorre toda a sala até chegar a Paco, a passagem de tempo e o estado emocional do personagem são totalmente construídos pela direção de arte. Já na entrada podemos vislumbrar inúmeras cartas recebidas e nem sequer pegadas do chão. O relógio antigo no aparador, visto em proximidade, indica uma aparência assim não tão bem conservada como sua imagem anterior sugeria, já que agora pode-se ver o desgaste sofrido pela passagem do tempo (ver Caderno de Imagens). Papéis amassados encontram-se largados sobre os móveis, pratos com restos de comida sob as mesas, roupas pela sala, e a lista telefônica, aberta sob a cadeira, que indica estar ali desde pelo menos a procura pela funerária, isto é, há algum tempo. Encontramos então Paco, como que montando um grande painel de sua vida, procurando por sua identidade através das memórias da mãe, isto é, por suas fotografias. A aparência de Paco também corrobora para esta compreensão: barba por fazer, cabelos em desalinho, aspecto desgastado.

A estruturação visual oferecida pela direção de arte nos outros ambientes por onde circula Paco enquanto permanece no Brasil, tanto interiores quanto exteriores,

seguem por esta baliza, onde determinadas composições da imagem ressaltam os elementos disruptivos apresentados e a inviabilizam como imagem simplesmente mimética, além de acrescentarem informação e influenciarem sua leitura.

No cemitério onde a mãe de Paco é enterrada, por exemplo, o alto contraste da fotografia em preto e branco assinala o formato circular do jazigo comum, onde a indefinição dos contornos entre cada um ressalta ainda mais o desfavorecimento de quem não pode arcar com o alto custo de um túmulo individual.

Já nos bastidores do teatro onde Paco vai fazer o teste de ator, embora a profusão de elementos nas coxias – cordas, painéis, canhões de luz, armações do palco, do cenário, entre outros – indique o efeito de saturação, o destaque maior vai para a sobreposição de texturas entre o olhar de Paco e a atriz em cena (Bete Coelho).

No bar em que o personagem conhece Igor (Luis Melo), pode-se perceber a influência da composição do espaço para a concepção do enquadramento. O bar remete a um estilo *art déco*, com linhas sinuosas e pé direito muito alto, cujo plano geral em *plongé* evidencia. Durante a conversa, os personagens encontram-se posicionados no balcão, em uma porção do bar de onde se é capaz de visualizar dois grandes quadros na parede atrás, confirmando a participação da direção de arte na composição do plano (ver Caderno de Imagens).

O galpão de Igor talvez seja um dos espaços mais significativos criados pela direção de arte em *Terra Estrangeira*, pois o acúmulo de objetos – antigos e que vão e vem de vários locais do mundo – de um antiquário remete a alguns eixos de trabalho do filme, como a idéia de tempo, deslocamento e envelhecimento. As estantes entulhadas de peças formam fileiras que ressaltam a si próprias: o destaque absoluto deste ambiente é o amontoado de objetos de outras épocas. O local servirá de base para Igor proferir sua visão fetichista sobre o valor destes objetos: “Está vendo esta cadeira, Paco? Isto não é uma cadeira. Este prato aqui não é um prato. Esta não é uma mesa. São vestígios, isso, vestígios de uma puta aventura! A maior aventura de todos os tempos, a dos conquistadores, dos Aguirres, Eizaguirre!” (ver Caderno de Imagens).

Os exteriores da cidade de São Paulo, em sua maioria o entorno do Minhocão, também se adequam a estruturação visual compositiva da direção de arte. Na seqüência em que Paco perambula desorientado pelas ruas embaixo do viaduto após o fracasso no teste de ator, há sempre elementos dentro do plano que determinam este efeito compositivo. Grades que compõem um jogo de linhas, cartazes publicitários e propaganda política do presidente vencedor, Fernando Collor de Mello, cuja forma de escrever as palavras que continham “L”, como “Vote Nelle”, que aparece na rua por onde Paco passa, se tornou emblemática à época para, logo depois, transfigurar-se em um símbolo político nefasto para a população brasileira (ver Caderno de Imagens).

O traçado urbano frio e impessoal revelado por esta porção de São Paulo corrobora para a sensação de deslocamento e desolação em que se encontra Paco. O enfoque nos espaços geralmente vazios ou com poucas pessoas ratifica este sentimento e faz com que as linhas da arquitetura da cidade tenham mais evidência.

Por outro lado, embora a cidade de Lisboa pareça oferecer mais acolhimento por seu traçado urbano mais antigo e supostamente mais humano, a direção de arte procura estruturar uma base visual que também inviabilize esta caracterização, ao estabelecer determinadas escolhas e composição de ambientes que rompem com este pressuposto.

A primeira imagem em Lisboa, a de uma embarcação ao mar, embalada pelo som de um fado já estabelece uma das chaves de entendimento proposta para a cidade, contida na fala de um dos personagens: “Isto é uma terra de gente que partiu para o mar. É o lugar ideal para perder alguém, ou para perder-se de si próprio” (ver Caderno de Imagens).

O efeito de saturação da imagem estruturado pela direção de arte em *Terra estrangeira* estará ainda mais presente na visualidade de Lisboa. Esta afirmação já pode ser verificada no primeiro espaço interior da cidade: o restaurante onde Alex trabalha. A profusão de pessoas e objetos, as estantes repletas de garrafas, máquinas de bebida e um inusitado quadro de um campo de futebol em um painel entre as mesas (nossa suposta proximidade com os portugueses estaria, além da língua, no amor ao futebol?) asseguram a saturação do espaço. O bar onde Miguel

(Alexandre Borges), namorado de Alex, toca seu trompete por uma noite se apresenta um pouco menos impregnado de elementos, até porque possui o espaço do artista por excelência: um palco. Mais este espaço não possui o menor destaque visual no local e não se presta a ser ao centro das atenções, principalmente por estar escuro, e a expressão de desagrado e enfado dos freqüentadores, com exceção de Pedro (João Lagarto), ao ouvir o *jazz* tocado por Miguel corrobora para o sentimento geral de desprezo pelo artista. Tanto que após Miguel terminar sua apresentação e uma música mecânica dançante iniciar, os freqüentadores se animam e lotam a pista de dança (ver Caderno de Imagens).

O local onde Miguel e Alex moram, um quarto de pensão, aglutina em seu espaço informações sobre os dois personagens, ainda que tenda a se caracterizar mais como um espaço de Miguel, dado a quantidade de elementos que referenciam sua verve de músico. Inúmeros recortes de músicos no armário, uma banqueta com partituras, além do som e fitas em lugar de destaque direcionam para este entendimento. Outros elementos como a grande quantidade de fotos na parede, um cabideiro repleto de roupas e bolsas, malas, além de objetos espalhados pelo quarto, estabelecem o tom de geral de desorganização. A desordem do quarto de Paco constitui-se de forma semelhante, e a recorrência desta característica parece indicar o estado tumultuado dos personagens mais jovens no filme.

Esta baliza visual pode ser verificada através, por exemplo, da composição dos ambientes do livreiro Pedro, homem mais velho que os personagens mencionados acima. Sua loja *A Musicóloga* e o quarto que empresta a Alex, apesar de evidenciarem uma certa desorganização, esta se configura em uma outra chave – pelo intenso acúmulo de objetos – e corrobora para a idéia de homem da não-ação em relação a si próprio e, por conseguinte, em relação a seus ambientes que caracteriza o personagem ao longo do filme. Pedro distingui-se como aquele que parece não pensar em si, cuja prioridade é sempre o problema alheio, os de Alex principalmente, aproveitando-se de esguelha do afeto recebido dela por sua solicitude e amizade (ver Caderno de Imagens).

