

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO GRÁFICA

ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA

DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA:
a relação da formação com o processo criativo

Rio de Janeiro
2024

ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA

DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA:
a relação da formação com o processo criativo

Monografia apresentada no curso de especialização em Técnicas de Representação Gráfica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito parcial para obtenção de grau de especialista em Representação Gráfica.

Orientador: Marcelus Gaio Silveira de Senna.

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

T266d Teixeira, Elisa Alves Lyra
Direção de Arte Cinematográfica: A relação da
formação com o processo criativo / Elisa Alves Lyra
Teixeira. -- Rio de Janeiro, 2024.
159 f.

Orientador: Marcelus Gaio Silveira de Senna . Trabalho
de conclusão de curso (especialização) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Técnicas de Representação Gráfica,
2024.

1. direção de arte. 2. formação . 3. cinema. I.
Senna , Marcelus Gaio Silveira de, orient. II.
Titulo.

ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA

DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA:
a relação da formação com o processo criativo

Monografia apresentada no curso de especialização em Técnicas de Representação Gráfica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito parcial para obtenção de grau de especialista em Representação Gráfica. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcelus Gaio Silveira de Senna

Orientador

Departamento de Análise e Representação da Forma - EBA - UFRJ

Profa. Doralice Duque Sobral

Departamento de Técnicas de Representação Gráfica - EBA - UFRJ

Profa. Tainá Xavier Pereira Hühold

Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM Rio.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES | ESCOLA DE BELAS ARTES
**Curso de Especialização em Técnicas de Representação
Gráfica**

ATA DA DEFESA DE MONOGRAFIA

ESPECIALIZAÇÃO

Data: 11 de março de 2024

Hora de Início: 10h

Local: Edifício IMM - R. 628

CANDIDATO (a): Elisa Alves Lyra Teixeira

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURA:

Marcelus Gaio Silveira de Senna (orientador)

Doralice Duque Sobral Filha (EBA/ BAR)

Tainá Xavier Pereira Hühold (ESPM Rio)

TÍTULO DA MONOGRAFIA: Direção de Arte Cinematográfica: a relação da formação com o processo criativo

RESULTADO:

- Aprovação
 Em exigência
 Reprovação

OBSERVAÇÕES:

A banca solicita incorporar as observações feitas durante a sessão de apresentação dos membros. E parabeniza a aluna pelo trabalho apresentado.

CONCEITO: A


Rio, 11/3/24
Data

Elisa Alves Lyra Teixeira

Candidato(a)

Márcio José Lima

Orientador(a)



AGRADECIMENTOS

Meu total agradecimento ao meu orientador, Marcelus Gaio Silveira de Senna, que tanto contribuiu no desenvolvimento e na conclusão do meu trabalho. Nossas conversas foram enriquecedoras. Obrigada pela paciência, empatia, compreensão e por estar sempre disponível a compartilhar todo o seu conhecimento. Isso tudo foi essencial para a minha permanência na especialização.

À minha família: mãe, pai, irmãos Jonas e Júlia, que estão sempre ao meu lado para incentivar cada passo da minha vida profissional, pessoal e estudos; e meus sobrinhos, Stella e Raul, amores da minha vida os quais desejo inspirar sempre.

Aos meus colegas da Pós-Graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica. Nesse tempo de curso, compartilhamos alegrias, angústias e apoiamos uns aos outros, colaborando para que as aulas do fossem mais leves.

Ao amigo querido, Renato: juntos descobrimos nossa paixão pelo cinema. E João Henrique, amigo que incentivou e tanto socorreu na busca por referências, ajudando na elaboração do meu trabalho.

Aos amigos e colegas do audiovisual com quem trabalhei e estudei, que como eu, vieram de áreas diferentes. Juntos, pudemos aprender sobre o universo do cinema e direção de arte e dessa forma, despertar as minhas ideias para o tema do meu trabalho.

Agradeço às pessoas a quem entrevistei para a pesquisa, concedendo seu tempo, compartilhando suas experiências e conhecimentos para contribuir na análise da mesma. Não só observei e fiz os objetivos da monografia, como também aprendi muito sobre o departamento de arte, apaixonando-me ainda mais pelo tema.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, enriquecendo o meu processo de aprendizado.

RESUMO

Teixeira, Elisa Alves Lyra; Senna, Marcelus Gaio Silveira de. **Direção de Arte Cinematográfica: a relação da formação com o processo criativo**. Rio de Janeiro, 2023. Monografia de especialização em Técnicas de Representação Gráfica, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Esta monografia consiste em fazer um levantamento em relação às variadas formações acadêmicas – ou não –, de diretores de arte brasileiros atuantes no cinema *live-action* e como isso influencia no processo criativo desses profissionais. Para esta análise, foi necessário compreender cinema, levando em consideração que a direção de arte faz parte da construção do filme; e se entender sobre a direção de arte cinematográfica, como uma função que requer um olhar não apenas para o executar um trabalho ou uma demanda, e sim, o processo de criação de narrativas, de um imaginário e criação de uma visão daquele mundo ficcional. Tendo em vista a importância do departamento de arte, é feito um recorte dos cursos de graduação em cinema, da cidade do Rio de Janeiro, que têm disciplinas voltadas para o departamento de arte, com o intuito de investigar a ementa e a carga horária, para entender como esse ensino é ofertado nas universidades. Para completar, a análise e comparação das metodologias e sua relação com as formações acadêmicas feitas através de entrevistas com atuantes na área, onde percebeu-se particularidades para elaborar o processo de criação. A partir disso, é feita uma investigação qualitativa com o intuito de causar reflexões acerca da formação do(a) diretor(a) de arte para estimular estudantes e futuros profissionais a estudarem conceitos e técnicas da direção de arte cinematográfica.

Palavras-chave: Direção de arte, formação, cinema.

ABSTRACT

Teixeira, Elisa Alves Lyra; Senna, Marcelus Gaio Silveira de. **Cinematographic art direction: connecting formation and creative process**. Rio de Janeiro, 2023. Specialization Monograph in Techniques of Graphic Representation, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This monograph consists in a survey related to the different academic formations – or the absence of them – of Brazilian art directors acting in live-action cinema e how it influences the creative process of these professionals. To this analysis, it was necessary to understand cinema considering art direction as part of the making of the movie; and understand cinematographic art direction as a role that requires a look not only to accomplish a task but also to the process of creating narratives, an imaginary and a view of that fictional world. Understanding the importance of the art department, a cut was made through the Cinema graduation courses in the city of Rio de Janeiro, those who have disciplines related to the art department, to investigate the syllabus and workload to understand how this knowledge is offered in the universities. To finish, the analysis and comparison of their methodologies and their relation with academic formation made through interviews with works on the field, where some particularities were perceived to elaborate the creation process. From this point, a qualitative investigation is made in order to bring reflections about the academic formation of the art director to stimulate students and future professionals to study concepts e techniques of cinematographic art direction.

Keywords: Production design, formation, cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - <i>L'Homme à la tête en caoutchouc</i> (1901) de Georges Méliès.....	17
Figura 02 - Cena do filme <i>Pierrette's Escapades</i> (1900) de Alice Guy.....	17
Figura 03 - Cenas do filme <i>El Justiceiro</i> (1967) de Nelson Pereira dos Santos.....	26
Figura 04 - Cenas do filme <i>El Justiceiro</i> (1967) de Nelson Pereira dos Santos.....	26
Figura 05 - Imagem do longa-metragem <i>Castelo Rá-Tim-Bum: O filme</i> (1999) de Cao Hamburger	32
Figura 06 - Imagem do longa-metragem <i>Castelo Rá-Tim-Bum: O filme</i> (1999) de Cao Hamburger.....	33
Figura 07 - Imagem do longa-metragem <i>Castelo Rá-Tim-Bum: O filme</i> (1999) de Cao Hamburger.....	34

ANEXOS

ANEXO A - Termo de Consentimento Alonso Pafyeze.....	64
ANEXO B - Termo de Consentimento Angela Duarte.....	66
ANEXO C - Termo de Consentimento Angela Melman.....	68
ANEXO D - Termo de Consentimento Caroline Meirelles.....	70
ANEXO E - Termo de Consentimento Máira Carvalho.....	72
ANEXO F - Termo de Consentimento Marcia Araújo.....	74
ANEXO G - Termo de Consentimento Raimundo Rodriguez.....	76
ANEXO H - Termo de Consentimento Tainá Xavier.....	77
ANEXO I - Termo de Consentimento Valéria Costa.....	78
ANEXO J - Termo de Consentimento Vera Hamburger.....	80
ANEXO K - Transcrição da entrevista com Alonzo Pafyeze.....	82
ANEXO L - Transcrição da entrevista com Angela Duarte.....	87
ANEXO M - Transcrição da entrevista com Angela Melman.....	93
ANEXO N - Transcrição da entrevista com Caroline Meirelles.....	98
ANEXO O - Transcrição da entrevista com Máira Carvalho.....	107
ANEXO P - Transcrição da entrevista com Marcia Araújo.....	113
ANEXO Q - Transcrição da entrevista com Raimundo Rodriguez.....	121
ANEXO R - Transcrição da entrevista com Tainá Xavier.....	128
ANEXO S - Transcrição da entrevista com Valéria Costa.....	150
ANEXO T - Transcrição da entrevista com Vera Hamburger.....	154

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
2.1. Algumas reflexões sobre o cinema.....	15
2.2. O cinema comercial e o cinema independente.....	18
3. DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA	24
3.1. O conceito.....	24
3.2. A técnica.....	30
4. FORMAÇÃO ACADÊMICA	35
5. ENTREVISTAS	43
5.1. Diretores de arte... ..	43
5.2. Tabulação/ Relatório das entrevistas... ..	45
5.3. Análise... ..	52
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema a formação de diretores de arte do cinema brasileiro e os processos de criação da identidade visual do filme. Exatamente por ser um tema que vem do interesse pessoal da autora, empreenderei nesse início um relato também pessoal, em primeira pessoa. Ao terminar o curso de Licenciatura em Educação Artística – habilitação em Desenho pela UFRJ (hoje, chamado de Licenciatura em Expressão Gráfica), me engajei nos estudos sobre cinema e, pesquisando minha área de interesse, descobri a Direção de Arte Cinematográfica.

Em 2020 fiz o curso livre de Direção de Arte para Cinema e TV na ABC Cursos de Cinema¹, iniciando assim meu aprimoramento no assunto e a atuação prática. Convivendo com colegas de trabalho formados em diversas áreas, percebi que cada um tinha sua maneira de pensar em como elaborar os trabalhos na direção de arte. Foi então que comecei a me perguntar: será que estava relacionada às suas formações? Será que a formação de cada um influenciava no processo criativo? Como?

Em 2022, fiz o curso livre da InBOx Cultural² de Arte em Cena, da Vera Hamburger, no curso notei a variedade de pessoas formadas em cursos diversos (Engenharia, Design, Arquitetura, Cinema, Jornalismo), todos com o foco em se tornarem diretores de arte, e em todas as aulas sempre apareciam contribuições, visões diferentes sobre um mesmo assunto.

A partir das experiências vividas, a curiosidade na área cresceu. Tendo concluído uma graduação fora da área do audiovisual, para a pesquisa de monografia, analisei a direção de arte cinematográfica e fiz a sua abordagem diferentemente do que faria um outro diretor de arte, com formação e experiências dissemelhantes.

¹ Curso com o instrutor Marcos Flaksman, com o Diretor de Ensino Afonso Beato.

² Curso concebido e coordenado pela Diretora de arte e Vera Hamburger, contando com os seguintes professores: Vera Hamburger, Eliane Caffé, Anna Van Steen, Jacob Solitrenick, Verônica Julian, William Valduga, Henrique Morais, Marcelo Siqueira, Juliana Di Grazia e Izabel Rainer. Uma realização da InBOx Cultural em parceria com o Laboratório Fronteiras Permeáveis

A partir daí, ao ingressar na especialização em Técnicas de Representação Gráfica, percebi que era esta a questão que me motivava, conforme será detalhado ao longo desta introdução³.

Assim sendo, a questão norteadora para essa pesquisa é: de que maneira a formação acadêmica do diretor de arte influencia nos processos criativos? Já que existem profissionais do departamento de arte que são formados em diversas áreas, onde cada um apresenta algo específico que sente a necessidade de fazer na elaboração criativa do seu trabalho?

Com a intenção de solucionar a questão norteadora, surge como objetivo geral avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, com os seguintes objetivos específicos:

- Definir o que é cinema comercial e independente no contexto brasileiro;
- Descrever o que é a direção de arte no cinema brasileiro;
- Identificar qual a formação de diretores de arte no cinema brasileiro;
- Analisar os processos criativos de diretores de arte do cinema brasileiro comercial e independente, relacionando seus métodos de pesquisa visual e os processos de criação do quadro fílmico;
- Comparar quais caminhos são encontrados para se tornar um diretor de arte no contexto brasileiro.

Para auxiliar a autora a desenvolver esta pesquisa, foram feitas entrevistas com dez diretores de arte para analisar suas abordagens. Um estudo qualitativo, onde são comparados e relatados os caminhos percorridos e o processo de criação. Percebe-se que é apenas um recorte, ocorrendo uma limitação na quantidade de pessoas para serem entrevistadas. Após a coleta de dados, foram excluídas perguntas que se julgaram irrelevantes para o estudo realizado, selecionadas apenas as perguntas pertinentes para o tema tratado.

Para auxiliar esta análise, foi realizada uma investigação sobre os cursos de graduação em Cinema no Rio de Janeiro. Uma amostra pequena, é verdade, na qual se procurou quantificar as disciplinas voltadas para direção de arte no cinema ofertadas pelas instituições pesquisadas. Conjuntamente se buscou um estudo

³ Aqui encerro o meu relato pessoal, retornando à normalidade esperada no texto acadêmico, qual seja, a utilização da terceira pessoa.

qualitativo, buscando entender como é a relação dessa função/área com o meio acadêmico.

Esta pesquisa tem como principais referenciais teóricos Jean-Claude Bernardet, David Bordwell e Kristin Thompson, Vera Hamburger e Tainá Xavier. Bernardet contribui com seu livro “O Que é Cinema abordando sobre a linguagem do cinema”⁴, de 2010. Vera Hamburger, com seu livro “Arte em Cena: A direção de arte no cinema brasileiro” de 2014, e David Bordwell e Kristin Thompson, com o livro “A Arte do Cinema: uma introdução”, de 2013, contribuem para conceituar a direção de arte, a *mise-en-scène* e partes técnicas do ofício da área. Finalmente, Tainá Xavier, com seu trabalho “Para que serve o ensino da direção de arte nas escolas de cinema e audiovisual da América Latina?”, de 2014, nos traz uma visão aprofundada sobre a existência de cursos no Brasil voltados para direção de arte no audiovisual.

No caso dos estudos mencionados por Xavier (2014), a autora da monografia fez um pequeno recorte dos cursos de graduação em cinema da cidade do Rio de Janeiro, para analisar a demanda ofertada das disciplinas do departamento de arte encontrados, para comparar e analisar a ementa e carga horária. Para além, ressaltar a importância da direção de arte nos cursos de graduação de Cinema.

A coleta de informações teve como finalidade gerar subsídios para comparar as diferentes formações e conhecimentos que podem contribuir para o processo criativo de cada diretor de arte. Segundo HAMBURGER (2014):

Cada diretor de arte vai desenvolver sua própria metodologia de trabalho [...], mas o importante é que o diretor de arte tenha uma leitura própria e consistente do roteiro. Munido de compreensão e interpretação pessoal, poderá discutir com o diretor e a equipe, explorar e otimizar suas matérias, sugerindo e adotando soluções plásticas, ou mesmo dramáticas, para que se alcancem as intenções fundamentais do projeto. (HAMBURGER, Vera, p.29, 2014).

É observado que cada diretor e diretora de arte tem sua própria metodologia de trabalho, desenvolvendo sua criação a partir da sua formação e suas vivências. Então, esta pesquisa tem como intuito trazer esta discussão, investigando sobre o

⁴ A leitura de textos sobre a teoria e história do cinema teve como principal contribuição fornecer conhecimento objetivo sobre o campo à autora da pesquisa. Tendo em vista que a autora não é oriunda de cursos da área do cinema e que tanto a graduação de Licenciatura em Expressão Gráfica quanto a Pós-Graduação Lato Sensu em Técnicas de Representação Gráfica não tem foco em cinema, se fazia absolutamente necessário que se obtivesse um conhecimento específico para o aprofundamento da pesquisa.

cinema, direção de arte, com o relatório e respectivas análises das entrevistas de cada diretor e diretora de arte, pontuando semelhanças e diferenças encontradas em cada método de produção criativa. Assim, pretendemos que a relevância dessa pequena pesquisa seja auxiliar em possíveis reflexões para estudantes e futuros profissionais do audiovisual brasileiro, particularmente aqueles egressos dos cursos da Escola de Belas Artes da UFRJ, os incentivando a estudarem conceitos e técnicas e aperfeiçoarem seus conhecimentos na área da direção de arte para audiovisual.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. Algumas reflexões sobre o cinema

Nesta pesquisa é feita uma introdução básica sobre o cinema (do fazer cinematográfico à exibição), com pontos a serem destacados a partir do referencial Jean-Claude Bernardet sobre o início do cinema, sua relação e divergências com o teatro, o cinema ser uma linguagem e sobre o cinema ser reprodutibilidade, passando por eventos que foram marcantes para a indústria cinematográfica.

Antes de mais nada, é necessário falar sobre como o cinema surgiu e tornou-se o que é hoje. Fernando Mascarello refere-se aos primeiros registros ópticos⁵ relacionados aos espetáculos de lanterna mágica, teatro popular, estudos aprofundados de cientistas e depois exibidos para diversão do povo e o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas. (MASCARELLO, 2006, p. 17) e a invenção de mecanismos⁶ para projetar imagens, criadas por Thomas A. Edison. No mesmo ano, os irmãos Lumière⁷ realizaram uma exposição pública em Paris. Eles não foram os primeiros com a novidade, contudo, tiveram a ideia de fazer desse evento um momento lucrativo com seu primeiro curta-metragem, chamado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), o que tornou o cinema um espetáculo coletivo. Segundo Cris Rodrigues, eram imagens de movimento sem narrativa, capturas de tela com câmera fixa apenas filmando o que passava em sua frente (RODRIGUES, 2007, p. 17). Esse filme causou impacto por conseguir apresentar para a época um efeito realista. Tal como pontua Mascarello:

Os primeiros filmes tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações desses teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. (MASCARELLO, 2006, p. 20-21).

⁵ Chamados “brinquedos ópticos”: taumatrópio (1825), o fenaquistiscópio (1832) e o zootrópio (1833).