Sua loja de livros e partituras de música é bastante significativa neste sentido. A pequena loja, absolutamente repleta de livros em suas grandes estantes de pé

direito alto, além de alguns instrumentos em seu entorno, até poderia ser entendida somente como caracterização de seu prazer pela música e sua tendência intelectual, mas quando vislumbramos a parte superior da loja esta compreensão se reveste de outro sentido. O ambiente é completamente saturado de objetos, onde as paredes do corredor não apresentam sequer um espaço vazio – toda sua extensão está ocupada por inúmeros quadros. Vêm-se também algumas vigas não identificadas ao final do corredor e, à direita, seu minúsculo quarto, também abarrotado de objetos. A presença de tantos objetos e de maneira tão desordenada remete a uma idéia de acúmulo através do tempo, tempo este que Pedro pretende armazenar pela acumulação de elementos, resquícios de tempo, e assim talvez retê-lo de alguma forma. Paradoxalmente, as falas sobre a perda, como mencionada anteriormente, e sobre o devir do tempo e a não permanência das coisas são proferidas por ele: “Nada é definitivo nesta vida, nem a dor”, diz a Alex, esta sim, inteiramente desapegada das coisas.

O quarto que empresta a Alex, em um local bastante decadente, aparenta ser habitação de gente simples, dado o abandono dos carros, as paredes descascadas e a informalidade dos varais por todo o exterior da construção. Um imenso painel de azulejo lembra que o local é bastante antigo: há uma inscrição com a data de 1908, indicando talvez que o tempo lançou o lugar ao abandono. O local parece ser uma habitação popular que outrora deveria ser ambiente de grande movimento, principalmente por sua feição comunitária, mas apesar das roupas nos varais indicar a presença de moradores, enquanto Paco permanece no local não avistamos um sequer. O interior do quarto é do feitio dos outros ambientes de Pedro, com excesso de objetos entulhados. O tipo de desenho nas paredes corrobora com a antiguidade expressa pela construção e também auxilia a composição do espaço, já que, neste caso, não há quadros nas paredes (ver Caderno de Imagens).

Os outros ambientes interiores apresentados no filme seguem visualmente no eixo compositivo estruturado pela direção de arte. O *Hotel dos Viajantes* será o lugar da interação entre os jovens brasileiros, representados por Miguel e depois por Paco, com os jovens imigrantes africanos, a tal parcela que caracteriza este pedaço de Lisboa como a Lisboa africana. O hotel é exatamente em frente ao porto e incorpora a

feição de local transitório típico para negociações escusas: é lá onde Miguel recebe as mercadorias de contrabando e onde Paco chega para entregar a sua. A característica mais inusitada do hotel, apesar de sua configuração simplória e portanto afeita a pessoas de pouca renda como os imigrantes negros das ex-colônias, é que eles ocupam o segundo andar, apesar da hierarquia racial sempre ter demonstrado seu preconceito justamente por relegar sempre o pior lugar, de preferência separadamente, aos negros. A localização dos negros na parte superior do *Hotel dos Viajantes* demonstra ser uma pequena ironia com uma suposta hierarquização dos espaços.

A saturação da imagem no ambiente do hotel se caracteriza mais pela quantidade de pessoas, os negros estão sempre em grandes grupos, e por seus figurinos extremamente estampados, do que pela profusão de objetos cenográficos. Ainda assim, a influência da disposição do espaço na concepção dos enquadramentos continua presente, como se pode notar na cena em que Paco está ao telefone e atrás, no espelho, avista-se a imagem do velho gerente a ler o jornal.

Nos últimos interiores analisados em *Terra estrangeira* o efeito de saturação encontra-se novamente potencializado. Um é o local onde Alex vende seu passaporte brasileiro e descobre que nada vale, conforme informa um dos compradores. Ainda que o enquadramento revele somente um canto do restaurante, a mesa onde Alex e os dois homens estão sentados e uma pequena margem em volta, esta pequena porção já é suficiente para demonstrar a intenção da direção de arte. A parede é decorada por pequenos símbolos em formato geométrico; os armários são transparentes e pode-se ver o contorno das garrafas através deles, além da textura áspera, mas também transparente do vidro que dá para o exterior possibilitar a visão da passagem de pessoas. Há engradados de cerveja atrás de Alex, e na mesa atrás dos dois homens duas xícaras estão dispostas.

O outro interior é o restaurante onde Paco finalmente se encontra com os receptores de sua encomenda, o *Machado Fados*. Diante da situação em que o personagem se encontra, o início da letra do fado pronunciado pela cantora do bar parece zombar da situação: “Foi por vontade de Deus que vivo nesta cidade”. A resolução da direção de arte em caracterizar de maneira mais sofisticada o único

lugar do filme que apresenta uma característica portuguesa mais óbvia, sua música típica, o fado, revela a distinção do local destinado para se apreciar as boas coisas da terra, e evidencia quem pode arcar com este prazer: certos turistas e os que têm dinheiro, justamente representados pelos compradores de pedras contrabandeadas. O movimento de câmera circular em torno da mesa da negociação permite que se veja o entorno durante toda a conversa, sendo possível vislumbrar a sobriedade do ambiente, de luz suave e, ao contrário do bar em que Miguel se apresentou, com iluminação destacada para a cantora de fado. Embora repleto de gente, mantém-se a devida distância entre as mesas e seus integrantes, e o absoluto preenchimento das paredes por quadros, imagens de cantores e freqüentadores enriquecem visualmente ainda mais o ambiente. Além disso, a visão de que o sofisticado bar constitui-se tipicamente como lugar para turista é confirmada pela grande presença de japoneses na entrada, avistados quando Paco foge do bar.

Durante a fuga de Paco e Alex para Espanha, nos é revelada a locação que talvez melhor condense o estado dos personagens e por isso se constituiu como a emblemática imagem do filme: a do casal em uma praia deserta com um navio encalhado no mar. A concepção fotográfica desta cena faz com que as altas luzes inviabilizem a diferenciação clara entre os elementos com matizes de tons claros, como o céu, a água do mar e a areia da praia, integrantes da composição deste espaço que, desta forma, não se encontram ressaltados na imagem. Ainda assim, a direção de arte participa ativamente desta cena, pois todos os enquadramentos estarão pautados pela relação do casal com o navio, eles na porção inferior esquerda do quadro, e o navio à direita, elemento da locação que, a rigor, se estrutura visualmente no âmbito do trabalho da arte. O navio é o maior destaque visual da locação, além de se instituir como o elemento que estabelece a orientação visual do enquadramento (ver Caderno de Imagens).

Os últimos espaços apresentados no filme, como o bar na fronteira e a estrada, se estruturam visualmente como os outros ambientes no filme. O bar, pela presença de elementos que auxiliam para a composição de uma imagem saturada, através de inúmeros objetos típicos de um local como este – alimentos e bebidas, além de objetos decorativos como vasos com flores. A estrada, vislumbrada em vista

panorâmica, nos fornece também uma imagem característica: um carro percorrendo a linha da auto-estrada em meio a vegetação (ver Caderno de Imagens). A música ouvida durante o transcorrer desta imagem – a emblemática versão de Gal Costa para *Vapor barato*³¹ – arremata a idéia de deslocamento e transição proposta em *Terra estrangeira*.

* * *

Portanto, a visualidade estruturada pela direção de arte em *Terra estrangeira* encontra-se em uma chave eminentemente compositiva, já que os elementos visuais oferecidos acrescentam informação decisiva para o entendimento da imagem, além de pautar a concepção do enquadramento e efetivamente direcionar a compreensão da diegese.

Embora o filme se estabeleça em princípio a partir de uma matriz realista – a historicidade da diegese – e desta forma institua uma chave estética que tenha que incorporar um mundo ficcional com coesão interna, causalidade admissível e plausibilidade na coerência psicológica dos personagens, a direção de arte conforma uma base visual que proporciona o deslocamento de uma visualidade adstrita à mimese e a um estrito convencionalismo que este pressuposto poderia engendrar. A composição da imagem se organiza principalmente através dos elementos disruptivos do quadro, dos espaços e do efeito de saturação. A opção pelo preto e branco em si já desnaturaliza a narrativa e a envia para uma recepção simbólica. Nesse sentido, poderia se imaginar a fotografia como elemento de coesão para o universo representado. Contudo, como vimos, a fotografia terá seus limites definidos pela imagem esboroadada e incerta dos espaços de circulação, ou seja, será pré-determinada pelas características colocadas em relevo pela seleção das locações, objetos e figurinos.