⁶ Invenções como o quinetoscópio, criado por Thomas A. Edison (1847-1931, que mais tarde reconheceu a importância e o valor da invenção e adaptou a criação de Armat que o chamou de projetor kinetoscope;

⁷ Auguste Lumière e Louis Lumière eram engenheiros e inventaram o cinematógrafo. Suas divulgações tinham apenas o intuito de divulgar o próprio aparelho. Mais tarde, eles se dedicaram a outros inventos, como o “autochrome ou autocromo”, primeiro processo de fotografia colorida, a placa fotográfica seca, a fotografia em relevo e o cinema em relevo.

Isto é, apresentar com característica mais teatral, com câmera fixa e sem uma narrativa integrada.

Com o tempo, o cinema passa a ser explorado como uma linguagem onde se contam histórias. Bernardet afirma: “os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço” (BERNARDET, 2010, p.33), que passarão a tratar de roteiros com preocupação maior com a narrativa e uma investigação com relação à movimentação de câmera e planos, explorando todo o espaço em diferentes perspectivas, criando sua própria linguagem. Posteriormente, veio a criação de diversos tipos de planos⁸, determinando a decupagem⁹ para a narrativa fílmica (BERNARDET, 2010, p.33).

Na maior parte das vezes o cinema tinha uma linguagem ficcional, que enfatizava as emoções das personagens e o enredo. Existia entre cinema e teatro uma relação de concordâncias e divergências que se manifestavam nessa nova linguagem, pela utilização de técnicas cinematográficas que iriam contribuir para a narrativa com forma e perspectiva diferentes daquelas oferecidas pelo teatro. Ressaltando a relação do cinema com o teatro, o diretor Meliès¹⁰ não só contribuiu para começar a utilizar narrativas no cinema como também foi um dos primeiros a enxergar o cinema como espetáculo visual (MASCARELLO, 2006, p. 44). Fazia uso de técnicas de ilusão através de objetos cênicos e montagem para fazer “mágica”. Um exemplo disso é seu filme *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901), em que ele faz diversos truques, deixando apenas sua cabeça em cima da mesa enquanto ele mesmo tenta aumentá-la.

Podemos citar também a diretora Alice Guy-Blaché¹¹, que foi a primeira a usar o aparelho para contar uma história de “ficção”, utilizando técnicas narrativas elaboradas, experimentando filmar com dupla exposição, atrasar ou apressar a velocidade da câmara e sendo a primeira cineasta a usar cores e som nos seus filmes. Deste modo, foram surgindo os movimentos do cinema, cada um com suas características de narrativa e identidades visuais.

⁸ Escolha de enquadramento e ângulo que será posicionada a câmera para a filmagem.

⁹ Em geral, são quadros onde o planejamento de cenas é feito pelo diretor logo após terem o desenho das cenas das plantas baixas do cenário.

¹⁰ George Meliès (1861-1938), conhecido como “pai dos efeitos especiais”, ilusionista, inventor e cineasta, desenvolveu técnicas que inovaram o cinema na época.

¹¹ Alice Guy-Blaché (1873-1968) foi uma cineasta que produziu mais de mil filmes, destaca-se pelo início do cinema narrativo e por utilizar uma experimentação de técnicas cinematográficas.



Figura 01 - *L'Homme à la tête en caoutchouc* (1901) de George Méliès. Link <<https://m.imdb.com/title/tt0000359/mediaviewer/rm914572544>> Acesso 11/05/2023



Figura 02 - Cena do filme *Pierre's Escapades* (1900) de Alice Guy. Link <<https://youtube.com/watch?v=47qRYJVII9k>> Acesso 11/05/2023

Com essas inovações foi possível perceber mudanças em relação à interpretação cinematográfica. Segundo Benjamin, a forma de o ator interpretar dirigindo-se ao público foi mudando com o cinema. A mudança na sua “mostrabilidade” vai implicar na sua atuação, pois atores teatrais não performam bem no cinema e vice-versa. O ator de teatro perde a intensidade ao passar para o cinema por conta da reprodutibilidade técnica, “porque a ideia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral.” (BENJAMIM, 1997, p. 182-183), o que revela uma diferença na sua interpretação e na sua relação com o público. Mais ainda, com relação à obra de arte, a forma de contemplação será diferente. O cinema possibilita perspectivas e ângulos diferentes, criando a sua própria realidade. Isto por conta da montagem, que possibilitará não apenas ângulos diferentes a serem filmados das cenas, como gravar em qualquer momento sem estar na ordem cronológica do roteiro. O cinegrafista vai colocar em tela aquilo que ele quer que o espectador assista (BENJAMIN, 1997, p. 187).

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com a pintura. (BENJAMIN, 1994, p.187-188).

Ou seja, começa-se a pensar no reproduzível, perde-se o caráter único e exclusivo como ocorre com as pinturas. A pintura é uma imagem total e o cinema uma imagem fragmentada.

Tratamos agora da questão da exibição: Walter Benjamin aborda que o filme é uma criação coletiva para o coletivo que deve ser compartilhada (BENJAMIN, 1994, p. 172). Com isso em mente, na era do cinema das atrações¹², o cinema já nasce reproduzível, “os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias” (MASCARELLO, 2006, p. 29). Existia a necessidade de colocar em amostra as obras cinematográficas em vários ambientes, desenvolvendo invenções que proporcionassem a existência de um público para assisti-las, resultando em uma reprodução constante de cópias das mesmas que afetará o modo de distribuição dos filmes.

2.2. O cinema comercial e o cinema independente

No mercado audiovisual, existe o cinema comercial e o cinema independente. É importante observar como a obra cinematográfica cresceu e se tornou indústria, analisar como antes era mal vista pela sociedade e depois tornou-se vendável, lucrativa e explorada. Para auxiliar nessa pesquisa, Bernardet corrobora pontuando como o cinema se tornou mercadoria.

Benjamin destaca que o fazer cinematográfico era anteriormente uma arte menos valorizada em relação à pintura, por exemplo, por se tratar de uma forma ligada à cultura de massa incipiente. No entanto, a relação entre produção e indústria se modificou ao se perceber que existia público para o meio cinematográfico, público que crescia e tornava o cinema uma alternativa

¹² De 1894 até 1906.

mercadológica importante para o modo de produção capitalista.

Com as primeiras produtoras¹³, por volta de 1907 e 1913-15, começou-se a produzir e exibir os filmes em larga escala, o intuito era a comercialização e a ampliação do público. Havia, assim, a necessidade de colocar cópias sendo reproduzidas em ambientes diversos. Benjamin vai pontuar que o fenômeno da reprodutibilidade eliminava a exclusividade, extinguiu o “caráter aurático” da obra de arte e permitia a reprodução do mesmo conteúdo indefinidamente (BENJAMIN, 1994, p. 169). De encontro a Bernardet (2010), em que apenas o intuito de causar reações ao público, onde a aura se perde no sentido que, com a reprodução de cópias o filme é visto como um produto, onde é estruturado o produtor, exibidor e distribuidor, (BERNARDET, 2010, p.30).

Segundo Bernardet (2010), o cinema é mercadoria. O cinema comercial tem como objetivo gerar lucro através do mercado. Tem estrutura narrativa simples, existe maior número de pessoas na equipe de produção e visa ser consumido pelo maior público possível. Existe uma preocupação maior com a lucratividade, muitas vezes apresentando filmes com um enredo fraco, porém com a escolha de atores conhecidos para atrair mais espectadores e financiamento através de marcas famosas. Ou seja, a composição da narrativa não é tão elaborada, o importante é ter pessoas assistindo independentemente do conteúdo que será feito. Afirma Bernardet que “sendo o filme mercadoria, quem tem a última palavra é o ‘proprietário comercial’, e não o ‘proprietário intelectual’” (BERNARDET, 2010, p. 67). O audiovisual que sempre foi um produto comercializado, passa a pensar em um produto industrial e em uma “linha de exibição” estratégica para circulação de filmes, (AUTRAN, 2010, p.16).

Seguindo com a abordagem de Bernardet, a indústria cinematográfica cresceu e, com isso, a necessidade de organizar um aumento na equipe de produção para a realização do filme (BERNARDET, 2010, p. 63-64). Antes, nos anos 1910, feito por poucas pessoas, e, a partir da década de 20, era preciso divisões nas funções: direção geral, fotografia, arte, som e edição, cada um da equipe com sua importância fazendo sua função, afirma Rodrigues (2017, p.39). A direção de fotografia com a sua equipe focada na luz, a equipe de arte montando o cenário,

¹³ Uma delas é a Pathé, fundada em 1896. Sua organização assemelhava-se a uma fábrica, onde se comercializam cópias de filmes de ficção de forma barata.

arrumando o figurino, retocando maquiagem, a cenografia na montagem do cenário, o figurino com o figurinista, maquiador retocando a maquiagem, o operador de som captando, o primeiro assistente de direção com a ordem do dia, os atores interpretando a cena e o restante da equipe se movendo para todo o projeto ser feito (RODRIGUES, 2007, p. 39). Mascarello pontua também a possibilidade de montagens, inserindo uma cena em um lugar e depois em outro, a fim de criar artifícios que possam auxiliar na composição do filme, fazendo parte da narrativa (MASCARELLO, 2006, p. 44).

Cada divisão é criada por função de departamento para todos trabalharem em conjunto. Tudo prezando uma organização industrial. Entretanto, há certas condições trabalhistas que poderão ser abusivas, confundindo com colaboração em equipe. Além da possibilidade de acontecer fragmentação da percepção das funções (como uma boa cenografia e fotografia, mas roteiro fraco, por exemplo), levando a fragmentação da percepção (BERNARDET, 2010, p. 65).

Interessante perceber além disso, que para o cinema comercial se tornar vendável, foi preciso entender o seu “valor de troca”, ou seja, notar como o público vai reagir/interagir em relação ao filme, com a temática, nome de diretores reconhecidos, os artistas, e, aproveitar disso na criação de fórmulas que produtores utilizariam para alcançar o sucesso. (BERNARDET, 2010, p. 75).

Em contraponto, ainda com Bernardet, existe a produção independente, que está fora do modelo hollywoodiano industrial, seguindo menos as exigências do mercado e prezando pelo conteúdo, muitas vezes com temas voltados para questões sociais e culturais. É importante sinalizar que nem todas as produções independentes têm temáticas sérias voltadas para estas questões, muitas têm apenas a característica de cinema independente por terem baixo orçamento, um processo mais artesanal e com liberdade de fazerem cenas (contando com elementos de cena, movimento de câmera e ações dos atores) surgirem do improviso. Além disso, pode também existir acúmulo de funções por conta do menor número de pessoas na equipe, bem como em função da falta de verba. Há ainda a possibilidade de não se obter apoio de grandes empresas e existir a necessidade de encontrar meios alternativos para finalizar e realizar os filmes (BERNARDET, 2010, p. 67).

Com o foco no cinema brasileiro, pode-se ressaltar, nesta pesquisa,

especificamente, o *Cinema Novo*¹⁴ como referência histórica nos anos 1960, onde existia uma nova linguagem desvalorizada pela alta sociedade. O cinema brasileiro era desvalorizado pela alta sociedade e, com o advento do Cinema Novo, “as elites - ou parte delas- passam a encontrar no cinema uma forma cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas e antropológicas” (BERNARDET, 2010, p.101), cinema que era contra a ideia industrial e comercial, no qual o “*autor cinematográfico*” é o seu próprio produtor e terá liberdade de expressar suas ideias, na intenção de mostrar temáticas que possam causar algum impacto social e cultural. Afirma Bernardet:

O cinema de que estou falando não se pauta pelo enredo. Muito mais que o enredo, interessam aos cineastas aprofundar o comportamento dos personagens e as significações e implicações das situações em que se encontram.” (BERNARDET, 2010, p. 111).

No *Cinema Novo*, o intuito não é imitar a realidade, mas apresentar uma linguagem que não disfarça ser uma ficção, como na maioria dos filmes. Onde “as elites - ou parte delas- passam a encontrar no cinema uma forma cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas e antropológicas.” (BERNARDET, 2010, p.101) com o intuito de inaugurar uma ‘imagem do Brasil’: densa, alegórica e estimuladora do pensamento sobre os problemas e as oscilações históricas . (NOGUEIRA, 2000, p. 156).

É neste contexto que a direção de arte surge no Brasil, ainda não amadurecida. Contudo começa-se a pensar em uma linguagem visual e imagética. Segundo Benedito Ferreira dos Santos Neto (2019, p. 27), é no filme *El Justicero* (1967) de Nelson Pereira dos Santos, onde começou a ser pensado o espaço de cena e o discurso que pretendia ser passado nos filmes.

Existiram outras tendências, por conta da questão da temática dos filmes voltados para reflexões sociais e políticas. Ao longo da ditadura civil-militar que ocorreu no Brasil entre 1964 e 1985, houve, por exemplo, todo um cuidado com a censura para que um filme em primeiro lugar fosse liberado para exibição e, em segundo lugar, se tornasse viável comercialmente (MASCARELLO 2006, p. 200). Muitas experiências estéticas e temáticas foram feitas no cinema brasileiro desde o

¹⁴ O Cinema Novo foi importante para ter um diálogo cultural com outros países. Era caracterizado por suas temáticas rurais, como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

final da ditadura, mas aqui faremos um salto arbitrário para o evento do cinema da retomada. Para abordar a diferença entre esses dois períodos, onde em um existia a censura e, no outro, o surgimento de filmes que abordavam estratégias políticas. Segundo Telmo Antonio Dinelli Estevinho, essas táticas foram criadas para que circulassem os filmes que expressavam reflexões sociais daquela época, vinculadas às tradições do cinema brasileiro. Esse momento do cinema brasileiro, que surge após o desmonte da EMBRAFILME pelo governo Collor de Melo, é chamado de *Cinema de Retomada*. Algumas marcas desse período do cinema nacional são: diversidade, liberdade estilística, o esmero técnico, dentre outras. Revelando filmes mostrando relações do cotidiano de classes populares e contextos representativos, como o “sertão nordestino e a favela carioca”, (ESTEVINHO, 2009, p. 126). Exemplos dessa época são: *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles e *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles.

Um ponto pertinente sobre os filmes independentes brasileiros nos tempos atuais são os prejuízos no momento de distribuição pelos locais de exibição, diante do mercado que privilegia produtos estrangeiros e produções comerciais, a distribuição e exibição de filmes brasileiros ficam desfalcadas. Por conta disso, existem leis que protegem seus direitos de exibição. Além do mais, sem apoio de empresas e pessoas físicas, existe o direito de obter incentivo da ANCINE¹⁵ por meio de apoio financeiro a projetos culturais e festivais, abraçando o cinema como cultura e arte.

O que se pode perceber quando se fala de cinema comercial e cinema independente é que se torna fundamental fazer a análise de elementos tais como de que maneira a produção se comporta em relação à lucratividade; qual o volume de recursos financeiros investidos na produção; a quantidade de pessoas na equipe, a temática, as opções estéticas feitas pela direção e como a história será contada. Tudo isso vai interferir na forma como esse produto será recebido pela sociedade e como a indústria cinematográfica lidará com a obra. A observação desses parâmetros poderá revelar se a produção está seguindo ou não as exigências do

¹⁵ A liberação de recursos realizada pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), incentivando projetos audiovisuais. Na atuação do Fomento Indireto, a projetos audiovisuais através do incentivo fiscal dispostos na Lei 8.313/91 (Lei Rouanet), na Lei 8.685/93 (Lei do Audiovisual) e na Medida Provisória 2.228-1/01. e no Fomento direto, apoiando projetos por meio de editais e seleções públicas, de natureza seletiva ou automática, com base no desempenho da obra no mercado ou em festivais, o que inclui a realização do PAR – Prêmio Adicional de Renda e do PAQ – Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro.

mercado e se posicionando como obra comercial ou independente.

3. DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA

O tema deste capítulo é a direção de arte, compreendendo o conceito e a sua parte técnica na elaboração do filme. Para cumprir esses objetivos foram utilizados como referência os autores David Bordwell, Kristin Thompson, e Vera Hamburger, para abordar temas como a *mise-en-scène*, as funções do departamento de arte e sua contribuição para a construção da identidade visual do filme, bem como as técnicas de arte utilizadas para a construção do ambiente para a obra cinematográfica.

3.1. O conceito

A pesquisa adentra ao tema colocando em pauta a direção de arte no cinema em filmes live-action e introduzindo logo no início da história do cinema a preocupação de Alice Guy-Blaché e George Méliès em *dressar*¹⁶ o cenário, fazer o figurino das personagens do filme e analisar como foi reconhecida no Brasil a função dos diretores de arte.

Méliès teve seu próprio estúdio, onde pôde fazer suas atividades cinematográficas. Utilizou a técnica do *trompe l'oeil* para dar perspectiva às cenas e depois passou para as maquetes para criar seus cenários em miniatura e efeitos de cena. O mesmo vale para Guy-Blaché, com o cuidado na criação de figurinos que combinasse com a narrativa e o cenário, além da composição de cores onde cada rolo de fita era pintado à mão.

O nome Direção de Arte não existia à época, mas ambos os autores tinham cuidado tanto na elaboração estética quanto nos efeitos criados para cada cena e associados às etapas de pré-produção e a *mise-en-scène*, ou seja, a organização da atmosfera fílmica no espaço cenográfico e toda a composição visual do filme. Guy-Blaché e Méliès foram peças-chaves no desenvolvimento da criação estética para a visualidade do filme, processo que caminha com o audiovisual até os dias de hoje.

Articulando sobre a *mise-en-scène*, segundo Bordwell e Thompson, o

¹⁶ Da palavra *dressing*, termo usado pelos norte-americanos, ato de enfeitar o cenário, colocar os objetos de cena, pintar, colocar papel de parede e o que mais for preciso ser feito para deixar o cenário adequado para as cenas. Nota do autor.

cinematógrafo cria sua própria realidade, colocando na tela aquilo que ele quer que o espectador assista, pois há a possibilidade de ter perspectivas diferentes, colocando em ângulos diferentes, causando reações ao público que o assiste e para isto acontecer, é necessário compreender o fazer cinematográfico e a criação da *mise-en-scène*:

Enquanto um filme pode usar a *mise-en-scène* para criar uma impressão de realismo, outros filmes podem buscar efeitos muito diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções. Devemos analisar a função da *mise-en-scène* no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p.207).

Até onde foi possível verificar, o filme que teve grande impacto no início da indústria cinematográfica e no qual essa função foi reconhecida foi *E o Vento Levou* (1939), de Victor Fleming. O então *production designer* – assim chamado pelas produções estadunidenses os diretores de arte –, Willian Cameron Menzies, pensou em toda a composição visual do filme: nas cores, no conjunto atmosférico¹⁷ que aprimorava a narrativa, no figurino e nos cenários. Dada a sua definição desta função:

O *production designer* é o chefe do departamento de arte. Os designers de produção são responsáveis pelo ambiente físico, cenários e locações. Eles supervisionam o trabalho do figurinista e do design de cabelo e maquiagem. Eles são responsáveis pela seleção, criação e construção dos cenários, locações e ambientes de um filme. Os desenhistas de produção são fiscalmente responsáveis perante o produtor pelo projeto e construção dos cenários. Eles são artisticamente responsáveis pelo diretor e pelo potencial criativo do roteiro. (LoBRUTTO, 2002, p.14)¹⁸.

No Brasil as coisas foram um pouco diferentes. Segundo a autora Índia Mara Martins, ainda é raro no Brasil pensar na direção de arte como um ponto primordial, por conta da falta de uma indústria audiovisual que promova a continuidade da equipe de arte na pré e pós-produção, pois não há recursos econômicos para tal. Além disso, há a desvalorização dos profissionais dessa área, uma vez que, até o ano de 1990, o crédito pelo planejamento visual do espaço cênico era dado para a

¹⁷ A atmosfera fílmica, segundo Martins, se trata da composição visual do filme, onde se podem observar aspectos não só materiais, mas também conceituais e sensoriais que irão contribuir com os significados trazidos para o filme, seja ele narrativo, documental ou experimental (MARTINS, 2017, p.87).

¹⁸ Tradução nossa.

função de cenógrafo(a), que a princípio é um profissional voltado apenas para a construção do cenário. Um exemplo disso é a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, dos anos 2000, que enfatiza essa afirmação colocando o termo “Cenografia” (MARTINS, 2017, p. 84).

Contudo, mesmo com essa dificuldade, até onde se sabe, o primeiro filme nacional em que se preocupava com a direção de arte, (ainda não existia esta nomenclatura), nos filmes, foi o já mencionado, *El Justicero* (1967) de Nelson Pereira dos Santos. A partir das imagens abaixo, pode-se perceber quais contribuições e preocupações estavam sendo trabalhadas:



Figura 03 e 04 - Cenas do filme *El Justicero* (1967) de Nelson Pereira dos Santos.

Link <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMDLZn8Z-3s>> Acesso 06/05/2024

Luiz Carlos Ripper, diretor de arte deste longa-metragem, foi quem inaugurou no cinema brasileiro essa concepção do pensar na direção de arte e criar o diálogo com o diretor e diretor de fotografia para juntos, determinarem uma linguagem. Ele pensava na construção do cenário e toda arte decorativa a ser produzida, a indumentária e a maquiagem, pensando no discurso e no conceito visual dos filmes. Para NETO (2019), Ripper, tinha um cuidado na escolha de planos, além da cenografia que impulsiona sensações e contribuem para a narrativa do filme: “o artificialismo e a dicotomia” onde exploram as noções de “‘tradição’ e ‘moderno’” (NETO, 2019, p.33).

Para Clóvis Bueno, outro filme que teve seu impacto no início da direção de arte no Brasil, foi *O beijo da mulher aranha* (1985) de Héctor Babenco,. O filme foi feito por uma produtora norte-americana, pois já se apresentava um modelo de produção de Hollywood e a valorização de um sistema de padrão internacional, por existir uma preocupação em criar uma condição de mercadoria com esse estilo (XAVIER, 2017, p. 140).

Em relação às produções norte americanas, para Vicent LoBrutto, o *production designer* é aquele que compartilha as impressões sobre a história a partir do roteiro; é quem vai visualizar o filme e é responsável por toda a criação e elaboração do cenário, “responsável também pela paleta de cores e definição dos detalhes arquitetônicos voltados para o roteiro, seleciona as locações, o desenho e decoração do set” (LoBRUTTO, 2002, p. 14-15). Nas produções norte-americanas, quem comanda a arte também é produtor de arte e soluciona junto com o diretor a melhor forma de fazer o filme esteticamente e financeiramente. Essa mesma função é traduzida no Brasil como direção de arte, que Martins considera ser uma criação de atmosfera onde se cria uma outra realidade para que o público acredite no que está vendo, no que está sendo representado (MARTINS, 2017, p. 4). O que se percebe é que, internacionalmente, a equipe de arte é maior e mais fragmentada. Diferentemente do Brasil – e que pode acabar confundindo os mais desavisados – ,no contexto das produções dos países centrais, o *art director* exerce as funções que no Brasil são exercidas pelo coordenador de arte, ou seja, a coordenação do projeto, desenho e realização do filme no departamento de arte.¹⁹

A diretora de arte Ana Paula Cardoso destaca que “ a questão não é saber o que é a direção de arte no cinema, mas o que ela é capaz de produzir. É um exercício de fazer conexões sensíveis e significativas, oferecendo ao espectador a vivência narrativa através desses aspectos visuais ligados ao estado da alma que é criada”²⁰. Pensar na identidade de cada filme, fazer criações de metáforas visuais, toda a concepção de um cenário e de um figurino e toda composição de paleta de cores vai contextualizar a época e o lugar. É uma comunicação visual, destacando os objetos cênicos que vão cooperar para o desenvolvimento da narrativa. Não é apenas uma relação visual, mas a imersão na história. O espectador sente o que ele conhece no espaço, pois provoca sensações que o fazem se sentir parte daquele lugar, daquele espaço familiar aos seus olhos. A direção de arte é responsável por toda a construção do universo espaço-visual²¹ de um filme. Segundo Martins:

¹⁹ O *art director* possivelmente também é um diretor de arte/cenógrafo responsável por apenas uma parte do filme.

²⁰ Fala da diretora de arte Ana Paula Cardoso na plataforma do *Youtube* no vídeo *Direção de Arte/ Coletivo Brada x Mostra*, que aborda com de arte a contribuição da direção de arte na realização cinematográfica (Disponível em: <youtube.com/watch?v=ls4EPqnb8A&t=2014s>. Acesso em: 27 fev. 2023).

²¹ Termo retirado pela Hamburger, no curso concebido e coordenado pela mesma, realizado pela InBOx Cultural em parceria com o Laboratório Fronteiras Permeáveis, que seria abordar o espaço

[...] a importância da direção de arte na construção de um espaço diegético plausível e verossímil e, a partir deste espaço concreto, permitir a constituição de atmosferas. Mesmo em contextos em que a direção de arte parece ausente, há uma construção visual que busca, a partir do espaço, representar sensações e contribuir para a criação de significados importantes para a narrativa. Nesse sentido, reforçamos o papel do diretor de arte como figura importante no processo de criação do espaço fílmico, seja através da cenografia, ou da composição visual. (MARTINS, 2017, p. 93).

Conforme afirma Thales Junqueira, o importante não está em construir uma simples decoração e sim uma atmosfera, criar espaços com camadas vivas que carregam a temporalidade cheia de significados não apenas através dos objetos ali expostos, mas também pelas personagens, pela luz, pela simbologia do que permeia a narrativa. A arte contribui para a construção da personalidade e dos sentimentos, colaborando para quem está assistindo acreditar no que está sendo visto na tela (JUNQUEIRA, 2017, p. 150).

Segundo Hamburger, o diálogo entre o diretor de arte e o diretor do filme é necessário. Irá variar em cada projeto a sua forma de organização e conversa, com isso, juntos, irão discutir a atmosfera fílmica, o ritmo, a dramaticidade e a quais interpretações querem chegar. Com base nas características dos personagens e do cenário serão construídos “universos visuais próprios” (HAMBURGER, 2014, p. 20). O mesmo vale para o diretor de fotografia,

[...] se a direção de arte constrói e ambienta os cenários e paramenta as figuras, definindo o universo plástico e arquitetônico que compõe aquela ficção, o fotógrafo determina qualidades fundamentais da formação visual da cena que chega à tela, por meio da iluminação, dos enquadramentos e da forma de captação da imagem. (HAMBURGER, Vera, 2014, p. 20-21).

Em outras palavras, para Hamburger, a fotografia vai influenciar a arte, com as lentes e seus refletores, e na colorização, afetando diretamente o brilho, textura e transparência. Esse tripé da direção geral, arte e fotografia precisa existir para que o trabalho seja bem elaborado na construção dos significados visuais e impressões que se queiram revelar na narrativa.

A formação da equipe de arte no Brasil é feita para o ambiente de criação e execução, composta pelas seguintes funções, segundo Rodrigues:

cenográfico que provoca sensações através dos objetos e da própria movimentação dos atores e o poder que isso pode provocar ao espectador que está assistindo a cena.

- a) Direção de arte: responsável por todo o departamento;
- b) Assistência de arte: dando a assistência e fazendo a comunicação entre todos do departamento/dos departamentos;
- c) Coordenação de arte: responsável pelo orçamento de todo o departamento alinhado com a produção do filme;
- d) Produção de objetos: cuida dos objetos de cena e *props*²² manuseados pelos atores;
- e) Produção de elementos especiais: caso seja necessária a utilização de algum efeito especial ou chroma key;
- f) Cenografia: responsável pela planta-baixa e toda a construção do cenário;
- g) Cenotécnica, carpinteiros, pintores de liso e de arte: para montagem de algum elemento cenográfico;
- h) Pintores: caso seja preciso pintar a locação ou elementos da cenografia;
- i) Contrarregra de cena e contrarregra de montagem: responsável por cuidar dos objetos de cena;
- j) Aderecistas: responsáveis pela produção dos adereços dos figurinos (chapéu, luvas, etc), *props* e/ou outros adereços especiais do cenário;
- k) Figurinista: produz os figurinos dos atores; cuida da pele do elenco;
- l) Caracterização: responsável pela maquiagem dos atores;
- m) Costureira: caso seja necessário montar algum figurino e o figurinista precise de ajuda;
- n) Camareira: responsável pelo camarim (RODRIGUES 2007, p. 39).

A configuração proposta por Rodrigues poderá variar, dependendo do estado do Brasil e, sofrer redução de equipe e acúmulo de funções, caso seja um projeto pequeno e de baixo orçamento. Concluindo, a direção de arte cinematográfica não tem uma explicação única. Seu objetivo é fazer uma aproximação do texto com a imagem, criando uma base para a elaboração de um universo simbólico e sensível, proporcionando ao espectador estar/ficar diante de algumas chaves de leitura que

²² São os objetos que são usados diretamente pelos atores, onde se tem ação direta descrita pelo roteiro.

possam provocá-lo a algo. Ela está presente para criar uma outra realidade para que o público acredite no que está sendo representado.

3.2. A técnica

Como funciona o trabalho do(a) diretor(a) de arte? O que se faz após a leitura do roteiro? Qual o intuito do seu trabalho? Buscaremos responder estas perguntas neste capítulo, tendo como foco compreender como os profissionais que ocupam essa função trabalham em uma produção audiovisual.

Nos filmes live-action, segundo Bordwell, a *mise-en-scène* faz parte do processo de construção do quadro fílmico. O planejamento nunca é feito de forma aleatória, mas está aberto aos acasos para a criação da cena. (BORDWELL, 2013, p. 205). A partir da leitura de roteiro, o profissional pensa nas composições visuais que sejam ligadas à personalidade e aos sentimentos dos personagens, analisando e tirando suas próprias interpretações tanto em relação ao “percurso dramático”²³ como na “definição do partido arquitetônico e visual”²⁴, (HAMBURGER, 2014, p. 28.). Esse percurso e pesquisa contribuem para a criação da cena e *mise-en-scène*.

Pensar nas composições visuais, como afirma Hamburger²⁵, é o momento de pesquisar e montar as ideias. O olhar está treinado na produção de imagens, perceber que tudo em sua volta pode compor para uma boa história ou uma característica de um personagem. Quando se aprende uma cultura nova, andar pelas ruas, ver paisagens, entrar em lojas, notar os objetos e como as pessoas se movimentam, tudo isso pode auxiliar na produção de imagens para uma narrativa. A observação de algo diferente torna tudo interessante. De acordo com isto:

[...] A dramaturgia norteia a compreensão e o olhar do diretor de arte, produzindo imagens latentes. A leitura de um roteiro não é algo que se dá de forma mecânica e direta. É, sim, um processo de aproximação e, principalmente, de apropriação da história, de seus personagens e da dinâmica sugerida (HAMBURGER, Vera, 2014, p. 28).

²³ Seria o percurso não apenas da narrativa do filme, mas das sensações que deseja causar (Nota da autora).

²⁴ A arquitetura faz parte da imagem visual da narrativa (Nota da autora).

²⁵ No curso concebido e coordenado pela Diretora de arte Vera Hamburger, realizado pela InBOx Cultural em parceria com o Laboratório Fronteiras Permeáveis.

Cada diretor de arte vai desenvolver o seu próprio olhar, conceito e maneira de trabalhar ao explorar soluções, interpretações, além da conversa com o diretor e a equipe que também dará sugestões, debatendo ideias e outras possibilidades de utilizar o espaço cenográfico, de composição narrativa e da atmosfera fílmica. Esse trabalho está ligado ao imaginário, ampliado aos conhecimentos de mundo de cada um e em cada forma de criar a estética (HAMBURGER, 2014, p. 29).

O que envolve, também, seu processo criativo. É o momento em que cada diretor de arte faz sua pesquisa. Onde, após ler o roteiro, busca referências que remetem à personalidade e sentimento, nem sempre a imagem propriamente dita. É preciso pesquisar sobre a época, familiarizar-se e compreender a mensagem que o filme quer passar. Essas referências podem ser de diversas formas: através da pintura, filmes, lugares, dentre outras. Não é um olhar puro, identificando toda a realidade, mas que remete ao sentimento que deseja transmitir. Por conta disto, é preciso pensar quais seriam as melhores locações, objetos de cena, cores, entre outros pontos para cada cena.

A relação da cenografia entre a direção de arte elabora o “esboço inicial”²⁶ (HAMBURGER, 2014, p. 36), desenhando as luzes e definindo construções que serão feitas para o cenário e, para isso acontecer, na maioria das vezes é feita antes uma escolha de locação, sendo preciso fazer uma adaptação nesse espaço. A cenografia entra quando é decidida a locação para as filmagens, para auxiliar na definição do desenho espacial com a posição dos objetos, ações dos atores e onde a câmera vai se encaixar, pensar na espacialidade de tal maneira que possa organizar o ambiente, visualizando como vai ficar o projeto. Por conta disso, a maioria das reuniões com os outros departamentos é interligada pelo desenho.

Para a definição do desenho, há o momento da escolha de locação, com a participação do coordenador de arte, que analisa o acesso a esse lugar de locação, a disposição do set, conversa com a produção e remaneja onde será montado o cenário e o camarim, sempre levando em conta o orçamento disponível para fazer todo o trabalho de cenografia, transporte de móveis, construir algo caso seja necessário, design dos materiais gráficos²⁷, elaborar um figurino, comprar maquiagem e outras peças.

²⁶ Desenho inicial de como ficará o projeto (Nota da autora).

²⁷ O termo “materiais gráficos” aqui está se referindo a impressos – design de logotipos, cartazes, embalagens, etc. – ou bem como os diversos tipos de interfaces digitais que podem integrar a cena.

Direção geral, direção de arte e direção de fotografia também trabalham em conjunto para criar a composição e paleta de cores para o filme. Segundo Hamburger, a cor é um elemento importante que traz a complexidade na composição da cena, pois vai explorar “tonalidades e contrastes” que vão dar o tom daquele momento, carregando o significado daquela imagem, caracterizando a narrativa, personagens e cenários, pois é o que vai interferir nas reações de quem assiste (HAMBURGER, 2014, p. 41). Conforme a autora aborda, a arte é fundamental para a escolha de cores, por conta do cenário e figurino, uma vez que precisa ocorrer uma “conversa” com cada elemento que irá compor a cena do filme. Com as texturas não é diferente, isso diz muito sobre as roupas escolhidas, objetos com camadas, terra, areia, água, madeira, além da escolha de objetos, pois se tornam símbolos na escolha da narrativa (Ibid., p.41).

Um exemplo do que está sendo explicado neste capítulo é o longa-metragem *Castelo Rá-Tim-Bum: O Filme* (1999), de Cao Hamburger, direção de arte assinada por Clóvis Bueno e por Vera Hamburger: o estudo de significados e simbologias para cada personagem, cada representatividade apresentada por meio dos elementos que compõem a narrativa; a cenografia com a necessidade de construção do cenário interno do castelo, tanto com profissionais cenotécnicos quanto pintores; a escolha de objetos e figurinos com texturas e as cores presentes, com caracterizações expressivas, trazendo toda a sensibilidade e a sensação de magia. Tudo é planejado e projetado para que o filme saia exatamente como foi organizado. Dito isto, vale as imagens do filme com uma análise:



Figura 05 - Imagem do longa-metragem *Castelo Rá-Tim-Bum: O filme* (1999).

Link < <https://www.papodecinema.com.br/filmes/castelo-ra-tim-bum-o-filme/> > Acesso 20/6/2023.

As três personagens, Morgana, Nino e Victor dentro do castelo. Mesmo que

ao fundo se possa reparar na arquitetura marcante do lugar que dá um toque realista com referências da Art Nouveau. O figurino cheio de camadas e texturas. Morgana, mulher elegante, com os cabelos levantados elevando o seu poder; Victor, homem sábio, professor e Nino, com trajes que mostram que ele é um menino de outra época, mesmo o filme se passando nos dias atuais.²⁸



Figura 06 - Imagem do longa-metragem *Castelo Rá-Tim-Bum: O filme* (1999).

Link < <https://www.papodecinema.com.br/filmes/castelo-ra-tim-bum-o-filme/> > Acesso 20/6/2023.

Ainda para análise de imagem, apresenta-se Nino com o seu livro de feitiços no quarto de um amigo que não é bruxo. A partir dos objetos de cena, o cenário sugere que seja o quarto de uma criança que não tem poderes e o livro que está com o Nino é um *prop*, ou seja, o objeto tem grande importância na cena e será manuseado pelos atores. Aparecer um globo em cena sugere que Nino está atrás de conhecimento. Todos os elementos possuem texturas e camadas, que é uma das características da arte neste longa.²⁹

²⁸ Toda a análise foi baseada nas aulas da diretora de arte Vera Hamburger, no curso InBOx Cultural# de Arte em Cena.

²⁹ Toda a análise foi baseada nas aulas da diretora de arte Vera Hamburger, no curso InBOx Cultural# de Arte em Cena.



Figura 07 - Imagem do longa-metragem *Castelo Rá-Tim-Bum: O filme* (1999). Link < <https://beneditacineclube.wordpress.com/2010/03/23/castelo-ra-tim-bum-o-filme/> > Acesso Acesso 20/6/2023.

O figurino contribui para a construção da personagem. A vilã, Losângela, após conseguir os poderes de Morgana, tem seus cabelos levantados e pontiagudos. O vermelho do vestido, uma cor forte, transmite, em conjunto com os cabelos, a sensação de poder, perigo, atenção e violência.³⁰

Conforme o que tem sido abordado, pensar a técnica da função da direção de arte no cinema live action significa pensar na forma de elaborar tudo que está sendo visto no quadro fílmico, planejando a composição visual do filme. Como o espaço para a construção do cenário é analisado e montado, seja no desenho, no fazer artesanal ou através de efeitos especiais, como cada elemento e cor afetam na interpretação da cena, proporcionando ao espectador sensações que ele mesmo não percebe, mas que irão contribuir para a construção da narrativa e a imersão do espectador na história.