Não há profundidade fotográfica, portanto, o espaço está redimensionado para o figurativismo, para o desenho, e a imagem como que “sufoca” os personagens. A direção de arte em *Terra estrangeira* se constitui assim como o alicerce para a sua unidade visual, articulando a visualidade não só no plano mas como um todo no filme.

³¹ A letra e música são de autoria de Jards Macalé e Wally Salomão e a versão referida encontra-se em *Gal a todo vapor*. Polygram. 1971.

Deste modo se aproxima do estatuto da direção de arte como elemento compositivo e da forma de trabalho erigida por William Cameron Menzies, porque além de compor uma instância de aderência do espectador ao esquema diegético proposto, agrega sentido ao filme através de seu próprio arsenal de trabalho, apresentando a função como um efetivo instrumento de articulação da linguagem cinematográfica. Cabe à direção de arte desenhar a espacialidade do filme, descarnando-a de um compromisso realista estrito.

3.4. A autonomia da direção de arte: *Bocage, o triunfo do amor*

Baco triunfe, triunfe amor!

Bocage, o triunfo do amor busca a recriação poética da vida de Manuel Maria Barbosa du Bocage, interpretado no filme pelo ator Victor Wagner, poeta português que viveu do final do século XVIII até o início do século XIX, morrendo precocemente aos 40 anos. O filme se estrutura a partir da biografia do poeta, mais especificamente a partir da viagem que realizou por todo o império português após sua expulsão da corte, quando visitou países de língua portuguesa nos três continentes: Brasil na América, Moçambique na África, Índia e China na Ásia. O filme tenta estabelecer uma reflexão sobre o processo de formação do universo cultural lusófono, baseada primordialmente na investigação mítica desta formação.

Bocage, o triunfo do amor resgata as bases de nossa formação lusófona e católica a partir do imaginário popular, e sua faceta mais contundente, permanente e recorrente: um *ethos* anárquico que se traduz em sexualidade pronunciada e, desta forma, desestabilizadora da ordem vigente.

Se o maior legado de Manuel Maria Barbosa du Bocage é o erotismo, o filme tenta dar conta desta herança se concentrando na adaptação de seus poemas exuberantemente eróticos e nos sonetos de amor que deram origem a essa lenda. Mesmo publicando apenas um livro em vida, o poeta árcade e pré-romântico foi um dos primeiros a anunciar a modernidade em Portugal, especialmente por meio do anti-absolutismo, que o aproximaria dos ideais libertários da Revolução Francesa, e das

figuras de linguagem conflitivas como o oxímoro que dão força e contundência a seu estilo poético.

Debatendo-se em meio à sociedade violentamente repressiva que se configurou durante o reinado de Dona Maria I em Portugal e à explosão científica, artística, filosófica e política do denominado século das luzes no resto da Europa e Américas, Bocage consegue impor-se e transformar-se em referencial. Esta talvez seja a contradição profunda do poeta, o seu maior drama: viveu em um tempo que não lhe era adequado, uma época de poesia medíocre, um tempo em que o fardo de ser poeta foi terrivelmente condicionado por exigências sociais que, não poucas vezes, Bocage teve que transgredir, o que lhe causou a expatriação e o cárcere.

Personagem do século XVII, a vida do poeta português, a rigor, se prestaria a uma biografia histórica, e, neste caso, estaria sujeita a uma caracterização de época que pudesse corresponder de forma razoável ao referido século, fazendo com que a direção de arte estivesse condicionada a reconstituição de um pano de fundo visual minimamente crível, o que não ocorre.

A direção de arte em *Bocage* consegue estabelecer uma perspectiva histórica mínima de forma seletiva. Ancorando-se em um referencial arquitetônico, escolhe locações no Brasil e em Portugal de estilo manuelino, neogótico e barroco, padrões que se desenvolveram entre os séculos XVI e XVII e que sugerem o devido peso histórico através de uma visualidade de grande impacto.

Neste aspecto, a arquitetura manuelina vai além pois se institui como a ambientação precisa para a vida do poeta, já que é um estilo arquitetônico tipicamente português, que floresceu durante o reinado de D. Manuel I (1491-1521), no auge da expansão marítima, e prosseguiu após a sua morte. É uma variação portuguesa do último período do estilo gótico, caracterizada pela exuberância plástica, o naturalismo, a robustez, a dinâmica de curvas e o recurso a motivos inspirados na flora marítima e na náutica da época dos descobrimentos.

Já no estilo gótico, (cf. Ducher, 2001), predominante entre meados do século XII e inícios do século XV, período compreendido entre o final do estilo românico e o início do Renascimento, é possível identificar traços distintivos que se ligam diretamente à leveza das construções, às linhas curvas e à verticalidade das formas arquitetônicas.

Com o descarte das superfícies cheias e das paredes pesadas, a construção arquitetônica deste estilo torna-se dotada de leveza, que a intensa luminosidade interior ajuda a acentuar.

Em contraposição ao ideal clássico, nota-se que a arquitetura barroca, inserida no estilo artístico que se desenvolveu sobretudo no século XVII, adentrando Portugal no século seguinte, apresenta uma certa tendência ao bizarro, ao assimétrico, ao extravagante, ao apelo emocional, características inexistentes até então na arte renascentista. De certa forma, o desapego pelas formas consideradas ideais de beleza e perfeição clássicas e a valorização da representação dos temas a partir da experiência, inclinam algumas obras barrocas a uma espécie de naturalismo, isto é, a imagem pictórica das coisas e seres humanos tal como aparecem, com suas marcas do tempo, seus defeitos físicos, seus traços bizarros e feios, sem retoque algum.

Na verdade, ao propiciar a flexibilização dos cânones clássicos, como, por exemplo, a ruptura em relação a rigidez das linhas retas da arquitetura renascentista através do emprego freqüente da coluna sinuosa, o barroco possibilitou maior liberdade artística para a criação de novas formas de representação, sendo reaproveitado no filme menos como marca precisa do tempo de vida do poeta e mais como interpretação artística do tema.

Pode-se notar que os parâmetros distintivos dos estilos arquitetônicos selecionados pela direção de arte de *Bocage* permitem sua articulação em relação à própria obra do poeta, pois seus respectivos ideais de beleza se engendram a partir de conceitos como a sinuosidade, a curvatura e a leveza de suas construções, se aproximando, desta forma, de uma sensualidade e uma sensorialidade que possibilitam a tradução do legado erótico da obra de Bocage.

A direção de arte em *Bocage* consegue também dar conta da premissa da ambientação histórica através dos espaços arquiteturais e, ao mesmo tempo, do inerente esplendor visual esperado pelos filmes do gênero através do grande impacto da visualidade configurada nestes espaços.

No entanto, ainda que não tenha a premissa da reconstituição histórica como principal mote, um outro núcleo cenográfico “realista” se revela tão significativo e deslocado quanto o arquitetônico: a natureza. Apesar do dinamismo das formas

arquitetônicas apresentadas no filme remeterem, em certa medida, ao erotismo trazido à tona pela poesia de Bocage, será o espaço natural a sua melhor tradução, já que são os corpos dos personagens os elementos ressaltados pela paisagem natural. As cores vibrantes, como o intenso azul do céu e do mar, e a paleta cromática verificada na maioria dos figurinos, a textura e as formas dos elementos cênicos, tudo corrobora para este destaque.

A narrativa fragmentada e a ruptura com uma causalidade lógica dos fatos, além da diluição de uma dramaturgia no sentido convencional através da utilização da linguagem poética do poeta português nos diálogos entre os personagens, valorizam ainda mais a autonomia da visualidade estruturada pela direção de arte.