³⁰ Toda a análise foi baseada nas aulas da diretora de arte Vera Hamburger, no curso InBOx Cultural# de Arte em Cena.

4. FORMAÇÃO ACADÊMICA

Ainda que a direção de arte seja uma função importante, fazendo parte da criação da *mise-en-scène* do filme, ela permanece sendo uma área pouco abordada nos cursos de cinema brasileiros.

Na pesquisa “A direção de arte e sua inserção na formação em audiovisual”, XAVIER (2016) informa sobre a existência atualmente de 27 disciplinas de Direção de Arte no Brasil. A autora afirma ainda que há um curso de bacharelado voltado diretamente para Direção de Arte, oferecido pela Universidade Federal de Goiás, localizada em Goiânia.

No desenvolvimento da nossa pesquisa, pesquisamos também quais universidades ofertam ensino voltado para a Direção de Arte no audiovisual. Tendo plena noção da importância dessa atividade no meio cinematográfico e para o desenvolvimento do projeto e conceito do filme, foi analisada a quantidade de cursos e disciplinas voltados para essa área no Rio de Janeiro. A opção pelo Rio se deu a partir de dois fatores principais: por ser a cidade em que a pesquisadora mora e por ser esta cidade um dos maiores centros de produção audiovisual do país³¹. Na pesquisa foram encontrados 12 cursos acadêmicos que oferecem disciplinas relacionadas ao departamento de arte, com apenas 3 deles sendo voltados diretamente ao estudo da Direção de Arte³² :

Universidades	Curso	Disciplinas	Ementa	Carga horária
Celso Lisboa	Artes Cênicas (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://d2e8aamd	- Vestir o espaço e o ator: experimentos sobre a		Não informado

³¹ Por ser uma região metropolitana, onde se concentra o trabalho de grandes empresas grandes, como a Globo.

³² Aqui foram tomadas apenas as disciplinas diretamente relacionadas com a direção de arte para audiovisual ou artes dramáticas. Disciplinas que concorrem para a boa formação geral de um profissional no campo das artes tais como desenho, história da arte, teorias da cor e da forma, percepção visual, dentre muitas outras, foram deixadas de lado, podendo se tornar alvo de aprofundamentos posteriores da presente pesquisa.

	zq8gmw.cloudfront.net/celsolisboa/wp-content/uploads/2021/11/12105642/Artes-cenicas-4.pdf?_ga=2.37173472.1772091427.1711718756-2133631523.1685647021)	cenografia e o vestuário		
Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM)	Cinema e Audiovisual (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.espm.br/cursos-de-graduacao/cinema-e-audiovisual/)	<ul style="list-style-type: none"> - História da arte Audiovisual; - Iluminação, cenografia e direção de arte; - Direção de arte e cenografia (3º período) - Tópicos especiais em Direção de Arte (Eletiva) - não consta no site . 	<ul style="list-style-type: none"> - Não informado; - Não informado. 	Não informado.
Estácio	Cinema (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://matriculas.estacio.br/graduacao/cinema)	<ul style="list-style-type: none"> - Direção de Arte em cinema. - Cenografia e figurino; 	<ul style="list-style-type: none"> - Não informado; - Não informado. 	Não informado.
Faculdade Cesgranrio	Cinema e Audiovisual	- Direção de arte para audiovisual;	- Não informado.	- Não informado.

	(Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.facesg.edu.br/graduacao_cinema.aspx)			
Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA)	Cinema e Audiovisual (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.facha.edu.br/sfc/docs/matriz-curricular-cinema-2024-1.pdf)	- Direção de Arte e Cenografia; - Figurino para Cinema.	- Aplicar conceitos e técnicas para a criação dos elementos de arte para a produção cinematográfica; - Desenvolver indumentárias para Cinema.	40h 40h
IBMR	Cinema e Audiovisual (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.ibmr.br/graduacao/cinema-e-audiovisual/)	- Direção de arte Audiovisual.	Não informado.	160h
PUC	Artes Cênicas (Matriz curricular em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/cg/artes_cenicas.html)	- História da Indumentária.	- História do mundo ocidental através das formas vestimentares e da moda. Contextualização das diversas	Não informado.

			<p>culturas. Análise das influências políticas, religiosas, artísticas, econômicas. Tradições;</p> <p>- Projeto Cena</p> <p>- Os instrumentos do espetáculo e o lugar cênico. O teatro como encenação. Histórico da encenação e suas totalidades. A criação cenográfica. A disciplina possui 10 horas de extensão (não se estuda a cenografia, mas o espaço que o ator encena).</p>	
	<p>Comunicação Social - Cinema (Matriz curricular em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/cg/comunicacao_cinema.html)</p>	<p>Não tem disciplina de direção de arte</p>		
<p>Universidade Federal Fluminense (UFF)</p>	<p>Cinema e Audiovisual (Bacharelado e Licenciatura) (Matriz curricular em:</p>	<p>- Design Visual: Direção de arte, Cenário e Figurino;</p>	<p>- Não informado;</p> <p>- Não informado;</p>	<p>60h</p> <p>30h</p>

	https://www.uff.br/?q=curso/cinema-e-audiovisual/108646/bacharelado/niteroi)	<ul style="list-style-type: none"> - Cenografia (eletiva); - Direção de arte III (eletiva); - Indumentária e figurino. 	<ul style="list-style-type: none"> - Não informado; - Não informado. 	<p>60h</p> <p>60h</p>
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	<p>Artes Cênicas - Cenografia; (Matriz curricular em: https://artescenic.as.eba.ufrj.br/cursos/curr%C3%A9culos)</p> <p>Artes Cênicas - Indumentária (Matriz curricular em: https://artescenic.as.eba.ufrj.br/cursos/curr%C3%A9culos)</p> <p>Comunicação Social - Radialismo (Matriz curricular em: https://eco.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/06/Radio-TV-grade-curricular-ementa-curso.pdf)</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>Optativa:</p> <p>- Comunicação e Cenografia)</p>	<p>Não informado.</p> <p>- O espaço cênico como instrumento de comunicação. A linguagem da cenografia. Leitura e avaliação de um projeto cenográfico. Concepção e planejamento de</p>	<p>2667h</p> <p>2667h</p> <p>30h</p>

			cenários. A relação entre cenografia, o figurino e a iluminação.	
UNIRIO	Cenografia e Indumentária (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/cenografia/curriculo-do-curso)	-	Não informado	2900h
Universidade Veiga de Almeida (UVA)	Cinema e Audiovisual (Bacharelado) (Matriz curricular em: https://www.uva.br/conteudo/Cinema-e-Audiovisual.pdf)	- Direção de arte cinematográfica - Indumentária	- Não informado; - Não informado.	Não informado.

Conforme demonstrado pela tabela, não foi encontrado um curso de graduação específico de Direção de Arte para Audiovisual na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, o curso de Artes Cênicas - Cenografia da UFRJ apresenta um panorama de disciplinas fundamentais para o campo do audiovisual que contribuem para a formação de um bom diretor de arte³³, como: Estudo do espaço cênico; Adereços de cenografia, Cenografia, Técnicas de montagem cênica, Iluminação cênica e eletivas como: Figurino para TV e Cinema, dentre outras. Além dessa formação, existe também o curso de Cenografia e Indumentária da UNIRIO, com Fundamentando da Cenografia e Indumentária, Arte e Percepção Visual, Projeto em

³³ A pesquisadora toma como referência o curso livre Arte em Cena, da iNBOx Cultural, ministrado pela professora e diretora de arte Vera Hamburger, por entender que as matérias do curso foram selecionadas para instrumentalizar alguém que deseja se tornar diretor de arte na área do audiovisual.

Cenografia, Iluminação, dentre outras disciplinas que também são importantes para o bom exercício da profissão.

Para esta análise, foram encontrados 12 cursos e 21 disciplinas voltadas para a direção de arte, a ementa (quando informada) e a carga horária, percebendo como é distribuído o conhecimento da direção de arte nos centros acadêmicos. O nome das disciplinas sugere uma variedade relacionada ao conhecimento do departamento de arte, envolvendo cenografia, figurino, iluminação e conceitos teóricos, como Teoria da Imagem, onde se estuda a percepção da imagem, e História da Arte. As graduações em Cinema e Audiovisual (UFF), Artes Cênicas (UFRJ) e Cenografia (UNIRIO), contêm uma diversidade grande de disciplinas. Outros cursos como Cinema (Estácio), Cinema Audiovisual (FACHA) e Cinema e Audiovisual (UVA) apresentam menos disciplinas, tendo apenas Direção de arte, cenografia e figurino englobando, na maioria das vezes, a cenografia e figurino. Além disso, percebe-se que certos cursos, quando informada a carga horária (como Radialismo, da UFRJ), oferecem uma carga horária pequena em relação aos outros cursos. Além de, infelizmente, existirem cursos, como Comunicação Social - Cinema (PUC), que não têm disciplinas voltadas para o departamento de arte. Relacionando esta observação ao que Xavier aborda em seu texto, nota-se um desequilíbrio em relação à oferta da disciplina na grade curricular dos cursos de graduação, ignorando as formas como a direção de arte é utilizada como elemento narrativo para a criação do filme.

[...] o ensino da direção de arte nas escolas de cinema e audiovisual da América Latina pode servir para estimular, nos processos de formação, um pensamento da imagem que contemple o uso consciente da intensidade da direção de arte no conjunto do discurso cinematográfico, significando um salto estético e ético no pensamento-criação de produtos audiovisuais em nosso subcontinente, onde se faça possível expressar as singularidades do ser e fazer de nossas culturas e identidades. (XAVIER, 2016, p. 996).

Ou seja, Direção de Arte não é uma disciplina voltada apenas para um departamento no audiovisual, ela contribui na parte estética/visual, no desenvolvimento do espaço da cena, dialogando com os outros departamentos na parte técnica, estética e conceitual do filme.

Isto é apenas um recorte para se ter uma ideia, mesmo que limitada, da reduzida oferta de cursos e disciplinas nessa área, ao menos no contexto da cidade que, como dito anteriormente, é um dos maiores centros de produção audiovisual do

país. Assim, esta pesquisa parte do princípio de que há a necessidade da existência de cursos de graduação e pós-graduação³⁴ voltados para a área da direção de arte no cinema, cursos estes que possam vir a contribuir para a formação, aquisição de conhecimentos, elaboração de processos de criação e incremento da criatividade para aplicação no desenvolvimento de narrativas audiovisuais.

³⁴ Aqui nos referimos à pós-graduação Lato Sensu, por serem os cursos deste tipo direcionados para a aquisição de competências voltadas para a atuação no mercado de trabalho.

5. ENTREVISTAS COM DIRETORES DE ARTE

O objetivo deste capítulo é, a partir das entrevistas com os(as) diretores(as) de arte do cinema brasileiro comercial e independente, analisar seus processos criativos, métodos de pesquisa visual para criação da ambientação para o quadro fílmico, comparando os caminhos encontrados para se tornar um diretor de arte. Pretende-se também verificar como a formação na área pode auxiliar ou não no processo de trabalho no que diz respeito às atividades produtivas e criativas, fazendo um estudo qualitativo das entrevistas, a fim de explorar diferentes perspectivas acerca do assunto em questão.

5.1. Apresentação dos diretores de arte

Para este subtópico, são entrevistados os diretores e diretoras de arte atuantes no mercado audiovisual, para analisar e relatar a diversidade das formações dessa área e seus métodos de planejamento do processo da direção de arte para elaborar a visualidade e a imagética do filme e na elaboração da pesquisa visual. Algumas entrevistas aconteceram de forma presencial e outras de forma virtual através das plataformas *Zoom* ou *Google Meet*. Houve também respostas enviadas pelos entrevistados tanto por e-mail como por arquivo de áudio³⁵. A adoção dessa metodologia proporcionou à autora a oportunidade de entrevistar pessoas de localidades fora do Rio de Janeiro.

Nem todos os contatados responderam aos convites enviados³⁶, sendo assim, aqui é apresentado um recorte de dez entrevistados:

- Alonso Pafyeze é diretor de arte de Belo Horizonte, atua na área há mais de 20 anos, ele não tem formação acadêmica, sua família é de fotógrafos e laboratoristas. Fez um curso técnico em cinema. E, atualmente trabalha em curtas-metragens e longas-metragens, como *My Name Is Now*, *Elza Soares* (2014);

³⁵ Os arquivos de áudio foram enviados pelo aplicativo WhatsApp para complementar as respostas.

³⁶ Tentou-se contato, além dos profissionais de mercado, com coordenadores e professores de cursos relacionados à área da direção de arte, porém, infelizmente, não se obteve uma quantidade significativa de respostas.

- Angela Duarte é do Rio de Janeiro, cursou Comunicação Design e trabalha no departamento de arte há mais de 14 anos. É diretora de arte e trabalhou como produtora de arte na Rede Globo;
- Angela Melman tem licenciatura em arte com habilitação em Artes Plásticas na PUC do Rio de Janeiro. Trabalhou no departamento de arte da Rede Globo por 30 anos e hoje investe em carreira de decoração de eventos no Rio de Janeiro;
- Caroline Meirelles fez Bacharel em Cinema Universidade Federal Fluminense, é uma diretora de arte que está na área há 8 anos, trabalhando em curtas e longas-metragens. Ela é de São João de Meriti e atualmente está morando em São Paulo.
- Maíra Carvalho é de Brasília. Formada em História, com mestrado em Comunicação em Cinema. Trabalhou em longas-metragens, séries, telefilmes, curtas e dezenas de produções publicitárias, espetáculos teatrais e cenografias;
- Márcia Araújo fez Artes Cênicas com habilitação em Indumentária e Cenografia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalha na área há 19 anos. Atualmente, está no departamento de arte da Rede Globo no Rio de Janeiro;
- Raimundo Rodriguez é artista visual. O segundo da pesquisa sem formação acadêmica. Trabalhou como diretor de arte em minisséries e novelas da televisão. Seu trabalho parte do fazer artístico em tempo integral, mora na baixada, é nordestino e gosta de trazer a sua cultura nos seus trabalhos. Assinou a direção de arte em minisséries como: *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Capitu* (2008). Atualmente mora no Rio de Janeiro.
- Tainá Xavier é formada em Comunicação Social com habilitação em Cinema, mestrado em Artes Visuais e doutoranda em Cinema. Diretora de arte há mais de 25 anos, trabalhou como diretora de arte e produtora de arte em minisséries, séries, curtas-metragens e longas-metragens. Atualmente ela é professora na faculdade ESPM-RJ;
- Valéria Costa é arquiteta, com pós-graduação incompleta no curso História da Arte e Arquitetura no Brasil, Pós-graduação em Cinema Documentário e atualmente é mestranda no Instituto de Artes Visuais. Está na área há 11

anos e trabalha em longas-metragens, trabalhou como cenógrafa e atualmente trabalha como diretora de arte e mora no Rio de Janeiro;

- Vera Hamburger é arquiteta de formação, mestre em Artes Cênicas e doutora em Arquitetura. Está há 38 anos no mercado. Trabalhou em curtas e longas-metragens. A sua percepção parte da espacialidade do espaço. Já fez trabalhos como *Castelo Rá-Tim-Bum: O filme* (1999). Atualmente está morando em São Paulo.

5.2. Tabulação das entrevistas

Pergunta 1 – Como você se tornou diretor(a) de arte?

Marcia Araújo, quando ainda estava na faculdade de Artes Cênicas, começou a trabalhar como produtora de arte e assistente, depois trabalhou em uma pequena produtora, onde fazia toda a parte de arte.

Maíra Carvalho fez alguns trabalhos como assistente de arte, mas a parceria com o irmão, Iberê, acabou sendo um facilitador para sua entrada e para se tornar uma diretora de arte.

Raimundo Rodriguez foi diretor de arte por acaso, ele foi convidado. Conheciam o trabalho dele como artista visual e o chamaram para assinar a direção de arte da sua primeira minissérie.

Tainá Xavier já começou a atuar no campo da direção de arte quando estava na faculdade de Comunicação Social – Cinema, onde fazia curtas-metragens com seus colegas do curso.

Valéria Costa ingressou na área em função do reconhecimento de diretoras e diretores de arte e produtoras e produtores executivos com os quais trabalhou durante 11 anos. Foram eles que lhe disseram que estava pronta para assumir a liderança do departamento.

Vera Hamburger conseguiu seu primeiro trabalho ainda como estagiária e foi se encaminhando para futuros trabalhos.

Pergunta 2 – Sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, processo de criação, elaboração da pesquisa visual e do projeto cenográfico?

Como? Caso a pessoa não tenha formação: Tem algo no seu dia a dia que contribui no teu olhar/ processo de criação? O quê/ Como?

Segundo Angela Duarte, a sua formação em Design contribuiu na parte administrativa em termos técnicos, entretanto, em relação ao seu processo de criação, nada. O que contribuiu foi sua experiência. Ela fez também um curso de direção de arte na Globo, mas a sua experiência com os integrantes ali envolvidos no set de filmagem foi o que auxiliou no seu desenvolvimento no trabalho.

Caroline Meirelles menciona que a graduação em cinema a ajudou na organização da pesquisa, onde consegue desenvolver uma boa pesquisa de arte, principalmente a buscar outros diretores de arte.

Para Maíra Carvalho, que se graduou em História, a formação contribuiu para que estudasse os hábitos das pessoas, a história cultural, costumes do cotidiano, partindo para uma linha mais conceitual. Ela queria uma formação ampla que tivesse uma visão de mundo, ajudando também a saber como pesquisar, como chegar nas informações e nos conteúdos. Vai em uma linha bem conceitual, diferente da maioria: Ela gosta de escrever um texto, todos os projetos que faz tem um texto. Só depois ela parte para as imagens, com uma linha de raciocínio que talvez não seja hegemônica para todos os diretores de arte, todavia, há sempre um assistente que vem da área da arquitetura para contribuir, havendo uma troca frutífera.

Marcia Araújo conta que sua formação, em Artes Cênicas com habilitação em Indumentária e Cenografia contribuiu não só para aprender sobre a Cenografia e Indumentária, como também perceber que um não pode viver sem o outro e assim tenta compor o máximo possível o ambiente que está criando.

Tainá Xavier, além da sua formação acadêmica em Comunicação Social com habilitação em Cinema, fez cursos que complementam os seus conhecimentos: AutoCad e SketchUp³⁷. Além disso, a prática auxiliou no seu desenvolvimento no trabalho. Tainá mencionou o fato de sua mãe trabalhar com programação visual, o que proporcionou à ela – Tainá –, ainda na juventude, ter contato e explorado os programas gráficos.

Valéria Costa, ao longo da carreira fez cursos constantemente, tanto de longo quanto de curto prazo. Nas áreas de Cinema, Arte, Arquitetura e Filosofia. Provocar

³⁷ São softwares de programação que parametrizam informações geométricas, criando ambientações em três dimensões.

a mudança de olhar, de forma contínua como objetivo pessoal, antes de ser profissional. Tocar na pele do mundo sem tentar abraçar toda a sua compreensão.