Ao indicar a dissolução de uma narrativa linear, o filme suprime os vestígios estritamente miméticos da representação e, portanto, relativiza qualquer referência ao espaço-tempo natural exterior a diegese. Em vez de sugerir uma ilusão de continuidade entre os espaços, a direção de arte em *Bocage*, associada à montagem, quebra com a verossimilhança ao propor sua discontinuidade, estabelecendo uma cadeia associativa que abole com a alusão a uma idéia clara de espaço e tempo. A discontinuidade está ancorada na sucessão da movimentação dos personagens, em gestos e cenas que se articulam em diferentes espaços. Entre alguns exemplos, podemos citar a conversa entre Manteigui (Viétia Rocha) e Bocage em uma tenda na praia. A discussão se inicia e se desenrola neste mesmo espaço, mas quando da saída de Bocage para o exterior, vislumbramos a fachada de uma construção arquitetônica de um outro espaço. Em uma outra cena, avistamos Olinda (Gabriela Previdello) percorrer um longo corredor entre inúmeras colunas de uma sofisticada construção, e sua passagem completa-se rigorosamente em um casebre na praia. Desta forma, os eventos parecem estar controlados por uma instância que não se preocupa em romper visualmente com as limitações impostas por uma relação de verossimilhança de base realista, permitindo que o trabalho da direção de arte se construa a partir de outros pressupostos.

A criação de um estado visual que remete a um universo de delírio e fantasia pela direção de arte vai ser perturbado por uma única instância: a dos frades (Denis Victorazo e Diaulas Ulysses). São des que constituem a única instância narrativa

lógico-causal, instituindo, em certa medida, determinada coerência em relação a diegese, além de pontuar momentos específicos da vida de Bocage e instaurar um encadeamento mínimo dos fatos a eles relacionados.

Desde o início do filme os personagens dos frades configuram-se de maneira realista. Após a chegada de Bocage em uma praia e a decretação de sua prisão por ordem de D. Maria I, são os frades que evitam sua prisão e o salvam. A biografia de Bocage constata que os frades, apesar de detestados pelo poeta, o ajudavam constantemente por adorarem seus poemas, especialmente os mais obscenos.

A partir desta situação, avistamos os frades em outra cena que se sucede de maneira linear a esta, carregando Bocage pela mesma praia e lhe prestando auxílio. Em outras situações que incluem estes personagens, sempre na companhia de Bocage, eles se encontram na floresta a caminho do Convento das Necessidades, como respondido por um deles ao poeta, que retruca: "Hospício...". Bebem vinho e aparentam descontração, além de demonstrarem conhecimento sobre sua obra, solicitando que lhes conte um poema. Bocage então lhes entrega um livro com o poema sobre a troca de cartas das amigas. São eles, portanto, os elementos desencadeadores da seqüência de Alzira (Majô de Castro) e Olinda e do conseqüente engano suscitado pelo romance delas com o mesmo homem e seu desfecho inusitado. As últimas cenas que apresentam os frades também se sucedem de maneira linear: a primeira delas já se ambienta no convento, e a segunda em um interior de paredes decoradas pelos versos de Bocage, onde um dos frades avisa ao poeta sobre a fuga de todos do convento e a morte de Josino (Francisco Farinelli), seu fiel parceiro. Somente a última cena quebra com a relativa continuidade espaço-temporal ao retornar ao espaço da floresta, à mesma situação em que Bocage lhes conta a história das duas amigas.

Desta forma, o filme se situa em uma ordem realista de maneira absolutamente pontual, onde a direção de arte encontra-se quase todo o tempo a serviço de uma dinâmica que lhe é própria, pois transforma o dado vindo da realidade e cria uma diegese autônoma, sem o comprometimento com a verossimilhança de uma reconstituição histórica fidedigna e com a convenção de uma construção espaço-temporal linear que se estrutura a partir de uma causalidade lógica.

3.4.1. A natureza e a paisagem

Como assinalado anteriormente, a natureza e a paisagem, incluídas as vistas dos exteriores das construções arquitetônicas constituirão a base da visualidade estruturada pela direção de arte em *Bocage, o triunfo do amor* e figuram como a grande tradução visual para o erotismo de sua obra. Além disso, o poeta foi símbolo de transgressão, liberdade e frenética busca existencial, o que lhe ocasionou angústia e sofrimento. A primeira imagem do filme já é bastante significativa neste sentido: Bocage preso em uma armação que remete a uma coroa de espinhos, de textura áspera, anunciando a idéia de sofrimento de sua jornada ao mesmo tempo em que o caracteriza como mártir. Este entendimento pode ser verificado através da própria movimentação do personagem dentro da referida prisão. Quando proclama o primeiro verso, se posiciona exatamente no centro do artefato, e o enquadramento em *contra-plongé* permite que a parte superior central do cárcere forme exatamente uma coroa de espinhos sobre sua cabeça (ver Caderno de Imagens – Anexo).

O balanço efetuado pela prisão anuncia que esta se encontra sob o mar, e o amplo enquadramento seguinte da imensidão do oceano nos confirma, oferecendo uma vista panorâmica da prisão em alto mar enquanto os créditos do filme são arrolados. Esta visão de uma embarcação em alto mar também nos remete à própria história da nação do poeta, Portugal, e seu papel na história das navegações e na empreitada colonial europeia.

Como anunciado em seu material de divulgação³², *Bocage*, um filme-poema, se estrutura em um prólogo, três cantos e um epílogo. O prólogo compreende a chegada do poeta na praia, supostamente um dos países do império português que visitou após a expatriação.

Esta praia será a locação onde transcorre o prólogo e parte do primeiro canto, a história de Manteigui. O prólogo é ambientado inteiramente na praia, e os elementos visuais apresentados já estabelecem o tom de delírio e fantasia que vai perpassar grande parte da visualidade do filme, neste momento expresso sobretudo pelos

figurinos. A chegada de Bocage à praia é aguardada por inúmeras pessoas, e a topografia do local, com diversas falésias, permite que elas ocupem diferentes gradações em relação ao nível da praia e que ocorram agrupamentos destacados entre si, devidamente sinalizados pelas bandeiras ostentadas. As esculturas de areia, entre outros formatos enormes rostos de perfil, dispostas em simetria na areia da praia complementam a ambientação visualmente delirante (ver Caderno de Imagens).

As pessoas que estão vestidas, a minoria, parecem ser oriundas de Portugal, visto pelo sotaque proferido. Até portam figurinos que remetem à época, mas os intensos tons de vermelho e azul escuro ostentados rompem com a idéia de reconstituição verossímil. Já os integrantes da nobreza apresentam figurinos também de feitio de época, mas sua paleta cromática se restringe ao preto. Somente a que parece ser a princesa, uma jovem menina, porta um vestido preto e branco e um ornamento dourado na cabeça. E não só nesta seqüência, pois durante todo o filme os personagens que parecem remeter a casta nobre ou com ela se relaciona diretamente, além dos de caráter moralista, encontram-se adstritos à cor negra. Esta afirmação sobre o uso da cor negra nos figurinos dos personagens moralistas pode ser verificada, por exemplo, na cena em que Manteigui é alvejada e escorraçada em um rio por uma horda de mulheres que a xingam de “puta, vagabunda e rampeira”. Todas portam véus negros.

Os selvagens, ou como proferido em um dos poemas – as bárbaras gentes – apresentam-se em sua maioria nus ou seminus, com os corpos ornados com desenhos e inusitados acessórios, como capacetes que se assemelham a gaiolas, ornamentos de cabeça de trançado de palha que lembram cristas de pássaros, e, talvez os que podem ser considerados os mais delirantes de todo o filme: frentes de armaduras de guerreiros que cobrem a parte da virilha com estruturas de enormes membros masculinos eretos, deixando as nádegas expostas, complementadas por sandálias plataformas altíssimas (ver Caderno de Imagens).

As enormes falésias corroboram para o impacto visual imediato proporcionado pela visão da praia, além do tom dourado da areia e o intenso azul do céu sem nuvens.

³² Este material de divulgação foi produzido pela Riofilme, distribuidora do filme.

Somado a isto, a luz do sol permanece presente todo o tempo, salientando as formas dos corpos e o clima sensual favorecido pelo calor (ver Caderno de Imagens).

Um outro cenário neste mesmo ambiente da praia, e que já anuncia o início do primeiro canto, é a tenda de *Manteigui, a Mulher Gorila*, onde se desenrola a conhecida mágica de transformação de um gorila em uma bela mulher. E a bela mulher é Manteigui, identificada como a concubina do governador em outra seqüência, mas que os cenários e figurinos diversos a alocam em um outro contexto e marcam visualmente a passagem de tempo, indicando, assim, um outro momento de sua vida.

A paleta cromática, de matizes intensos de vermelho, amarelo e azul, expressa pelos elementos deste ambiente remete àquelas típicas tendas de atrações de circo, mas a textura extremamente brilhosa apresentada pelos materiais desestrutura este entendimento em seu sentido estrito e institui um clima de fantasia ao cenário e aos figurinos. Manteigui, após a transformação, ostenta uma sensual fantasia que valoriza suas curvas e deixa grande parte de seu corpo à mostra. A exibição da beleza de Manteigui tem como pano de fundo um painel violeta com estrelas prateadas, além de estruturas cenográficas em formato de onda, de um profundo azul, movimentadas por duas belas índias em trajes étnicos. A artificialidade da cenografia remete a espetáculos mambembes itinerantes (ver Caderno de Imagens). Na verdade, o que acontece na tenda é algo como um leilão de uma noite com Manteigui, e o apresentador da exibição, seu marido, um velho, ostenta um figurino que remete aos mestres de cerimônia das atrações circenses: um fraque, também deslocado de seu aspecto natural devido a cor – vermelho escuro e dourado – e ao brilho do tecido. A maquiagem carregada o aproxima da figura de um bufão, tornando sua aparência um tanto quanto estranha, principalmente porque esta acentuação destoa da luminosidade do ambiente imposta pela luz do sol.

Alguns objetos cenográficos da tenda, especificamente o local de banho, um tanque de pedra, onde Bocage é banhado por duas índias após ser o escolhido de Manteigui, servirá como elemento de transição para um outro espaço. O banho se inicia no interior da tenda e continua no exterior, na praia, sendo que é a cenografia que se desloca fisicamente do interior para o exterior, cuja ação permanece a mesma nos dois espaços, ou seja, o banho do poeta. Bocage então vai ao encontro de

Manteigui em um leito ornado por tecidos brancos que formam algo como uma tenda, também na praia.

Outro espaço natural onde se desenrola a história de Manteigui é o rio, lugar de procura por Bocage. A configuração da natureza em torno do rio remete às características da vegetação amazônica, de floresta exuberante e densa. Avistamos Manteigui sendo levada em uma canoa por dois índios ornamentados com pinturas e acessórios, favorecendo a permanência de um clima de fantasia. A procura por Bocage na mata a leva até um casebre no alto de uma árvore, onde se encontram dois homens com uma índia. O penteado em trança se assemelha ao de Josino, mas quando o personagem vira o rosto percebe-se que é outra pessoa. A maquiagem carregada, inusitada para o contexto, os singulares penteados e a nudez dos corpos quebram com uma suposta visualidade realista na caracterização dos personagens

O espaço natural do rio também servirá de base, como a praia, para amplos enquadramentos de sua paisagem, prestando-se à composição de belas imagens e de extraordinário impacto visual. Esta afirmação pode ser constatada pelo plano em que avistamos a canoa em que se encontra Manteigui em meio ao rio. Dada a distância e a amplitude do enquadramento, podemos visualizar o encontro dos rios através da mistura dos tons amarronzados na água . Em um outro local, mas nesta mesma chave, ainda vislumbramos uma vista panorâmica de imensas cataratas, e o volume de água contribui para a estruturação de imagens de inigualável beleza e força. Será no alto de uma cachoeira neste mesmo espaço que pela última vez avistamos a personagem Manteigui, lançando flores à água.

O outro espaço natural apresentado em *Bocage* já corresponde ao segundo canto, o da troca de cartas entre as amigas Alzira e Olinda. O espaço é uma praia, configurada visualmente de maneira um pouco diversa da anterior, mais plana, com altas palmeiras e dunas. Na praia também avistamos o exterior da moradia de Olinda, um casebre que habita com seus pais: a mãe, branca e com vestes de época na cor negra, e o pai, mulato, com o corpo seminu adornado com acessórios étnicos. Da mesma forma que a mãe, Olinda ostenta figurino de época, mas em cores suaves, condizentes com sua caracterização de jovem inexperiente e sob o julgo do pai.

Mesmo que não esteja localizada de maneira precisa em nenhuma instância, de certa forma, a visualidade deste espaço parece remeter à colônia africana de Portugal – Moçambique, principalmente pela pele escura de Olinda e de seu pai, além do figurino étnico deste último, e pela configuração da natureza. Da mesma forma que os outros espaços naturais, vislumbramos uma vista panorâmica de sua visualidade, paisagem enquadrada de maneira análoga que as anteriores.

A Ásia, continente visitado por Bocage durante sua jornada pelo império português, também é apresentado no filme, visualizado sob a forma de dunas em um deserto, e, neste caso, já correspondendo à ambientação do terceiro canto. Esta localização é efetuada pelo conteúdo da legenda inicial da seqüência: “Decadência do império português na Ásia”. Vemos Bocage vagando pelo deserto vestido como um guerreiro – de armadura e lança a postos, e avistamos outros personagens com ornamentação semelhante, embora com corpos nus: capacete, lança e escudo. Mas estes personagens funcionam como objetos cenográficos que compõem o ambiente, pois permanecem imóveis durante toda a cena. Já Bocage parece estar pronto para ir a luta defender sua nação, e sua fala confirma este fato, mas não há nada além do que os guerreiros imóveis, somente moinhos de vento. O verdadeiro inimigo logo é avistado, um integrante da corte portuguesa, com indumentária de época na cor e tendo ao seu lado inúmeros objetos que remetem à corte, também de cor escura, como, por exemplo, a Cruz de Malta.

No deserto, agora em sua porção plana, visamos uma tenda com desenho de uma deusa, com uma mulher de vestes brancas e um homem com figurino de guerreiro. A maquiagem carregada da personagem feminina lhe confere uma visualidade peculiar, e ela entrega a Bocage e Josino uma lanterna mágica. Vemos então as imagens da lanterna mágica, todas eróticas, simulando o ato sexual e com a seguinte legenda: “Amoris est imperari orbi universo”.

As imagens da lanterna mágica servirão como elemento de transição para o espaço natural seguinte: um local de árvores centenárias e exuberantes, com enormes raízes compondo inusitadas formas, além de um jardim de espelhos, onde se dá o encontro de Bocage com Ératro, musa da poesia lírica e erótica, que vai lhe falar justamente sobre o triunfo do amor. Nesta cena que nos é dado o significado da frase

em latim da lanterna mágica: “É o destino do amor dominar o mundo”, afirmação que se encontra em perfeita consonância com a proposta de vida de Bocage enunciada pelo filme.

A musa se encontra com um figurino em tom vermelho escuro, sóbrio, mas ainda assim o brilho se encontra presente, mesmo que em menor proporção que em outros figurinos, em seu arranjo de cabelo. O arco formado pelas raízes das árvores, a copa totalmente contorcida de uma delas e os espelhos na terra instauram um clima irreal para o encontro. Este espaço natural será o último diverso do filme, já que a praia onde transcorre a procissão para a santa é a mesma da seqüência inicial da chegada de Bocage, visualmente diversa somente devido a luz de fim de tarde.

3.4.2. Os espaços arquitetônicos

A rigor, a visualidade proposta pela direção de arte em *Bocage* não apresenta distinção clara entre sua estruturação nos espaços naturais e nos espaços arquitetônicos. Ambos compõem uma imagem que se constrói a maior parte do tempo em exteriores, quer sejam na natureza ou nas construções arquitetônicas, e que pretende apreender porções vastas do contexto visual onde estes espaços se inserem. A direção de arte, portanto, se armou visualmente de espaços cuja configuração possa se oferecer a abrangentes lances de vista, conformando assim, de maneira recorrente durante todo o filme, paisagens.