Com a sua percepção vindo da Arquitetura, Vera Hamburger aborda muito sobre o pensamento do projeto e sobre pensar em quatro dimensões. A pesquisa não é só visual e gráfica, ela é espacial e o tempo também faz parte disso. Se ela deseja que em uma cena seja atravessado o espaço, é preciso pensar na dinâmica mais longa do tempo. É preciso pensar no tempo, espaço e visualidade. Além da formação em Arquitetura, a prática no set auxiliou no seu desenvolvimento.

Para Alonzo Pafyeze, que não tem formação acadêmica, o cotidiano é mais visceral. Ele adentra no universo criado pelo roteiro, dizendo que sua experiência é mais de imersão naquele local indicado pela narrativa, seja ele geográfico ou o que for daquela cultura, do que referências em internet ou acadêmica.

O artista visual, Raimundo Rodriguez, menciona que não cria espaços cenográficos e sim ambientes para que o ator se sinta confortável e verdadeiramente dentro daquele ambiente como personagem. Da mesma forma, que o ator encarna o personagem, ele acredita que tem que ser assim com o ambiente. Passar a verdade para auxiliar o ator, o diretor e todos os envolvidos.

Pergunta 3 – Existe uma prática, um fazer plenamente estabelecido no campo de direção de arte para audiovisual. Na sua percepção, a formação acadêmica exerce influência significativa na formação do diretor de arte para audiovisual ou a prática do campo já está tão estabelecida que pouco importa o curso de origem do diretor de arte?

Sobre esta questão, a maioria dos entrevistados afirmou que sim, de alguma maneira, a formação acadêmica irá interferir, porém, não é imprescindível ter uma formação de nível superior para se tornar um bom diretor de arte.

Angela Duarte menciona a importância de ter uma formação, entretanto, muitos atuantes estão no mercado de trabalho há muito tempo sem graduação, por conta da experiência deles, a falta da graduação não interfere tanto no ofício do trabalho.

Caroline Meirelles fica na dúvida, pois conhece bons profissionais que trilharam outros caminhos. Ela acredita que a formação seja importante, mas não

precisa ser necessariamente em Cinema ou Direção de arte. O importante, segundo ela, é estudar.

Maíra Carvalho coloca que não é necessário ter uma formação acadêmica, mas que é importante ter um conhecimento amplo. É uma função que requer um olhar não apenas para simplesmente executar um trabalho ou uma demanda, é um processo de criação de narrativas, de criação de um imaginário, de criação de uma visão de mundo.

Marcia Araújo considera que o curso superior abre os horizontes, dando margem para ter a teoria, mas é a prática que possibilita executar o que foi aprendido. Existem muitos profissionais que trabalham há tanto tempo na área e eles não precisam fazer faculdade, sendo excelentes profissionais. O mercado pede um pouco mais de competências, não apenas a parte criativa.

Para Raimundo Rodriguez, qualquer formação influencia. Tudo que é aprendido e colocado em prática faz parte da vida do sujeito e vai interferir de alguma forma.

Tainá Xavier considera que independe a formação do profissional pois, na sua concepção da função, não importa a área de formação do diretor de arte.

Valéria Costa conta que – de acordo com a percepção dela – as produtoras se sentem mais seguras contratando arquitetos para fazerem trabalhos elaborados que exijam mais do conhecimento técnico. Ela afirmou ainda que têm surgido oportunidades interessantes de trabalho para designers de interiores e designers gráficos. Para Valéria, a formação acadêmica é, sim, fundamental na formação dos diretores e diretoras de arte, para além da experiência prática.

Para Vera Hamburger, a formação importa, porque os repertórios que são vividos farão parte do fazer, influenciando no modo de pensar, metodologia de pensamento e trabalho. No entanto, para ela não é obrigatório cursar uma faculdade, pois a experiência contribui para a prática profissional.

Pergunta 4 – Você considera válida a existência de um curso de Direção de arte para audiovisual no atual estágio do mercado de audiovisual no Brasil?

Angela Duarte considera válido, considera o diferencial para o aluno e para o mercado de trabalho, pois acredita que a pessoa terá outras facilidades na produção

do trabalho, porém, é vivenciando que terá noção do eixo de câmera, da luz, ver o roteiro todo decupado, ter noção da continuidade dentre outros pontos.

Angela Melman conta que a formação é importante, seja com licenciatura em artes, como um arquiteto, como artista plástico, ou seja lá o que for. É importante porque abre os olhos para o mundo para se ter o preparo profissional.

Caroline Meirelles também considera importante um curso específico na área, porém não observa como o único caminho, pois tem colegas da profissão que são formados em diversas áreas e alguns até sem qualquer formação acadêmica. Todavia, considera importante estudar, seja em um curso ou por conta própria.

Maíra Carvalho acredita que o tempo de uma graduação é muito longo, pois, para ela, é preciso ir logo para a prática. Entretanto, seria interessante, um curso eclético, no qual se estudaria não apenas a direção de arte, como também outros assuntos, tais como: cinema, fotografia, história, arquitetura, dentre outros.

Segundo Raimundo Rodriguez, a formação sempre vai agregar algo. Ao mesmo tempo, em relação à direção de arte, há coisas que dependem das horas de trabalho, de muita sensibilidade e que, às vezes, não há tempo para serem trabalhadas em um curso. Raimundo acredita que o curso dê uma despertada, uma faísca para contribuir no início da carreira.

Tainá Xavier lembrou da Universidade Federal de Goiás, onde há o curso de Direção de Arte. Partindo da análise daquela matriz curricular, Tainá acredita que há espaço para o desdobramento de um curso inteiro na área da direção de arte, ainda mais em uma direção de arte mais expandida, com um curso completo que aborde diversos assuntos, não só sobre cinema. Porém, ela entende também as dificuldades para implantação de um curso desse porte. Além disso, pontuou que uma graduação em Direção de Arte faria mais sentido em uma instituição de ensino que também tivesse outras graduações na área artística (exemplo: artes cênicas, cinema e audiovisual e artes visuais), para que essa formação encontre as parcerias necessárias para proporem a esses estudantes ambientes de cena a serem criados, a partir dos quais os projetos de direção de arte sejam desenvolvidos. Tainá continua sua reflexão afirmando que atualmente observa esse espaço no campo da especialização e das formações livres, dando continuidade a formações mais amplas que esses profissionais têm nas suas formações de origem, seja em arquitetura, cinema entre outras. Porém, embora utopicamente pareça bonito ter um

curso nessa área, alertou também sobre a dificuldade de conscientizar sobre o que seja a direção de arte e o que é trabalhar a direção de arte para que, de fato, as pessoas possam escolher um caminho de vida profissional mais cedo a ponto de se inscreverem em uma graduação nessa área.

Valéria Costa disse que, sim, é válida a existência de um curso na área. Ela sugere, pela sua própria experiência, que os futuros diretores de arte sejam arquitetos e façam especialização em direção de arte. A compreensão espacial de um arquiteto não tem precedentes. Além de ser uma formação rica em história da arte, arquitetura e estudo das cidades. O mercado audiovisual brasileiro tem se expandido com as séries, cujos desenhos de produção ainda estão em formação. Elas determinam uma relação de cliente x profissional contratado que não havia no cinema, e sim na publicidade. É um processo de trabalho, com outras camadas de complexidade. Portanto, quanto mais sofisticada for a formação profissional, mais colaborativo esse profissional tem chances de ser na carreira dentro do audiovisual.

Vera Hamburger tanto acredita, que tem o sonho de fazer essa escola. Seguindo na mesma linha de Tainá Xavier, para Hamburger, a direção de arte é muito pouco compreendida e existem poucos cursos voltados para a área, Hamburger ainda ressaltou que os cursos superiores em Direção de Arte não estão nos principais centros de produção, ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo. Nestas localidades há apenas Cenografia – dentro do curso de teatro – e Direção de Arte como uma optativa, muitas vezes no curso de Cinema. Para além, Vera Hamburger pensa em um curso não só de Direção de Arte para cinema e de teatro, mas que misture outros campos, pensando no desenho do espaço em cena ou do desenho do espaço da própria arquitetura.

Pergunta 5 – Levando em consideração o cenário atual da área do audiovisual e os cursos de nível superior disponíveis nas instituições de ensino, o que seria importante acrescentar nos currículos e o que contribuiria na formação de futuros diretores de arte para audiovisual?

Alonso Pafyeze mencionou que sente falta de diretores de arte que entendam de fotografia, sobre diafragma e lente. Um estudo mais aprofundado sobre isso seria importante.

Angela Melman coloca como ponto compreender a produção de arte também,

porque não existe direção de arte sem a produção de arte. Um produtor de arte precisa ter uma formação semelhante ao diretor, porém, não acredita que seja possível ensinar alguém a ser diretor de arte, apenas um bom produtor, pois vai aprender sobre técnica de pesquisa. Na perspectiva de Melman, é possível apenas formar um bom produtor de arte, uma vez que assim aprenderá sobre técnicas de pesquisa, pois o produtor de arte lida muito mais com questões técnicas e o diretor, apesar de também lidar com isso, precisa lidar com uma parte criativa muito mais elaborada, que ela acredita não ser ensinado nas faculdades.

Carolina Meirelles fala da importância da cenografia para construir o senso de teoria, imaginação e prática, pois para ela foi uma das partes mais complicadas, por não ter estudado sobre esta área na faculdade. Além de uma aula sobre história da arte.

Marcia Araújo lembra que em sua experiência acadêmica sentiu falta de aulas práticas que lhe permitissem vivenciar um set de filmagens. Afirma, ainda, que na época em que frequentou a universidade, não praticou tanto em softwares gráficos, tendo feito em sua maioria desenhos à mão. Finalmente, na vivência dela, sentiu a necessidade de mais oferta de estágios.

Pergunta 6 – Quais as competências que você considera serem necessárias para um diretor de arte?

Tainá Xavier, Raimundo Rodriguez e Maíra Carvalho mencionaram a curiosidade como uma competência importante. Além disso, Xavier acrescenta que, quando se tem curiosidade, se consegue ir atrás de boas fontes, boas referências, a curiosidade para o mundo e para as pessoas, além da vontade de ver gente, gostar da diversidade, perceber a multiplicidade das coisas. Rodriguez também fala sobre ter persistência, ser muito observador, principalmente, percepção de prazo, ser organizado com relação ao tempo, ler muito, ir em exposições, ter paixão pelo que faz e amor à arte. Exercitar o olhar, perceber indumentárias, imaginar como seria a vida de uma pessoa que foi vista na rua, observar o mundo. Carvalho, além disso, menciona a vontade de contar histórias, conhecimento de cores e texturas de materiais de artistas de filmes, capacidade de comunicação pelo desenho, e, principalmente, capacidade para coordenar uma equipe de arte.

Valéria Costa conta que a direção de arte é uma função considerada multitarefas, o profissional deve saber se comunicar claramente a partir do desenho. Deve entender de dramaturgia e saber propor cortes de orçamento e ou reajustes a partir de ideais que não comprometam a essência dramática dos roteiros. O diretor de arte é um profissional que precisa ser capaz de argumentar na defesa do orçamento do departamento e em relação aos cachês e contratação da sua equipe, além de colaborar com todos os outros departamentos também responsáveis diretamente pela imagem.

Vera Hamburger fala sobre a direção de arte ser transdisciplinar, e a necessidade de estudar sobre diversos assuntos. Para Vera, o diretor de arte precisa estar sempre estudando.

Angela Duarte e Marcia Araújo mencionam sobre a importância de ter um bom contato com sua equipe. Duarte menciona que, para além de ter flexibilidade, criatividade e organização, é fundamental ter respeito com os outros departamentos.

Finalmente, Pafyeze lembra da necessidade de estar conectado com a tecnologia e com as inovações tecnológicas, porque, ao passar dos anos, só irá aumentar o uso delas.

5.3. Análise

Ao analisar cada abordagem das diretoras e diretores de arte, fica evidente que cada um tem sua maneira de planejar o trabalho e não existe uma forma única de conduzir o seu processo criativo, apenas métodos diferentes. O intuito desta pesquisa é perceber como cada um enxerga, elabora sua pesquisa de trabalho e de que maneira a formação acadêmica dialoga e contribui no resultado do profissional.

Não foi identificado pela autora uma metodologia que se impõe no processo de pesquisa, foi notado que existem princípios que os orientam. Todos os diretores de arte, antes de tudo, têm conhecimento de cinema, sendo ele aprendido na prática, estudando em cursos técnicos ou graduação ou, ainda, sendo autodidatas. Todos os entrevistados concordam que a direção de arte busca referências de imagens que possam auxiliar no desenvolvimento do trabalho, através da pesquisa nos livros, nas artes visuais, na busca por texturas e na simples vivência do dia a dia. E que importa sim a formação de cada um, no sentido que na vida se formam

repertórios e a formação acadêmica, seja ela qual for, vai influenciar no modo de fazer, de pensar, na metodologia, no pensamento e no trabalho.

Cada diretor(a) de arte entrevistado apresentou suas particularidades na hora de compor seu método de trabalho. Na intenção de revelar como cada um pode elaborar seu processo criativo de modo diferente a partir da sua formação acadêmica – ou mesmo sem ela –, são percebidos os aspectos diversos de analisar o roteiro, como será a pesquisa e o que vai influenciar na maneira de pensar a construção do seu projeto/trabalho, fazendo parte do seu processo de trabalho. Destacamos apenas a título de exemplo dessa diversidade: Vera Hamburger, com o seu olhar na arquitetura, que pontua a elaboração do projeto com a pesquisa nas quatro dimensões³⁸ e Maíra Carvalho, que vem da História, onde estudou sobre as culturas diversas, sua forma de trabalhar parte primeiro da escrita elaborando um texto, para depois partir para as imagens.

Por outro lado, pode-se notar que não apenas a formação acadêmica influencia. Também cursos extras (AutoCad, SketchUp, História da Arte e etc.) podem aprofundar conhecimentos, bem como a experiência no set de filmagem contribui para a formação do repertório e, igualmente, a existência de uma equipe multidisciplinar colaborando para uma troca frutífera de conhecimento e trabalho também é de grande importância.

Claramente, ter o conhecimento de desenho e técnicas gráficas faz a diferença, porém, não irá impedir de alguém ser diretor(a) de arte, ainda mais, se tiver no departamento de arte pessoas (cenógrafos e assistentes de arte) que compreendam e façam estas tarefas dialogando com o diretor de arte. Como disse Xavier, ao conversar com a autora da pesquisa, a direção de arte é interdisciplinar, porque pega conceitos e ferramentas de áreas diferentes que vão se misturando, juntando os conhecimentos de pessoas diferentes no departamento de arte para darem conta do trabalho, onde um complementa o outro. Ao mesmo tempo, não pode ser ignorado o fato de os produtores do audiovisual sentirem-se mais confortáveis e seguros com diretores de arte com alguma formação específica, como Arquitetura, por exemplo, por já ter conhecimento amplo em relação às artes e estar próximo dos estudos cenográficos. Conta também, obviamente, já ser conhecido artisticamente. O que se verifica é a não exigência de diretores(as) de arte

³⁸ Como mencionada na resposta de Vera Hamburger – resposta à segunda pergunta –, as quatro dimensões, as três dimensões, voltadas a espacialidade e o tempo.

possuírem uma formação específica. Com tempo, trabalho e dedicação, aos poucos, os entrevistados receberam reconhecimento e ganharam espaço no mercado de trabalho.

Além disso, algo que foi percebido foi como esses diretores e diretoras de arte entrevistados entraram para esse campo profissional, já que a existência de cursos para essa área do audiovisual é reduzida.

Percebeu-se que existem meios diversos para entrar nessa área: através da faculdade, fazendo estágios, recomendações, pessoas interessadas no seu trabalho fora do ramo, criar contatos, ter algum familiar na área, se colocar à disposição em pequenas produtoras. Ou seja, há diversas formas de se ingressar nesse ramo.

Outro ponto percebido pela autora ao longo das entrevistas foi a diferença dos diretores e diretoras de arte graduados e os não formados em relação ao olhar do cotidiano. Existe uma prática na pesquisa em que o diretor de arte precisa se colocar naquele roteiro, concordando ou não com a abordagem escolhida e, para isto, é preciso vivenciar, trabalhar com sensações, o modo de ver o mundo e o modo de se relacionar com a história/roteiro. É na pesquisa visual para a elaboração do projeto que se percebe como cada um se relaciona com sua formação. Na metodologia dos não graduados, por exemplo, é observado uma forma de pesquisa mais empírica. Talvez, por não terem sido treinados nos princípios mais rigorosos da pesquisa acadêmica, compensem dessa forma mais baseada na vivência e na observação direta. No entanto, há sempre a incorporação de conhecimentos adquiridos anteriormente, como Raimundo Rodriguez que, como artista visual, apresenta obras artísticas com materiais reciclados na construção dos objetos de cena; e Alonzo Pafyeze, no cuidado com a fotografia, conhecimento adquirido dos parentes fotógrafos e laboratoristas.

Partindo para a variedade das formações encontradas e como se encaixam para a função, compreende-se as dificuldades para se ter cursos nesse campo da direção de arte, por conta da quantidade de assuntos que seriam introduzidos. Por meio das entrevistas foi compreendido que é preciso entender de história da arte, desenho, arquitetura, direção de fotografia, produção, dentre outros assuntos para o melhor desenvolvimento do seu projeto, “porque a área da direção de arte, embora exerça uma certa autonomia criativa, ela funciona sempre em diálogo com essas

outras áreas criativas”³⁹. Para existir um espaço de formação para essa área é preciso que os alunos estejam em contato com o campo do fazer, com espaços de concretização, com espaços da prática, porque esse tipo de formação é caracterizado por ser um ofício, portanto, é importante a transmissão de conhecimento teórico e, igualmente, da prática do ofício.

Importante ressaltar que o conhecimento teórico e o conhecimento prático são complementares, pois é preciso treinar o olhar e o intelecto. O roteiro vai tocar o diretor de arte de alguma maneira, abrindo espaço para a reflexão sobre esse lugar e conseguir trazer essas ideias para a sua prática. Explorar lugares contribui para o espaço do pensar e do fazer.

Entretanto, seria interessante a existência de mais cursos que contribuíssem para essa área. Afinal, é aceitável que o diretor de arte seja multitarefas, pois é um departamento transdisciplinar, porque os assuntos se entrelaçam e auxiliaria não apenas no processo criativo, mas nas relações de equipe, tanto de forma teórica como prática no ofício do fazer.