No entanto, como citado anteriormente, a passagem de tempo e espaço no filme é indicada, sobretudo, pela transição entre os espaços arquitetônicos, permitindo que o estrito sentido de ambientação histórica possa ser relativizado e rearticulado pela direção de arte ao longo do filme, solicitando, desta forma, análise destacada desta estratégia visual.

A direção de arte no filme se utiliza da grandiloqüência visual dos exteriores de espaços arquitetônicos como pátios de igrejas, escadarias, fortificações e edificações imponentes. A primeira delas que avistamos em *Bocage* é justamente o pátio de uma igreja, onde Manteigui se encontra orando por alguém. A textura áspera expressa pelas pedras da construção se constituirá como característica comum à quase

totalidade dos espaços arquitetônicos no filme. Os revestimentos neste material refletem tanto peso visual, relacionado à densidade anunciada pela pedra, quanto peso histórico, já que remete de maneira imediata ao passado. Portanto, embora a principal baliza visual da direção de arte no filme não seja a reconstituição histórica puramente mimética, as locações selecionadas permitem o pronto estabelecimento de uma caracterização de época. O local aonde Manteigui vai em busca de Alcânia, a feiticeira, no alto de um morro, apresenta casinhas de pedra adornadas por uma cruz na parte superior e institui a permanência da mesma chave visual. O isolamento do local e o tamanho das casinhas influencia para a estranheza visual do local, com configuração bastante propícia para se constituir como um ambiente de feitiçaria.

A arquitetura vai atuar de maneira mais incisiva na visualidade do canto de Alzira e Olinda, configurando um estado visual de contigüidade entre espaços bastante particulares.

O interior por onde circula Olinda, por exemplo, visualmente em nada se assemelha ao exterior, o já citado casebre na praia em que mora com os pais. Um dos interiores apresenta inúmeras colunas delgadas, e o pé direito alto corrobora para a amplitude do espaço. Em um outro cômodo, onde vislumbramos apenas uma pequena porção do ambiente, é a visão das duas janelas para o exterior que chama a atenção, pois densas copas de árvores podem ser avistadas, indicando a altura elevada do que parece ser o quarto de Olinda, o que em nada condiz com o exterior do simples casebre em terreno plano que visamos na praia. Portanto, a direção de arte não parece estar interessada em estabelecer uma contigüidade verossímil entre o exterior e interior, privilegiando uma visualidade livre da imposição de qualquer contingência em favor da mimese.

O espaço de Alzira consiste de duas construções arquitetônicas: o forte de cinco pontas e a escadaria. O forte apresenta a mesma textura áspera do revestimento em pedra de outras construções, o que também influencia em sua acepção visual como edificação antiga. Sua localização em meio ao mar, conferida por uma visão panorâmica de seu entorno, lhe afere extraordinário esplendor visual, complementada pela intensa luz do sol que banha a construção e a destaca da paisagem. Sua configuração incomum, inadequada para moradia, rompe com a plausibilidade de seu

entendimento como tal. A torre ao centro, cercada por uma construção mais baixa que a margeia em toda sua extensão e forma cinco pontas assinala a peculiaridade de sua visualidade. É neste espaço que transcorre o casamento entre Alzira e Alcino, na verdade, Bocage. O casamento entre eles é visualmente construído a partir das ações típicas deste ritual: a concessão da benção pelo padre, o noivo beijando a mão da noiva, os inúmeros convidados tentando se aproximar, papéis jogados pelas janelas como símbolo de comemoração. Desta forma, o ritual em si até que é encenado de forma bem realista, sendo que os figurinos são os elementos que mais auxiliam para esta compreensão. Avistamos durante a cerimônia a caracterização de diversos tipos através dos figurinos: soldados; mulheres, crianças e homens mais simples, com aparência de populares, outros mais sofisticados e portanto mais próximos da nobreza. A paleta cromática apresentada é bem variada, expressa por diversas cores, estampas e combinações. Alzira não ostenta o clássico vestido branco, e sim um brilhante vestido dourado de gola bufante em um tecido de composição em escamas. Já Alcino porta um clássico fraque. Este relativo realismo adotado pela cerimônia ritualística e pelos figurinos dos personagens será deslocado por uma inusitada coreografia de homens trajando panos enrolados como tangas na parte superior da fortificação. Eles portam instrumentos que servem para bater nos tambores dispostos, e seus movimentos são acompanhados pelo som emitido, em correspondência a um ritual tribal. Em um momento posterior, um destes homens se destaca do grupo, posiciona-se no alto do muro e se lança ao mar. Quando o avistamos dentro da água, ostenta uma belíssima cauda, como um Tritão, a divindade marítima. A cauda é composta de pequenos elementos de cor dourada que lhe confere um excepcional movimento, sendo que as nádegas e o pênis não se encontram cobertos pelo traje. No entanto, mesmo que grande parte do corpo do personagem esteja exposta, a cena apresenta uma sensualidade sutil, mais lúdica que exuberante. Curioso notar que o incomum espaço arquitetônico se prestou visualmente tanto para uma cerimônia relativamente convencional quanto para a exibição de um ritual peculiar, exatamente o avesso, e para a transformação de um homem em Tritão.

O outro espaço arquitetônico percorrido por Alzira é uma estupenda escadaria, construída de maneira que os muros em cada degrau criam uma singular perspectiva,

suscitando grande profundidade no espaço. O seu entorno é ornamentado por esculturas que confirmam o estilo barroco já anunciado pela escadaria. Suas qualidades formais são típicas de algumas apresentadas pela arquitetura barroca (cf. Gombrich, 1988 e Wölfflin, 1996): enfatiza a profundidade e não o plano; sua forma é aberta, pois as indeterminações dos limites entre os objetos representados e as perspectivas não-centrais, sugerindo uma continuidade no espaço e no tempo; a sensação de unidade sobressai sobre a singularidade de cada parte; as formas possuem uma clareza relativa, ou seja, não é mais preciso reproduzir as coisas em todos os seus detalhes, basta sugerir alguns pontos de apoio visuais para que a imaginação complemente o resto. O apelo à emoção está expressa pelas contorções exageradas dos corpos e rostos, como vemos nas esculturas em volta da escadaria. A composição cenográfica das figuras serve ao mesmo propósito, e é destacada como um dos gêneros mais desenvolvidos do período barroco no âmbito da arte decorativa.

Neste espaço, junto a Alzira em determinado momento, visamos uma mulher japonesa, tipicamente paramentada como uma gueixa. Esta aparição pode ser entendida como uma remissão a uma outra porção do império português visitado pelo poeta Bocage: Macau, na China. Esta referência é bem pontual, e não identificamos nenhuma outra alusão a esta passagem de Bocage pela colônia portuguesa.

O último espaço arquitetônico apresentado em *Bocage* é uma cidade, a mesma que vislumbramos ao longe do campo onde se encontram o poeta e os frades, no suposto caminho para o convento. O amuramento acastelado da cidade nos remete a uma formação de estilo medieval, e, portanto, pertencente a um passado remoto. Embora os revestimentos em cal e a alvura das paredes das construções traduzam-se em textura mais lisa e maior leveza, ao contrário da textura áspera e o peso que as outras construções arquitetônicas em pedra refletiam, as ruelas de pedra, os grandes vãos dos arcos das ruas, entre outras características, instituem um arcabouço arquitetônico que também revela uma idéia de arquitetura de época.

A última construção arquitetônica que avistamos agrega algumas referências importantes e aproxima Bocage e sua obra talvez de sua mais perfeita filiação: os gregos, principalmente por seu culto à beleza e ao prazer. Além disso, para os gregos, bem como para os latinos, a poesia erótica era também um gênero erudito e cultivado.