Além dos pontos apresentados anteriormente, é preciso que, antes de tudo, a direção de arte seja compreendida nos cursos de Cinema para que haja a procura de um curso especializado nesta área pelos alunos egressos em Cinema. Até porque, como já mencionado no capítulo 3 e 4, a direção de arte mostra-se muito além do que apenas montar o cenário, há também o alinhamento estético e a construção da cena na parte visual e conceitual do filme, o que torna necessário o conhecimento das outras funções para o melhor desenvolvimento do projeto. Ao mesmo tempo, seria interessante diretores e diretoras de arte terem esse conhecimento relacionado a cinema e sobre o departamento de arte, todavia, não necessariamente conseguem isso apenas por meio de uma graduação mas, como muitos já mencionaram, a própria experiência no set de filmagem e conversa com pessoas da equipe colaboram muito para a formação pessoal do(a) diretor e diretora de arte. Não sendo absolutamente obrigatória – ainda que, desejável – uma graduação na área, ou talvez uma pós-graduação *Lato Sensu* pudesse resolver em parte a falta de um curso superior. Para aqueles que concluíram um curso de nível superior já existem cursos de pós-graduação *Lato Sensu* que podem suprir inicialmente essa demanda, tais como o curso do SENAC São Paulo (Direção de

³⁹ Falas de XAVIER, Tainá na entrevista.

Arte Audiovisual)⁴⁰ e da Estácio (MBA em Direção de Arte para Propaganda, TV e Vídeo)⁴¹, no Rio. Cursos como esses podem suprir inicialmente uma parte da demanda reprimida em função da falta de uma graduação em direção de arte.

A formação vai contribuir no desenvolvimento do olhar no processo criativo e na sua elaboração da pesquisa, sendo ela visual ou através da elaboração do projeto ou na criação de ambientações. Conforme já afirmado anteriormente, os diretores de arte não precisam ter uma formação acadêmica voltada para a direção de arte no cinema, contudo, ter uma formação, seja ela qual for, vai abrir portas para novos conhecimentos e futuros trabalhos, contribuindo de sua forma, melhorando a percepção e imaginário na construção de um universo para um filme. É importante também que o(a) profissional seja curioso, estude, pesquise diversos assuntos, pois a direção de arte envolve artes visuais, arquitetura, história, entre outros assuntos; que saiba se comunicar com as pessoas, principalmente com a sua equipe; que entenda de dramaturgia e que saiba propor cortes de orçamento e ou reajustes a partir de ideais que não comprometam a essência dramática dos roteiros; que saiba argumentar na defesa do orçamento do departamento bem como em relação à contratação e aos cachês da equipe; que tenha percepção de tempo e prazos. Resumindo, independentemente da formação escolhida, que queira e esteja envolvido(a) neste ambiente de trabalho e esteja interessado no desenvolvimento desse processo, sendo um profissional ativo e empenhado em aprender e colaborar para o andamento do filme.

O que se pode reconhecer é a existência de caminhos: o caminho acadêmico, que requer a própria formação, especialização, cursos livres e prática profissional; e o caminho não acadêmico, onde o sujeito é autodidata, fez cursos livres/ técnicos e aprendeu na prática também. Dito isto, citando Vera Hamburger, importa sim a formação de cada um, seja ela acadêmica ou não, no sentido de que é no estudo continuado, na pesquisa constante que serão formados os repertórios que vão influenciar no modo de fazer, de pensar, de elaborar as metodologias e, principalmente, no pensamento sobre o que é a direção de arte para audiovisual.

⁴⁰ Link do curso <<https://www.sp.senac.br/pos-graduacao/pos-em-direcao-de-arte-audiovisual>>. Acesso em 20/01/2024.

⁴¹ Link do curso <<https://estacio.br/cursos/pos-graduacao/direcao-de-arte-para-propaganda-tv-e-video>>. Acesso em 20/01/2024.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme visto nos capítulos anteriores, esta pesquisa tem a intenção de avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos. Trabalhou-se ao longo dos capítulos os objetivos específicos da pesquisa, organizado no capítulo 2, por exemplo, algumas reflexões sobre o cinema, principalmente sobre o fazer cinematográfico. Foi utilizado como referencial o autor Jean-Claude Bernardet, que aborda em seu texto um apanhado da história do cinema, a linguagem cinematográfica apta para contar histórias e o objetivo de gerar lucro como mercadoria, (BERNARDET, 2010).

O autor aborda também a questão do cinema comercial e do cinema independente. A relação entre produção e indústria foi se criando conforme se percebia a existência de público no meio cinematográfico, o que contribuiu para o cinema se tornar mercadoria. Ou seja, com a conclusão de que o cinema pode ser uma mercadoria que visa lucratividade, mas não apenas isso. Entendemos que, por vezes, o caráter mercadológico do cinema pode ser submetido a objetivos artísticos. Em qualquer dos casos, no entanto, através da câmera o realizador vai transmitir uma série de imagens em movimento que têm como objetivo transmitir sensações, mensagens e emoções.

Para além das questões gerais sobre cinema, compreendeu-se – a partir da visão de Bordwell. Thompson e Hamburger como a direção de arte – em filmes *live-action* – participa da produção, particularmente no contexto brasileiro: de forma conceitual, pensando a identidade particular do filme, criando metáforas visuais, concebendo cenários e figurinos, composição de paleta de cores, contextualizando a época e o lugar; e dando conta de questões técnicas de construção física dos cenários. Ou seja, a construção da *mise-én-scène*, onde o cinegrafista pode criar sua própria realidade para o quadro fílmico (BORDWELL, 2013) juntamente com as funções do departamento de arte e respondendo as questões acerca de como funciona o trabalho do diretor de arte.

A compreensão do papel da direção de arte no processo de conceituação visual do filme no que se refere à construção de ambientes e caracterização de personagens papel da direção de arte no percurso da construção da obra cinematográfica, onde participa ativamente contribuindo no desenvolvimento criativo,

com referências que dialogam com o roteiro para criar uma atmosfera fílmica. É necessário que o diretor de arte tenha conhecimento sobre cinema e consciência sobre o quadro fílmico, nota-se que não é identificado um processo de pesquisa único, mas cada diretor e diretora de arte, terá a sua forma de elaborar sua pesquisa.

Pensando em como é a distribuição desse conhecimento nos cursos acadêmicos de Cinema, foi apresentado um pequeno recorte, com uma análise qualitativa dos cursos da cidade do Rio de Janeiro. Foram encontrados 12 cursos acadêmicos que têm disciplinas relacionadas ao departamento de arte, porém, o que se pode notar é que a maioria dos cursos pouco explora esta função em seus currículos. Há uma baixa quantidade de disciplinas – somando todos os cursos, foram localizadas vinte e uma disciplinas com carga horária limitada. Considerando que a direção de arte é uma função de importância para o desenvolvimento de um filme live-action, é uma distribuição de disciplinas e carga horária reduzida para o conhecimento dessa área.

Após a reflexão sobre de que maneira se constitui a direção de arte no contexto do audiovisual, seguimos para investigar o objetivo central da pesquisa, ou seja, de que maneira a formação acadêmica do diretor de arte influencia nos processos criativos. Para tanto, foi preciso analisar os processos metodológicos de diferentes diretores de arte, por meio da realização de entrevistas. Assim, se chegou à conclusão de que cada um terá suas particularidades. Por exemplo, um diretor de arte com formação em Arquitetura terá o seu pensamento voltado para a espacialidade, para as quatro dimensões; diferente do diretor de arte formado em História, que estudou sobre costumes da sociedade; diferente também de um diretor de arte formado em Figurino, focado na composição de camadas, texturas e cores. Cada diretor de arte terá sua maneira de elaborar seu trabalho.

O que se percebe é como a formação de cada um vai interferir no seu processo de criação. Identificou-se que não existe uma metodologia que se imponha sobre a outra, contudo, há princípios que vão orientá-los na hora do desenvolvimento do projeto de pesquisa. Avalia-se que não existe uma obrigatoriedade na formação acadêmica voltada para direção de arte, reconhecendo que é preciso conhecer sobre cinema, através dos estudos nos cursos de graduação ou técnicos, na prática ou sendo autodidata. Além de se compreender que a direção

de arte é um trabalho que tem sua parte teórica e conceitual, mas acima de tudo visual, então é preciso ir em busca de referências de imagem – sendo elas em livros, filmes, museus –, texturas e observar o mundo na busca de experiências e sensações que auxiliem no desenvolvimento do trabalho.

Para avaliar como a formação influencia na metodologia dos diretores de arte, foram entrevistados 10 atuantes na área com diferentes formações universitárias e dois sem formação acadêmica, para analisar e comparar os processos criativos. Nas entrevistas, foram encontradas semelhanças e diferenças, não se constatando um formato rígido de pesquisa, com o indício de como a graduação contribuirá no aprendizado para elaborar métodos de pesquisa, na formação de ideias, na busca de referências, no conhecimento do espaço cenográfico e no desenvolvimento do olhar no processo criativo. Esta elaboração de pesquisa pode ser visual – fotografias, filmes, livros, locais físicos, etc. –, ou textual. Atividades recorrentes no processo de Direção de Arte, tais como a elaboração do projeto ou a criação de ambientes, dependem de pesquisas muito bem estruturadas, ainda que não se possa afirmar a existência de uma metodologia rígida. No entanto, apesar de a formação universitária fornecer esse conhecimento de maneira objetiva, não é possível afirmar que este seja um requisito fixo para se tornar um diretor de arte capaz de elaborar uma boa pesquisa, pois existem outras formas de aquisição desse procedimento, conforme se verificou durante as entrevistas.

A direção de arte é uma função multitarefa, onde é necessário conhecer diversos assuntos que requerem um olhar não apenas para a simples execução de um trabalho ou uma demanda. Junto à direção geral e direção de fotografia, são criadas narrativas e mundos imaginários dos mais variados tipos, ligados à fantasia, fabulação e fatos reais. Dito isto, para esta pesquisa foi elaborada uma análise onde são percebidos os diferentes métodos que vão proporcionar um olhar único, contribuindo para uma elaboração criativa diferente. O que se percebe a partir da análise das entrevistas é que, independentemente da formação acadêmica, é possível se tornar um(a) diretor(a) de arte. Não existe um método rígido, mas é necessário que o(a) diretor(a) se empenhe em fazer uma boa pesquisa de referências e ter uma equipe que possa auxiliá-lo no trabalho.

De fato, a academia precisa se atualizar em diversos campos, dentre eles, a direção de arte, tanto no percurso formativo de cursos na área das artes – mas não

especificamente inseridos no campo do audiovisual –, como naqueles que estão dentro do campo, como é o caso dos cursos de cinema. Ainda que a criação de um curso específico na área seja o ideal, concordamos com a avaliação de Vera Hamburger sobre as dificuldades de criação e manutenção de uma iniciativa como esta. A partir das questões levantadas, acreditamos que uma pós-graduação *Lato Sensu*, como já mencionado no capítulo anterior, possivelmente preenche inicialmente uma parte da demanda reprimida em função da falta de uma graduação em direção de arte. Uma especialização em direção de arte seria um avanço significativo, porque seria voltada para especificidades da área. Somando ao conhecimento adquirido em outro curso superior, – seja ele qual for, apesar de o campo das artes favorecer no conhecimento específico, apresentaria os princípios básicos da direção de arte para audiovisual e somaria particularidades da formação anterior do aluno, contribuindo para o desenvolvimento de metodologias diferentes.

Não pretendemos, no entanto, retirar o valor dos cursos livres e técnicos na área da direção de arte para audiovisual. A oferta existe e supre a pequena oferta de opções acadêmicas. Apenas em função do escopo da pesquisa é que não se buscou uma análise aprofundada dessas opções.

Para possíveis desdobramentos futuros, poderemos explorar com mais afinco a questão dos currículos nas universidades, relacionando cinema e educação. Cremos ser importante abordar outros aspectos no que se refere aos cursos universitários brasileiros de Cinema e que oferecem disciplinas voltadas à direção de arte, analisando a ementa e a carga horária de cada disciplina. Também se mostra importante analisar mais profundamente os currículos dos cursos que não estão diretamente ligados ao audiovisual, mas que, por ventura, ofereçam disciplinas obrigatórias ou optativas na área da direção de arte para audiovisual. Conforme novas pesquisas forem se somando na reflexão sobre a relação entre a academia e a formação na área da direção de arte, complementando pesquisas já realizadas como a da pesquisadora Tainá Xavier, poderemos ter um panorama aprofundado sobre como é ofertado este conhecimento nas instituições de ensino. E, é claro, uma observação mais apurada em cursos de especialização já existentes e cursos livres e técnicos.

Ainda que seja um objetivo ambicioso e, talvez, inexecutável, seria interessante pesquisar a demanda por profissionais da área e qual o quantitativo de

alunos oriundos de cursos especializados ou não na área do audiovisual a se tornarem profissionais na área de direção de arte. Assim, seria possível verificar a relação entre os profissionais e os cargos ocupados no campo da direção de arte no cinema e a formação acadêmica, para traçar uma análise pautada em cursos de Cinema e profissionais atuantes em departamentos de arte.

Deste modo, a pesquisa envolvendo as entrevistas colabora para o estudo de campo do cinema e da direção de arte no Brasil na área acadêmica, para ampliar o tema e causar reflexões acerca da formação do(a) diretor(a) de arte.

Finalmente, acreditamos que analisar e comparar metodologias que contribuem no processo criativo e, principalmente, entender como estão se formando diretores de arte no mercado audiovisual brasileiro, pode proporcionar uma perspectiva interessante não apenas para desdobramento em reflexões posteriores, bem como proporcionar estímulo para estudantes e futuros profissionais estudarem conceitos e técnicas que aprofundem e aperfeiçoem seus conhecimentos e desempenho na área da direção de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje.** Cap I do livro Cinema e Mercado. volume III da coleção “Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira”, uma coedição do Instituto Iniciativa Cultural e Escrituras Editora. São Paulo, 2010.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. Magia e Técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2010.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BOUILLET, Rodrigo & BUTRUCÉ, Débora. **A direção de arte no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro, 1ª Edição Caixa Cultural, 2017.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. ARTIGO: **Cinema e política no Brasil: os anos da retomada.** 2009.

FERREIRA, Benedito; JACOB, Elizabeth Motta; ROCHA, Iolanda; SOUZA, Nívea Faria de & XAVIER, Tainá. **Dimensões da Direção de Arte na Experiência Audiovisual.** Rio de Janeiro, Nau Editora, 2023.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro.** São Paulo: SENAC e Edições Sesc, 2014.

JUNQUEIRA, Thales. **Direção de arte em cinema: leituras de um espaço.** In org. BOUILLET, R. & BUTRUCÉ, D. A direção de arte no cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1ª Edição Caixa Cultural, 2017.

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica.** São Paulo: Editora Atlas, 1991.

LoBRUTTO, Vicent. **The Filmmaker’s Guide to production design.** Nova York: Allworth Press, 2002.

MARTINS, India Mara. **A Direção de Arte e a Criação de Atmosferas no Cinema Contemporâneo Brasileiro.** In org. BOUILLET, R. & BUTRUCÉ, D. A direção de arte no cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1ª Edição Caixa Cultural, 2017.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** São Paulo, Papirus Editora, 2006.

NETO, Benedito Ferreira dos Santos. **Três reflexões sobre a direção de arte no cinema brasileiro.** Dissertação (mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Lamparina, Rio de Janeiro, 2007.

SENNÁ, Marcelus. **Linguagem na Animação. In: Animação e Expressionismo: Uma questão de linguagem, gênero e estilo**. Tese (doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Gênero de animação Gênero no cinema (p. 117-131) e Superestrutura e infraestrutura: categorias infantil/não infantil e comercial/independente (p.160 - 178).

XAVIER, Tainá. **Direção de arte no Brasil: um percurso de formação entre o artesanato e a indústria**. In org. BOUILLET, R. & BUTRUCE, D. A direção de arte no cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1ª Edição Caixa Cultural, 2017.

XAVIER, Tainá. **Para que serve o ensino da direção de arte nas escolas de cinema e audiovisual da América Latina?** Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: AS PESQUISAS EM DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO, 2016.

ANEXO A

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, ALONSO PAFYEZE NASCIMENTO CAMARGOS, RG 52.786.118-2, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 11/08/2023 às 12:35:31 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.9

ID única do documento: #ea932305-5b10-488d-ad73-53f7707057cd

Hash do documento original (SHA256): c695a63ab270e79856491b2f5c03cb44dbd2f1d9392a0efc4ddb3345ef884696

Este Log é exclusivo ao documento número #ea932305-5b10-488d-ad73-53f7707057cd e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 11/08/2023 às 12:36:29 (GMT -3:00)
- ✓ **Alonso Pafyeze (Participante)**
Assinou em 26/08/2023 às 15:34:31 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
11/08/2023 às 12:35:31 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
11/08/2023 às 12:36:29 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.254.200) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
26/08/2023 às 15:34:31 (GMT -3:00)	Alonso Pafyeze (Autenticação: e-mail pafyeze@gmail.com; IP: 177.45.57.208) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO B

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, ANGELA DUARTE , RG 083.949.06-5, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira



Comprovante de Assinatura Eletrônica



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 11/07/2023 às 10:45:04 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.8

ID única do documento: #c4d9de5e-d2e2-4dde-8f38-69dc4fa7deeb

Hash do documento original (SHA256): 6be7681f770955fdb78f2be750f4de1de0288a4838c214fd15a02f91667f31ba

Este Log é exclusivo ao documento número #c4d9de5e-d2e2-4dde-8f38-69dc4fa7deeb e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Angela Duarte (Participante)**
Assinou em 19/07/2023 às 15:12:26 (GMT -3:00)
- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 11/07/2023 às 10:46:03 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
11/07/2023 às 10:45:05 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
11/07/2023 às 10:46:03 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
19/07/2023 às 15:12:26 (GMT -3:00)	Angela Duarte (Autenticação: e-mail angela.duarte0791@gmail.com; IP: 201.17.80.231) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO C

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, ANGELA MELMAN , RG 392181-3 IFP, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 10/07/2023 às 20:29:03 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.6

ID única do documento: #ed27731a-92f4-4a9f-97e2-6e69eff0131b

Hash do documento original (SHA256): 9eff8ab0b339b6d4d86049c63f5923c7986ac4e5ca269b12680f55c065aec12a

Este Log é exclusivo ao documento número #ed27731a-92f4-4a9f-97e2-6e69eff0131b e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Angela Melman (Participante)**
Assinou em 11/07/2023 às 00:01:11 (GMT -3:00)
- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 10/07/2023 às 20:37:58 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
10/07/2023 às 20:37:58 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 187.46.186.59) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
10/07/2023 às 20:29:03 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
11/07/2023 às 00:01:11 (GMT -3:00)	Angela Melman (Autenticação: e-mail angelamelman@gmail.com; IP: 179.134.90.225) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO D

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, CAROLINE MEIRELLES , RG 29538046-3, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.


Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira

✓ Comprovante de Assinatura Eletrônica
contraktor



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil

Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)

Certificado de assinatura gerado em 11/07/2023 às 10:39:05 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.7

🔒 ID única do documento: #f0950c9a-9a8b-422a-b8f1-29bea8e1586b

Hash do documento original (SHA256): 6e42d6bb762f4db099670faf4c6ef6f8890f695e67a5902e125c1155d3c22f16

Este Log é exclusivo ao documento número #f0950c9a-9a8b-422a-b8f1-29bea8e1586b e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Caroline Meirelles (Participante)**
 Assinou em 12/07/2023 às 14:08:08 (GMT -3:00)
- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
 Assinou em 11/07/2023 às 10:45:39 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
12/07/2023 às 14:08:08 (GMT -3:00)	Caroline Meirelles (Autenticação: e-mail contatocarolinemeirelles@gmail.com; IP: 45.226.126.105) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10º, §2.
11/07/2023 às 10:39:05 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
11/07/2023 às 10:45:39 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10º, §2.

ANEXO E

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, MAÍRA CARVALHO, RG 1844272 SSPDF, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 22 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira

**Comprovante de Assinatura Eletrônica**

Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 22/06/2023 às 15:08:25 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.2

ID única do documento: #c51adf3f-7b0c-4ac5-8e01-c81fe26bcd75

Hash do documento original (SHA256): 26c3561d62cad427f8ef0b1fb71bd17e283a3bab18c47491bda40b1a48de5c53

Este Log é exclusivo ao documento número #c51adf3f-7b0c-4ac5-8e01-c81fe26bcd75 e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 22/06/2023 às 15:25:51 (GMT -3:00)
- Maíra Carvalho (Participante)**
Assinou em 22/06/2023 às 15:14:21 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
22/06/2023 às 15:08:25 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
22/06/2023 às 15:25:51 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
22/06/2023 às 15:14:21 (GMT -3:00)	Maíra Carvalho (Autenticação: e-mail mairacfs@gmail.com; IP: 189.6.9.187) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO F

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, MARCIA ARAUJO, RG 11.47.3603-6 ISP-RJ, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (x) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 09/07/2023 às 11:24:50 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.4

ID única do documento: #5e83692e-043e-47d9-adcc-9e1497ae3b26

Hash do documento original (SHA256): eef3ca7e0c92ebd169850d6c35416d1832ac8872001dcf608bc8b19643d40e9c

Este Log é exclusivo ao documento número #5e83692e-043e-47d9-adcc-9e1497ae3b26 e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 09/07/2023 às 11:25:48 (GMT -3:00)
- ✓ **Marcia Araujo (Participante)**
Assinou em 24/07/2023 às 02:11:02 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
09/07/2023 às 11:24:50 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
09/07/2023 às 11:25:48 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
24/07/2023 às 02:11:02 (GMT -3:00)	Marcia Araujo (Autenticação: e-mail m.adeoliveira@yahoo.com.br; IP: 201.17.57.57) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO G

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, RAIMUNDO ANTONIO RODRIGUES BARROS,
 RG 05.66.7.981-4, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO
 CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da
 pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de
 Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de
 Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores
 de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das
 relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do
 cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins
 acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela
 pesquisadora em local e duração previamente ajustados, permitindo / () não permitindo a
 gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a
 qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa,
 interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da
 pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente
 para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre
 acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas
 consequências; enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha
 participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e
 compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre
 consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor
 econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

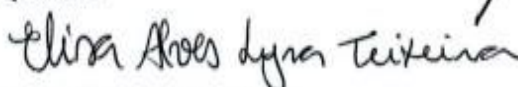
Rio de Janeiro, 07 de Junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:



Assinatura da pesquisadora:



Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira

ANEXO H

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, TAINÁ XAVIER P. HÜHOLD,
 RG 10601571-2, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO
 CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da
 pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de
 Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de
 Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores
 de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das
 relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do
 cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins
 acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela
 pesquisadora em local e duração previamente ajustados, permitindo / () não permitindo a
 gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a
 qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa,
 interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

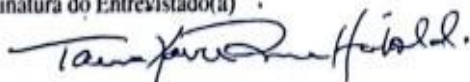
Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da
 pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente
 para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre
 acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas
 consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha
 participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e
 compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre
 consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor
 econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

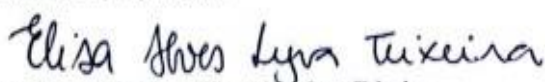
Rio de Janeiro 25 de Maio de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)



Nome do entrevistado: TAINÁ XAVIER PERREIRA HÜHOLD

Assinatura da pesquisadora:



Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira

ANEXO I

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, VALÉRIA COSTA, RG 30.528.809-4, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, () permitindo / (x) não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 28 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira

**Comprovante de Assinatura Eletrônica**

Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 28/06/2023 às 20:31:19 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.3

ID única do documento: #a75a3efe-ec97-4b28-954c-61faf58e417c

Hash do documento original (SHA256): bd8fdb57399e235e78f0fea178d7411725301a10a5d2b98e537ae925d29c1859

Este Log é exclusivo ao documento número #a75a3efe-ec97-4b28-954c-61faf58e417c e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 28/06/2023 às 20:31:52 (GMT -3:00)
- ✓ **Valéria Costa (Participante)**
Assinou em 29/06/2023 às 00:07:44 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
28/06/2023 às 20:31:52 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
28/06/2023 às 20:31:19 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
29/06/2023 às 00:07:44 (GMT -3:00)	Valéria Costa (Autenticação: e-mail v.rousseau.c@gmail.com; IP: 189.122.194.176) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO J

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, VERA IMPERIO HAMBUGUER, RG 15.947.61-7, aceito participar da pesquisa sobre DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA: A RELAÇÃO DA FORMAÇÃO COM O PROCESSO CRIATIVO da pós-graduanda ELISA ALVES LYRA TEIXEIRA, RG 29.505.159-3, aluna do curso de Especialização em Técnicas de Representação Gráfica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os objetivos e justificativas da pesquisa são: Avaliar como a formação dos diretores de arte influencia nos seus processos criativos, contribuindo na análise e comparação das relações da formação acadêmica dialogam ou não no processo de criação do diretor de arte do cinema brasileiro.

Declaro que fui informado(a) que a pesquisa tem única e exclusivamente fins acadêmicos (monografia, artigos, dissertações, teses) e sem propósitos lucrativos.

Como participante da pesquisa declaro que concordo em ser entrevistado pela pesquisadora em local e duração previamente ajustados, (X) permitindo / () não permitindo a gravação das entrevistas.

Fui informado(a) pela pesquisadora que tenho a liberdade de deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer tempo, participar da pesquisa, interrompendo minha participação, temporária ou definitivamente.

(X) Autorizo / () Não autorizo que meu nome seja divulgado nos resultados da pesquisa, comprometendo-se, a pesquisadora, a utilizar as informações que prestarei somente para os propósitos da pesquisa.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Sendo assim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Rio de Janeiro, 08 de junho de 2023.

Assinatura do Entrevistado(a)

Nome do entrevistado:

Assinatura da pesquisadora:

Nome da pesquisadora: Elisa Alves Lyra Teixeira



Datas e horários baseados no fuso horário (GMT -3:00) em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON)
 Certificado de assinatura gerado em 12/06/2023 às 17:14:20 (GMT -3:00)

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA.1

ID única do documento: #0503d894-ef37-4242-9ffa-df49c9c78c85

Hash do documento original (SHA256): 6d5e3a3cf2912ea192e70b5d813d85aa38f5913130ae1da171e5f1e473464cb7

Este Log é exclusivo ao documento número #0503d894-ef37-4242-9ffa-df49c9c78c85 e deve ser considerado parte do mesmo, com os efeitos prescritos nos Termos de Uso.

Assinaturas (2)

- ✓ **Elisa Alves Lyra Teixeira (Participante)**
Assinou em 12/06/2023 às 17:15:02 (GMT -3:00)
- ✓ **Vera Hamburger (Participante)**
Assinou em 12/06/2023 às 19:54:49 (GMT -3:00)

Histórico completo

Data e hora	Evento
12/06/2023 às 17:14:20 (GMT -3:00)	Elisa Lyra solicitou as assinaturas.
12/06/2023 às 17:15:02 (GMT -3:00)	Elisa Alves Lyra Teixeira (Autenticação: e-mail elisa.artistica@gmail.com; IP: 186.221.249.21) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.
12/06/2023 às 19:54:49 (GMT -3:00)	Vera Hamburger (Autenticação: e-mail veraihamburger@gmail.com; IP: 187.75.72.241) assinou. Autenticidade deste documento poderá ser verificada em https://verificador.contraktor.com.br . Assinatura com validade jurídica conforme MP 2.200-2/01, Art. 10o, §2.

ANEXO K

Transcrição da entrevista com Alonso Pafyeze para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Qual a sua formação, Alonso?

ALONSO: Eu não tenho formação. A minha família é de fotógrafos e laboratoristas. Então, meu tio avô é um dos pioneiros em fotografias em Belo Horizonte, lambe lambe, aquela fotografia lambe lambe, sabe? Dos fotógrafos ficavam no Parque Municipal, aí coloca a cabeça pra dentro assim, tira foto e tal. Então eu passei a minha infância trabalhando em laboratório.

No início, bem pequenininho, seis, sete anos, eu secava as fotos e colocava pra secar, contava e colocava no envelope, mas depois eu comecei a revelar filme, que era um pouco mais difícil colocar no espiral e tal. Então, até os quatorze anos, eu trabalhei no laboratório em foto. No final de semana tinha eventos e eu era assistente ganhava uma graninha nos eventos ali, que o meu tio filmava e meu pai fotografava na época da VHS e eu não tive muita oportunidade de estudar, porque família pobre, periferia, não tinha essa cultura de estudar.

Eu sou da década de oitenta, eu lembro que a minha avó falava que nessa época a universidade era coisa de rico, sabe? Então a gente ajudava no trabalho e eu tive a sorte de ajudar no trabalho que era de fotografia, num laboratório de fotografia. E aí eu cansei de trabalhar nesse laboratório de fotografia, que também tinha uma loja onde tinha um estúdio, um pequeno estúdio, e fui fazer as minhas coisas. Com quinze anos, comecei a fazer outra coisa, eu não queria mais trabalhar com fotografia. Só que depois, um dia, eu vi que tinha um curso. Isso já com dezoito, dezenove anos. Tinha um curso de cinema técnico, então eu trabalhei de dia, voltei a trabalhar com meu pai de dia e à noite eu fazia esse curso técnico de cinema que eram três semestres. No início eram dois semestres: o básico depois o avançado,

mas eu lembro que a turma era tão boa que a escola desenvolveu um novo semestre.

Então, eu não tenho formação acadêmica, tenho essa experiência da infância e juventude no com fotografia e depois um curso técnico que eu fiz nessa escola de cinema.

ELISA: Ah legal. E você tem alguma coisa que é recorrente no seu trabalho relacionado ao seu cotidiano que contribui pro seu processo de criação?

ALONSO: Com certeza. Eu acho que, no meu caso, como eu tenho mais visceral a coisa do meu cotidiano, eu tenho muito mais a coisa do cotidiano, da experiência cotidiana do que dos livros, das pesquisas acadêmicas. Então eu acho que a maior parte da minhas referências, das minhas pesquisas vem do cotidiano. Quando eu faço um filme que tem, como por exemplo, ano passado teve duas séries que eram com periferia, então eu adentro aquele universo. Eu tenho uma experiência muito mais de imersão naquele local, seja ele geográfico ou o que for daquela cultura, do que referências em internet ou acadêmica. Então, eu acho que faz completamente parte da minha pesquisa o meu cotidiano.

ELISA: Ah, legal, gostei. E você acha que é válido ter um curso de direção de arte pra audiovisual?

ALONSO: Falar isso pra minha estudante. eu não posso falar não. Vou te dizer o meu ponto de vista, eu acho que tudo é válido. No meu caso, em especial, foi uma coisa decorrente da época, da vida, do local que eu vivia, das circunstâncias financeiras que eu não tive essa oportunidade, mas se hoje eu tivesse essa oportunidade, eu não faria um curso de direção de arte. Eu faria outros cursos. Eu faria outros cursos, nada talvez ligado à arte. Depende muito do que a pessoa está desejando. Porque, por exemplo, se a pessoa deseja ser uma cenógrafa, eu acho muito importante ela ter técnicas de arquitetura, saber fazer uma planta, saber toda essa técnica, SketchUp e tal, não que ela precise de fazer uma arquitetura, um curso tão longo assim, porque ela não vai levantar prédios e edifícios de verdade, né? Tudo cenográfico. Então eu acho que resolve tudo eh com pequenos cursos.

O mais importante no cinema, seja ele qual for o setor, é você ter o olho bem atento as coisas do dia a dia, a humanidade, as pessoas, as ruas, a aquele universo que você vai filmar. Então, eu não faria um curso de direção de arte hoje, eu buscaria fazer um outro curso, alguma coisa completamente diferente disso que não estaria nem ligado às artes talvez.

Eu não vou te dizer que não vale. Eu acho que todo curso é válido. Nem todas as pessoas tem essa esse mesmo perfil. Então muitas podem vir daí e ser grandes é diretoras de arte e tal, mas eu não faria. Também não falo pra ninguém não fazer. Eu acho que tudo é válido. Porque eu acho que esse tudo que é o interessante. É tudo mesmo. Até se você conversar com um morador de rua, se inserir nos movimentos pretos, lgbt, de tudo isso acho que faz parte. Eu acho que a academia tem um papel muito bom, porque lá você vai ter várias amizades e vai outros rumos além das próprias matérias.

ELISA: Sim, é verdade! E há quanto tempo você tá nessa área da direção de arte?

ALONSO: Com cinema, eu acho que o meu primeiro longa já tem quase 21 anos. Os primeiros trabalhos eu comecei fazendo assistência de figurino, no meu primeiro longa com uma figurinista do Rio, a Kika Lopes.

No curso de cinema, que te falei, eu comecei a fotografar os curtas da escola, que eram em película ainda, com a câmera em película ainda, então todos os curtas da escola me chamaram pra fotografar. Então eu tive esse período, que eu acho que foi em 2004, dessa escola que eu fotografei esses curtas e logo no meio do curso eu já comecei a trabalhar. Como eu tinha afinidade com câmera, eu fazia muitas câmeras, às vezes filmava teatro pra pagar a escola.

Um dia, pintou uma direção de arte para eu trabalhar na equipe de arte e nunca mais saí. Só que eu acho que a minha primeira direção de arte em longa metragem, eu acho que foi em 2007. Que é um filme da Patrícia Moran com a Sara Silveira, mas antes disso, eu fiz alguns curtas como direção de arte.

ELISA: O que você acrescentaria que contribuiria na formação de um diretor de arte que você acha que é muito importante saber?

ALONSO: O que sinto falta. não sei muito bem quais são as disciplinas do curso de direção de arte nas universidades.

ELISA: Eu acho que só existem dois cursos de direção de arte no Brasil.

ALONSO: Você sabe as disciplinas que tem? Porque eu sinto falta em direção de arte, é a pessoa saber fotografia, por exemplo. Porque a maioria dos diretores de arte, pelo menos do meu convívio, não entende muito de fotografia ou quase nada ou um básico. Então isso dificulta muito, as vezes a pessoa não sabe dialogar com o fotógrafo e ela acaba trabalhando num 360º do cenário ou da intervenção da locação.

A primeira coisa que eu faço é me reunir com o fotógrafo e perguntar qual lente vai usar, qual a janela vai usar, “não vai dar pra colocar aquele fundo, você pode colocar no diafragma 1.8/ 1.2?”, porque eu sei que vai desfocar o fundo. Então eu acho que eu incluiria a fotografia pra pessoa ter noção de lente, diafragma e saber conversar. Eu já trabalhei, quando eu era assistente, a gente chegou em Ouro Preto e era um filme de época. Lá estava cheio de antenas e não podia ter essas antenas. O diretor de arte mandou tirar tudo. Eu e o contra regra fizemos uma força tarefa e tiramos várias antenas das casas, isso umas três horas antes da equipe chegar. Quando chegaram, o fotógrafo chegou usando uma lente quase 70. Era só ter trocado ideia com o fotógrafo.

ELISA: E pra finalizar, última perguntinha, quais as competências que você considera serem necessárias que você considera serem necessárias para ser um diretor de arte?

ALONSO: Andar muito na rua, observando as pessoas, conversando com todos os tipos de pessoas, ficar atento no que essas pessoas dizem, viajar e conhecer lugares, comunidades. Eu acho que cursos aleatórios também são muito importantes, workshops, palestras. Mas eu tenho esse perfil não muito técnico e acadêmico, então eu acho que o mais importante é conhecer pessoas, conversar com pessoas, andar em lugares. Aquela coisa de um dia você tá na cobertura do Leblon e no outro dia você tá na Cidade Alta. Contato em aldeias indígenas, fazer

parte dos movimentos, estar atento às coisas, os carrinhos de catadores que passam na rua, andar bastante pelas ruas da cidade sem medo, poder conversar com as pessoas que estão nas ruas. Ficar atento em técnicas que outros diretores de arte utilizam, cada um tem uma.

Eu curto muito coisa de tecnologia, mais do que o analógico, então estudo inteligência artificial, as vezes eu faço uns cursinhos de vetorização, então eu busco umas coisas assim, colagem, ficar atento nas coisas que você vê na internet, nos sites que você busca imagens, tem banco de imagens melhores. Eu acho que estar conectado com o entorno, estar conectado com a tecnologia, não ter preconceito com as coisas novas. Estar conectado com as inovações tecnológicas, porque elas não vão embora. Eu já faço cenários com inteligência artificial, pelo menos proposta.

ANEXO L

Transcrição da entrevista com Angela Duarte para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: A primeira é: qual a sua formação?

ANGELA DUARTE: Minha formação é em Comunicação e história da arte, mas fiz porque quis história da arte. Na verdade, na minha época, tinha que ser formado e tinha que ter uma noção quando eu trabalhei na Globo. Porque em Comunicação Design tinha umas coisas que pedia, tinha que ser formado. Começou em comunicação, trabalhei em agência, comunicação social e publicidade.

ELISA: Ah, legal. E como se iniciou seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

ANGELA: Então, eu formei. Aí eu tava pra casar, aí eu casei, aí quando eu tava pra casar, eu abri um negócio e fiquei com esse negócio de seis anos no comércio. E fui deixando de lado minha formação. Eu fiz todo o planejamento do meu negócio, eu inventei o nome, eu fiz a decoração, tratava com o fornecedor. Eu era criativa e o lúdico me chamava muito. E acabou que me chamava atenção outro negócio. Às vezes nas festas, nessas academias, era o auge na época e ia muito ator. Então começaram a me chamar “quem fez essa decoração?”, “faz a minha casa”. E a tia de um do meu marido, na época, era diretora de arte da Globo ela falou “Ângela, você faz os presentes mais legais de Natal, as embalagens mais legais. Você não quer ir lá um dia?” Meu marido vetou, acabou que eu vendi a loja e voltei “pra” publicidade. Quando eu voltei pra publicidade acontecia a mesma coisa. Tinha o cenário assim que eu ia, eu mexi no cenário, arte, essa parte de decoração. Então eu fui fazer um curso com o Maurício Farias de direção e ele falou que eu não tenho nada a ver com direção e sim com a arte, que eu precisava ter uma noção de direção, mas a arte está em mim. Então eu conheci o Taciano, que era o diretor de

corde, e comecei a ir lá ver. Ele fazia *Escolinha do Professor Raimundo* quando eu era o Chico Anísio e o *Zorra Total*.