A construção são as ruínas de um templo, de características arquitetônicas greco-romanas, em estilo coríntio, com colunas profundamente caneladas assentadas em bases circulares de mármore, e ornamentos de florões, girassóis e rosas.³³ Somente o pódio da construção encontra-se quase completo, já que grande parte da escadaria se mostra desmoronada. Inusitado notar que apesar de estar caminhando para o encarceramento, como a cena posterior nos informa, o refrão da música que ouvimos desde a entrada de Bocage na cidade repete insistentemente a palavra liberdade. A música parece funcionar como um contraponto sonoro ao cárcere, já que a obra do poeta português, em suma, trata a liberdade como o maior de todos os bens. E, apesar das tentativas de reprimir sua obra, Bocage parece estar ciente de seu vindouro alcance, “uma nova sensibilidade para a língua portuguesa”, como professa: “Isto é meu, isto não morre!” A imagem seguinte complementa esta afirmação: após ser aprisionado, Bocage é deixado em completa penumbra. Repentinamente a luz retorna, e podemos vislumbrar um homem jovem, de tipo físico de características gregas, entregar-lhe uma coroa de folhas: após percorrer o império português, é em berço grego onde o poeta é efetivamente coroado e reconhecido.

3.4.3. Os interiores

Apesar de nos tópicos anteriores termos incluído interiores de espaços apresentados em *Bocage*, existem alguns deles que se configuram visualmente de maneira diversa e merecem o recorte diferenciado.

O quarto de núpcias de Alzira e Alcino é o primeiro deles. A cenografia é minimalista, isto é, há poucos objetos no espaço que o conformam como um quarto e estes já são eficientes: um leito e um tecido branco em camadas que funciona como um dossel. Além disso, versos de poemas de Bocage desenhos na parede, e nada mais. A luz é localizada e recorta o ambiente e privilegia a figura do casal. O intenso clima lúdico é instaurado através de elementos mínimos, como os tecidos e as

³³ O estilo coríntio começou a ser usado no fim do século V a.C. e, da época do domínio romano em diante, tornou-se o estilo predominante; a maioria das construções romanas e neoclássicas utiliza esse estilo. Portanto, pode ser considerado um estilo greco-romano.

palavras desenhadas, de tipologia delicada e leve, sendo que a luz indireta complementa a sensualidade da cena.

O ambiente onde Alzira e Olinda se acariciam às vistas de Alcino/Belino é composto de maneira semelhante, com ainda menos elementos – somente alguns tecidos no leito, sendo que um deles Alzira empunha entre seu corpo e o e Olinda enquanto fala a ela. A luz diminui o recorte do espaço e visamos ainda menos o entorno: o enfoque é para os corpos nus das duas belas mulheres. Ao fundo podemos ver o enganador Alcino/Belino suplicando e gesticulando através do vidro que as mantém longe de seu alcance e garante-lhes o revide da enganação por ele ter quisto as duas.

O outro interior de estruturação visualmente próxima é o convento. Só localizamos que é o espaço de um convento pela presença de um dos frades e pelas velas que avistamos ao fundo, além de sabermos de antemão que os religiosos estavam levando Bocage ao referido local. O enquadramento é ainda mais fechado do que nas cenas anteriores, sendo que a luz também corrobora para o destaque da figura de Bocage.

O último interior apresentado no filme serve como ambiente de diversas situações significativas. Este espaço utiliza o mesmo elemento que o primeiro dos interiores citados, só que agora somente ele e em abundância: as paredes estão cobertas dos versos de Bocage. É neste pano de fundo que Bocage discursa sobre a morte do século das Luzes e demonstra claramente todo o mal-estar com o seu tempo. Ao fim, beija Josino. Há então a transição para outros espaços, e quando a ação retorna a este ambiente, Bocage é avisado por um dos frades sobre a fuga de todos do convento e a morte de Josino. Logo ao lado visualizamos Josino em seu leito de morte, na cor roxa, portando um belo figurino prateado. Bocage declara seu amor ao companheiro e Nossa Senhora das Dores, identificada graças ao feitio e as cores de seu manto, consola o poeta, mas a dor parece ser tão grande que a sana também chora, que se transformam em pedras que vertem de suas mãos.

* * *

Desta forma, podemos assinalar que a visualidade proposta pela direção de arte em *Bocage*, mesmo em interiores com poucos elementos e de pequeno porte,

consegue estabelecer um estado visual que se assemelha ao restante do filme e instaurar uma estranheza que afasta esta armação visual de uma relação de estrita verossimilhança.

É justamente neste ponto que a visualidade estruturada pela direção de arte em *Bocage, o triunfo do amor* encontra-se em acordância com a estratégia de articulação de sentido dos elementos visuais no cinema de Pasolini. Não há compromisso com uma mecânica de sentido definida *a priori*, até porque os elementos visuais são patrimônios compartilhados que podem ser levados em qualquer direção, e é esta a operação criativa no cinema. Mesmo que assumam um certo determinismo, o que fornece em certa instância as bases da adesão do espectador à visualidade proposta, a potencialidade de sentido inerente aos elementos visuais possibilita os mais diversos entendimentos.

No caso de *Bocage*, como esta potencialidade não se encontra restringida pela narrativa, a forma de relacionamento entre os materiais, a utilização das cores e sua estruturação na paisagem fazem com que ganhe articulação determinada. Esta articulação, expressa pelos tipos de materiais e pela paleta de cores utilizados pela direção de arte principalmente nos figurinos, mas também nos cenários e na paisagem, estabelecem a idéia de beleza, exuberância e delírio proposta como tradução visual para momentos da vida de Bocage. Estes elementos propiciam efeitos cromáticos e de textura que o descolam de um referencial visual básico, tornando-os autônomos, pois não se constituem a partir do universo físico dos espaços, e sim como transposição de uma visualidade de aspiração eminentemente poética. A direção de arte institui, portanto, um estado visual independente, uma vez que os elementos visuais alocados nos espaços não são imediatamente reconhecíveis e não corroboram para um entendimento crível do universo visual: é a substituição de uma linguagem verossímil em uma linguagem poética.

Desta forma, em *Bocage*, como na obra de Pasolini, há o rompimento com a ação dramática do ponto de vista da organização convencional da imagem, pois não há causalidade espaço-temporal mimética, e nem tampouco caracterização e psicologia dos personagens assentada em uma visualidade crível. A direção de arte encontra-se completamente afastada de uma proposição visual ilusionista e ganha o

estatuto que lhe é devido: a completa autonomia e a efetiva possibilidade de articulação de linguagem, independentemente da atuação de outros setores de estruturação da imagem cinematográfica.

As reflexões de Pasolini e seu cinema poético serviram de base para a indicação da direção de arte como elemento autônomo, já que a organização dos elementos visuais em sua obra e teoria rompe com qualquer esquema pré-estabelecido de construção da imagem. A visualidade não se encontra restrita a um compromisso com significações óbvias, e mesmo que, em sua própria concepção, partam de um patrimônio cultural compartilhado historicamente, estão livres para adquirir quaisquer proposições de sentido, e isto se constitui como a tarefa maior do criador cinematográfico. Mesmo que para o autor o cinema seja a “língua escrita da realidade”, este não pressupõe que a reconstrução desta realidade seja realizada de maneira natural, estando livre para expor qualidades visuais expressivas que podem ser apreendidas em qualquer direção. A direção de arte, portanto, tem autonomia para estruturar a visualidade fílmica, pois não existe submissão a nenhum tipo de convenção de sentido, estando o espectador livre para realizar suas próprias associações a partir de uma estratégia visual que não cerceia sua potencialidade para nenhuma direção determinada.

Com um esboço de teoria minimamente construído, faltava ainda verificar se o campo concreto da direção de arte no cinema brasileiro havia se mostrado consciente

das implicações e imbricações do escopo de seu trabalho, quer os filmes comprovassem nossa perspectiva ou contraditassem. Na prática, queríamos saber se o cinema dos anos 1990 dialogava com uma tradição ou, segundo nossa hipótese maior, foi o terreno da ascensão desta consciência a respeito da direção de arte como elemento de formulação de sentido dentro do projeto fílmico. Ao revisitar a história do cinema brasileiro sob a perspectiva da direção de arte, procurou-se evidenciar que práticas foram desenvolvidas e qual o impacto delas em relação à construção de sentido nos filmes. A periodização aglutinou-se em torno de alguns critérios que sinteticamente definiram algumas estratégias de articulação da direção de arte ao longo da realização cinematográfica no Brasil.

De forma geral, pode se verificar que a direção de arte não logrou, até a década de 1980, a não ser de maneira pontual, conferir um sentido pleno à narrativa, isto é, a devida autonomia de seus elementos visuais a partir de uma exploração de suas possibilidades estéticas. A submissão à uma diegese de fundo naturalista, onde sua maior tarefa é explicitar época, lugares, classes sociais e psicologias, reduziu a direção de arte à mera articulação funcional, instância de corroboração de dados imediatos que não eram revestidos de maiores implicações semânticas e estéticas. O filme brasileiro, portanto, parece ter constituído sua distinção a partir de outros elementos de choque e de ruptura, permanecendo como uma imagem, em grande parte, inserida em um projeto realista *stricto sensu*.

A ruptura no campo da direção de arte teria ocorrido justamente nos últimos 15 anos. Todo o esforço desta pesquisa em construir um arsenal teórico para o campo ganhou neste momento uma possibilidade e demonstração. Ao verificar de maneira mais detalhada de algumas estratégias de uso da direção de arte nos filmes da referida década, constatamos que embora mais criativa e tecnicamente mais aperfeiçoada, a função foi empregada, sobretudo, como valor de produção, para agregar valor a uma imagem que pretende realçar a si mesma e se aproximar do estatuto de um grande cinema, entendido no âmbito do espetáculo grandioso e visualmente eficiente. A produção cinematográfica de 1990, sob a justificativa de retomar um diálogo mais incisivo com o espectador, espectador este de perfil diferenciado de outras décadas, ostenta um projeto para a área da direção de arte que a condiciona a uma estratégia

visual que se sustenta na mimese. Portanto, embora transpareça maior consciência em relação à função, esta consciência se estrutura no âmbito da eficácia, onde a aludida estratégia mimética parece ser a solução mais viável e pragmática.

Desta forma, a análise de filmes que se estruturassem por premissas diversas do que as apresentadas pela maioria da produção cinematográfica deste período demonstrou-se essencial, no intuito de efetivar de maneira mais complexa as bases conceituais esboçadas para o estudo do campo. A escolha dos filmes *São Jerônimo*, *Terra estrangeira* e *Bocage, o triunfo do amor* não partiu do pressuposto de suas qualidades estéticas mais amplas, mas especificamente da incorporação de uma estratégia de criação particular em relação ao campo da direção de arte. As obras deveriam ser capazes de suportar a formulação teórica e explicitar sua operatividade metodológica, conceitual e estética.

Ao corresponder favoravelmente à análise mais minuciosa a partir dos estatutos do plástico, do compositivo e do autônomo, a direção de arte nestes filmes demonstrou que a articulação de sentido gerada por seus elementos constitutivos a permite ir além da mera aderência do espectador à visualidade fílmica proposta e de um caráter meramente funcional. Portanto, a possibilidade de articular-se de maneira autônoma existe e demonstra ser possível, resta sabermos se o cinema brasileiro contemporâneo está interessado na potencialidade visual inerente à direção de arte.

BIBLIOGRAFIA

AFFRON, Charles and Mirella. *Sets in motion: art direction and film narrative*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo - A dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

BARSACQ, Léon. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions*. Boston: New York Graphic Society, 1976.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, Fapesp, 1998.

_____. *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Editorial Blau / Instituto Bardi, Porto, 2000.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. New York: McGraw- Hill, 1999.

_____. *Narration in the fiction film*. London: Methuen, 1985.

DONDIS, Donis A.. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 2ª edição.

DOUY, Max. *Décors du cinéma: les studios français de Méliès a nous jours*. Paris: Éd. Du Collectionneur, 1993.

DRAIGH, David. *Behind the scenes: ... who does what in motion pictures and television*. New York: Abbeville Press, 1988.

DUCHER, Robert. *Características dos estilos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *By design: interviews with film production designers*. Westport:
Praeger, 1992.

PRESTON, Ward. *What an art director does: an introduction to motion picture production design*. Los Angeles: Silman-James Press; Hollywood: S. French Trade, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. *História do Cinema Brasileiro*. Capítulo inédito a ser publicado na edição revista e atualizada organizada pelo autor.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. O cinema marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. *Catálogo da mostra Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 21-23.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ANEXOS

Ficha Técnica dos filmes analisados

Bocage, o triunfo do amor

1997, 85 minutos, cor, cinemascope

Direção: Djalma Limongi Batista

Argumento e Roteiro: Gualter Batista

Produção Executiva: Edith Limongi Batista

Co-Produção: Cinema do Século XXI e Antônio da Cunha Telles

Fotografia e Câmera: Djalma Limongi Batista e Zeca Abdala

Direção de Arte e Cenografia: Bruno Testore Schmidt

Figurinos: Lino Villaventura

Direção de Som: Branko Nescov

Montagem: José Carvalho Motta

Bruitage: Jack Stew e Felicity Cottrell

Música: Lívio Tragtenberg

Direção de Produção: Sonia Kavantan

Assistente de Direção: Târia Savietto

Assistente de Fotografia e Câmera: Cláudio Morelli

Efeitos Especiais: Madrid Films (Madrid)

Maquiagem: Luiz Martins

Voz de Érato e versão para o latim: Marcos Martinho dos Santos

Editado e mixado na *Videocine* de Lisboa

Dolby System Digital/SDR, em Pinnewood

Elenco: Victor Wagner, Viétia Rocha, Francisco Farinelli, Ana Maria Nascimento e Silva, Malú Pessin, Majó de Castro, Gabriela Previdello, Denis Victorazo, Diaulas Ulysses, Kennedy de Oliveira, Milena Wanderley, Edimar Ângelo, Sofia Negrão, Alex Saldanha, Ednor Vieira, Lia Shölz, Paula Abreu, José Pando, Marcos Pompeu, Danilo Pinheiro, Ediceu Maria, Sonia Santos, Nehle Frank, Ricardo Viganó, Luís Vitali, Alberto Venkauskas, Guilherme Normando, Luís Carlos Nepomuceno, Beatriz Batista e outros.

São Jerônimo

1998, 76 min, cor

Roteiro e Direção: Júlio Bressane

Produção: TB Produções

Direção de produção: Mirian Porto

Fotografia: José Tadeu Ribeiro
Direção de Arte: Rosa Dias
Montagem: Virgínia Flores
Música: Fábio Tagliaferri
Produção Executiva: Guilherme Spinelli
Som Direto: Toninho Murici
Assistentes de Direção: Noa Bressane e Leonardo Lassance
Elenco: Everaldo Pontes, Hamilton Vaz Pereira, Helena Ignez, Bia Nunes, Sílvia Buarque, Balduíno Léllis.

Terra Estrangeira

1995, 100 min, p&b
Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Diretor de Fotografia: Walter Carvalho
Roteiro Original: Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein
Direção de Arte: Daniela Thomas
Figurino: Cristina Camargo
Produtor Executivo: Flavio Tambellini
Música: José Miguel Wisnik
Montagem: Walter Salles e Felipe Lacerda
Assistente de Direção: Marcos Bernstein
Diretor de Produção: Afonso Coaracy
Produtor de Locação: Rica Ferrer
Assistente de Produção: Wellington Machado
Secretária de Produção: Jacques Jover
Produção Interna: Andréia Santos
Direção Interna: Luciana Canton
Assistente de Câmera: Dudu Miranda
Técnico de Som: Geraldo Ribeiro
Diretor-assistente de Arte: Cássio Amarante
Maquiagem: Gabriela Prudente de Moraes
Efeitos Especiais: Antonio Joaquim de Aguiar
Elenco: Fernanda Torres, Fernando Alves Pinto, Luis Melo, Laura Cardoso, Alexandre Borges, João Lagarto, Canto e Castro, José Laplaine e outros.