Aí eu comecei a ver o que eu me metia. Fui pedir um estágio. Eu comecei a ir lá e ficar na arte, comecei com figurino. E o que que aconteceu? Abriu uma oficina e tinha as pessoas que entravam nessa oficina e eu poderia ter entrado. Tentei entrar ligando para a madrinha do meu ex marido, mas ele não queria que eu fosse. E eu fui sozinha fazer essa oficina. Só que a oficina eram quinhentas pessoas “pra” cinco vagas. Tinha pessoas do Brasil inteiro, e as pessoas tinham três formações, quatro línguas, oito não sei o quê, e eu com uma “formaçõzinha” e muita vontade, mas fui ver no que ia dar. Então eu fiz a oficina e chamei outras amigas pra fazer a oficina e elas fizeram também. Tinha as etapas da oficina que você ia passando, eu comecei a passar nas etapas e elas foram ficando pra trás. Nenhuma entrou. E aí chegou o momento que eram cinco vagas e eu fiquei em sexto lugar. Eu não peguei a vaga e aquilo me matou.

Na época, eu cerquei a pessoa responsável para entrar, estava com muita vontade de entrar, falei que queria conversar com ela. Eu falei, olha, eu sei que eu entrei. Eu sei que abrir uma sexta vaga só “pra” eu entrar. Na época, você começava a fazer a oficina e virava um boy de luxo das pessoas de lá. Três já desistiram de cara na primeira semana, então ficou 3 para 5 vagas e eu era tão louca com a arte que eu pegava 2 produtos. Todo mundo tinha sempre 6 “horinhas” ali gravando. Eu saía de um produto e ia pra outro. Isso eu fiz a minha vida inteira. Às vezes, eu estava numa novela, contratada por novela, e queriam que eu arrumasse a sala da outra novela, eu ia lá, eu dobrava. Então assim, a arte entrou muito violenta na minha vida.

A arte é uma das coisas mais apaixonantes do mundo. Você vê o seu trabalho na televisão, aquilo ali era uma era uma cachaça, sabe? Você fazer pesquisa, você conversar, é incrível. A arte entrou violentamente na minha vida. Ele trabalhava 18/20 horas feliz da vida. Eu deixava de tirar férias em 2 anos. Incrível. Hoje em dia não é. Porque era outra TV Globo. Hoje em dia, ninguém tem esse amor que a gente tinha.

A gente criava, então era incrível para mim. A arte entrou violentamente, uma paixão, uma das paixões mais fortes que eu tive no trabalho. Foi trabalhar com arte.

ELISA: Ah, legal! E como que a sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, no seu processo de criação e elaboração da pesquisa visual do seu projeto?

ANGELA: Eu vou ser muito sincera. Nada. O que contribuiu foi a experiência que eu tive, os profissionais mais velhos dentro da TV Globo. Desde o cara carregava água, sem brincadeira. Desde o cara contra regra, que era baixo de mim até um diretor geral. Desde o cara que botava o trilho, desde o cara que botava a câmera, que me falou sobre eixo de câmera, me falou sobre enquadramento, falou o que aparecia. Eu podia fazer um cenário e ele me falava o que ia parecer, aonde deveria me concentrar.

A minha formação em comunicação, claro que ajudou na parte administrativa, na parte de termos técnicos, mas o que me ajudou de verdade foi desde o cara que ela conta água, o trilho, carregar o caminhão, vê o cara da luz, vê o cara do áudio, ver como é que era a assistência de direção, vê o pessoal da maquiagem, ver como é que era tudo, o qual era melhor ângulo, qual a roupa de combinava. Foi a TV Globo, foi trabalhar. Podia pegar minha faculdade e colocar no bolso.

ELISA: E você diria que você coloca alguma experiência pessoal no seu trabalho? Você consegue colocar em algum trabalho?

ANGELA: Em todos os trabalhos. A direção de arte vem da vivência que você tem. Desde você montar uma favela, você vai pegar a referência, mas as vezes você conviveu. Eu estudei no Vidigal, eu tinha amigos do meu colégio, era é média alta, né? Classe média alta, mas tinha as bolsas dos alunos que eram filhos de empregados do colégio.

Na verdade, quando a gente chegava da arte falavam “chegaram as meninas da arte”, eram quase umas patricinhas. Porque não era qualquer uma que entrava na arte, nem o pessoal do adereço nem contrarregra, não virava arte. Durante 15 horas da minha vida, a gente entrava no estúdio, era como se a gente estivesse entrando a classe A. A gente que dava. A cenografia botava o bruto, mas a gente chegava com a vivência. Não desmerecendo cargo nenhum, mas a gente era as “queridinhas”. Tínhamos um fone para falar um português certo, corrigir ator, corrigir, diretor. Isso aqui é uma coisa, é uma, é uma coisa poética.. A gente ajuda com

continuidade, da gente chegava lá e a pessoa botava um arranjo que não tinha nada a ver, a gente mexia no arranjo, então a gente um poder muito grande na arte. A gente estudava continuidade. Eu chegava com não sei quantos capítulos, era decupado. Eu tinha a vivência da minha vida. A educação da minha vida, os lugares que eu estudei, os lugares que eu li, que eu frequentei, os museus, os artistas, os pratos de comida. Você tinha que ensinar tudo. O ator chega cru. Na época da Globo, você botava o ator pra fazer estágio “pra” aprender como é que a pessoa fala, como é que a pessoa se veste, como que é. Já tive que pegar uma dermatologista e botar 24 horas ao lado de uma atriz. “Vai ver como é que é o consultório dela, vai saber como é que a vivência, vai saber como que ela fala com os pacientes, vai saber como é o trato.” É tudo isso. Eu te respondi?

ELISA: Foi perfeito!

ANGELA: É muito da vivência que você teve na sua vida, do berço. Ah, mas eu nasci no Leblon, estudei no colégio de patricinha, minha vida inteira foi uma facilidade, mas eu sei chegar no subúrbio. Eu sei andar ali.

ELISA: “Pra” realmente vocês terem essa experiência mesmo é conseguir colocar no trabalho.

E, na sua percepção, a formação acadêmica exerce influência significativa na formação do diretor de arte ou na prática do campo ele já está tão estabelecido que não importa? Hoje em dia, você acha que ainda precisa?

ANGELA: Tem que ter, depende da onde. Mas, por exemplo, a TV Globo eles pedem. Quer ver, Ricardo Washington não era formado, Papinha não era formado, um monte de diretor não era formado, mas eles vieram de 1920. A formação deles foi carregar cabo, que é muito maior que uma faculdade. Se eles fossem parar para ter um diploma, era uma novela das oito. Então, o que eu acho que é importante na vida, eu até falei para as minhas filhas, uma já é formada e a outra, não: “cara, vai se formar e depois você faz o que você quiser”

Eu acho importante ter a formação. Hoje em dia, minha filha está fora do Brasil, ela é atleta, já se formou, já parou até de nadar, já fez a pó, agora está fazendo

mestrado. Depende, eu acho importante, hoje em dia. Naquela época, ninguém queria nem saber. Eu nunca consegui fazer um curso de inglês inteiro depois que eu entrei na Globo. Eu não conseguia fazer um curso. Às vezes, saía de lá, Clóvis Bueno, já falecido, no curso que eu queria fazer, a Globo falava “depois do trabalho”. Hoje em dia, não, eles param tudo para você fazer um curso.

ELISA: E você acharia válido “pra” direção de arte e ter um curso?

ANGELA: Eu acho que é válido, porque é um diferencial. Você é uma pessoa formada, você é uma pessoa que estudou, é uma pessoa que pesquisou, você vai ter outras facilidades.

Eu não sei que eu não sei nem se tem faculdade de arte, hoje em dia, em direção de arte. Eu acho que em cinema. Eu acho que é muito importante você ter, mas como uma base. O dia a dia que vai te mostrar que você tem que correr, que você tem que ver o eixo de câmera, que você tem que saber da luz, que você tem ver o teu roteiro todo decupado, que você tem que ter noção de horário, você tem que ter noção da continuidade, que você tem que ser uma pessoa com noção.

ELISA: Agora “pra” finalizar já, a última “perguntinha”, você até já me respondeu uma parte dela, quais competências você considera serem necessárias para ser um diretor de arte?

ANGELA: Ser criativa, ser uma pessoa flexível. Você pode ter acabado de montar um cenário e, de repente, vê que aquilo dali não tá dando certo. Ter flexibilidade, criatividade, organização. Ser flexível e aceitar que, às vezes, a tua ideia é incrível, mas não cabe e você tem que transformar sua ideia. Eu acho que ser criativa é o auge e ter liberdade da tua criatividade. Não ter medo de falar. “Ah, vamos abrir a porta com elefante? Caraca, mas elefante? É”. Não ter medo de sonhar. Criatividade, espontaneidade, agilidade, ser flexível. Para mim, funcionou. E respeitar os outros departamentos é muito importante. A gente não funciona sem um cara do cafezinho, sem o cara do trilho, a sim a gente não funciona. Não interessa o departamento que você esteja, não funciona. Se um não vestir a camisa é contaminante. Então, a gente não funciona sem o cara da água, o cara do cafezinho,

cara da limpeza, direção, motorista, atriz. A gente não funciona sem os sem os figurantes, a gente tem que ter muito respeito pelas pessoas.

ANEXO M

Transcrição da entrevista com Angela Melman para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Só pra recapitular a pergunta, como se despertou esse interesse na direção de arte?

ANGELA MELMAN: O interesse sempre foi com arte, com decoração, com imagem e eu sempre tive interesse na vida por essas coisas. Eu dei aula durante 4 anos. Mas é uma coisa que não me completava. Tem muito pouco redor na escola. Então entre começar a trabalhar com televisão, parar de dar aula e abrir uma empresa de reciclagem e criação de objetos. Reciclagem de objetos antigos, reciclagem de móveis de época, criação de objetos de materiais diferentes, pouco usuais que não deu dinheiro nenhum, mas deu uma experiência.

O meu sócio, que era um colega de faculdade, já trabalhava como diretor de arte. Então a gente tinha a empresa, mas acabou que essa empresa serviu para alugar os móveis que a gente tinha. E ele seguiu trabalhando, ele fazia bastante publicidade. E eu acabei convencendo ele a trabalhar com ele com publicidade. Acabamos fazendo duas campanhas publicitárias, eu como assistente de diretor de arte e como produtora de arte. E ele foi convidado para ir para a Manchete como diretor de arte e eu fui com ele como assistente dele. Só que era meio incompleto, porque eu não tenho ferramentas de cenografia, não desenho cenário, então no início era muito confuso o trabalho. Porque eu não podia responder por ele, não podia responder por montagem de cenário, estrutura cenográfica. Então, eles arrumaram um assistente de cenografia pra ele e eu fiquei só como produtora de arte. E fiquei lá por um ano e meio ou dois e depois eu entrei para a TV Globo, e passei na TV Globo uns 14/15 anos como *freela* indo e vindo, fazia contrato por produto. Nos intervalos fazia publicidade e depois de uns 15 anos, virei funcionária da Globo. Nesse período da TV Globo, eu trabalhei em todo o tipo de produto de entretenimento que existia: novela, minissérie, programa de humor, casos especiais, essas coisas todas.

O que eu acho que acontece, a formação ela é importante, quer ela seja com licenciatura em artes, como um arquiteto, como artista plástico, ou seja lá o que for, ela é importante porque ela te abre os olhos para o mundo, para que você possa e como você possa procurar, mas a formação propriamente, é a gente que faz. A gente aprende a procurar a nossa formação, mas a gente é quem faz. Ela é importante porque você tem o preparo. Não chega no mercado sem ter nenhuma experiência artística, e coisas que são importantes inspiram qualquer um: história da arte. Qualquer diretor de arte tem que ter noção de história da arte. Te dá a ideia para o que você quiser fazer em direção de arte. Acho que tem determinadas matérias que são importantes e que a pessoa que está fazendo a direção de arte precisa saber.

Tem diretor de arte que é formado em figurino. Eu nunca ouvi falar, em um curso de formação de diretor de arte. Eu fiz curso de extensão, fiz um curso de direção de arte quando eu estava na Manchete com o Marcos Flaksman, mas isso tem uns 30 anos. Mas eu não me recordo, não tenho o conhecimento e se houver, eu vou desconfiar, de um curso de direção de arte. Eu acho que você pode fazer. Eu tenho um projeto de curso de Produção e Direção de Arte para Audiovisual. Eu acho que você pode falar sobre a direção de arte, você pode falar o que ela significa, da direção de arte no cinema, diretores que dão a importância da direção de arte. Você pode mostrar as apresentações dos filmes importantes. Você pode falar do assunto, você pode falar do que é importante a pessoa buscar para ser bom diretor de arte. Mas ensinar ser diretor de arte eu não acredito. Eu acho que é uma coisa que vem, você ter uma formação na área artística, não necessariamente, porque eu tenho uma assistente que acabou de fazer uma direção de arte, mas ela não tem faculdade, mas ela tem uma coisa inerente a ela: uma capacidade, uma vivacidade “pro” mundo e ela é atendida. Na época, ela era minha assistente e tinha um cara do trabalho, que queria que eu obrigasse a menina a fazer uma faculdade, sendo que não existia tempo, se eu pusesse ela para fazer faculdade, eu perdia uma assistente porque não tinha tempo para fazer as duas coisas. E eu provei que ela não precisava. Tanto não precisava, que hoje em dia ela é diretora de arte.

O que precisa ter? Se você não tem a formação, você tem que ter aptidão e a vontade, a garra, o tesão “pra” fazer as coisas. Então, o que eu acho bem importante. Quer dizer, eu não escolhi fazer direção de arte, foi surgindo do tipo de coisa que eu gosto e sei fazer, e acaba sendo uma coisa que bate na tua vida,

quase como respirar. Não foi uma decisão, foi uma coisa que foi acontecendo, eu fui me tornando. E eu acho que ninguém pode começar assim, “bum”, sem ter alguma experiência, sem ter coisas que ajudam: viagem, museu. Com Internet hoje em dia qualquer um fica atualizado nessas coisas. Eu fui pesquisar para fazer o projeto do curso. Tem *moodboards* dos objetos usados no filme do Wes Anderson, “objetos utilizados no filme do Tarantino”. de arte. Comigo não foi nem. Então são coisas que qualquer um encontra e vai descobrindo. Eu acho que não existe uma formação em direção de arte. Claro que alguém pode começar a fazer um cursinho porque não quer ser subordinado a um diretor de arte, então o objetivo é ser um diretor, no caso, eu gostava do que fazia, independente. Tendo ou não tendo um diretor de arte, acaba que você tem a experiência, se você tem o jeito, você faz a direção de arte. A gente tem vontade, a gente chega lá.

ELISA: Acho que respondeu quase todas as perguntas, foi ótimo. Eu vou então, aproveitar com uma perguntinha a mais, eu acho até que você me respondeu em parte. Considerando o cenário atual, assim do audiovisual e cursos de nível superior, que realmente estão em falta, em relação a direção de arte, o que seria importante acrescentar no currículo que contribuiria na formação de um diretor de arte que você consideraria importante?

ANGELO: Eu acho que, por exemplo. Cursos sobre cinema, cursos de extensão sobre cinema. Porque o diretor de arte tem que ter noções além, tem que ter noção de luz, noção de enquadramento, um monte de coisa. Então cursos de extensão na área de cinema, eu acho legais. Tem cursos de design gráfico, que também acho interessantes. No Instituto Europeu de Design que tem aqui no Rio, que era na Urca e agora tá no Centro, tem cursos diversos: Arquitetura, moda. Tudo isso faz parte desse conjunto. Nada me impede de fazer um curso de moda, não que eu queira ser figurinista. Até na época de publicidade eu até fiz figurino, porque “pra” sobreviver, se eu souber fazer e o se eu achar que o eu consigo faço.

Por exemplo, cenografia, tem o cursinho, não precisa ser uma faculdade. Se você tem uma formação, mas tem gente que faz direção de arte que não tem essas coisas, vai buscando. Na Casa do Saber tem muito curso online interessante. Eles tem o pacote anual e você paga, você faz todos os cursos que ele oferece. Tem

sobre diversos movimentos da história da arte, tem sobre filosofia, tem um monte de coisa. Tudo o que tem a ver com cultura, cultura popular, cultura musical, dança, moda. Tudo isso contribui para a formação de uma pessoa, um bom diretor de arte. Não sei se tem, mas acho que deveria ter nas faculdades matérias tipo esse curso que eu fiz o projeto. Eu acho que é interessante ter a matéria e não o curso de direção de arte. Na matéria de direção de arte você fala sobre todos os aspectos sobre direção de arte, mas você não vai virar um diretor de arte, você vai virar um diretor de arte junto com aquela matéria com aquela outra matéria de história da arte, com a outra de luz, com a outra de desenho de projeto. E é importante falar sobre produção de arte também, porque não existe direção de arte sem a produção de arte e um produtor de arte tem que ter uma formação semelhante ao diretor de arte. A diferença que faz um bom produtor de arte e um bom diretor de arte é que o diretor de arte consegue aquela gama toda de informação ele consegue criar um produto. Talvez um bom produtor de arte não consiga fazer isso, consegue ir pra rua produzir o melhor, mas não consegue criar um universo, mas é importante para um diretor de arte ter passado por uma fase de produtor de arte. Talvez tenha até bons diretores de arte que não tenham passado por isso, muitos cenógrafos que viraram diretores de arte não fizeram, não tem noção da produção de arte, se eles não foram assistentes de bons cenógrafos. Eu não acredito que um diretor de arte... Eu já vivi isso, quando comecei a fazer publicidade, do diretor de arte te dar uma lista e falar “eu quero isso”, mas ele não sabe o orçamento que você tem cabe, se aquilo é viável, quais as possibilidades. Então precisa ter um conhecimento do processo de produção vai ser um melhor diretor de arte do que um que não tenha esse conhecimento.

Eu sinto falta, nunca ouvi falar, pelo menos das pessoas que conheço, nunca ouvi falar na matéria que falasse do assunto. Porque é uma coisa que falta, que seria importante que isso tivesse no currículo, mas não considerando que você vai ensinar. Eu não acho que ninguém seja capaz de ensinar alguém a ser diretor de arte. Acho que seja capaz de ensinar a ser um bom produtor de arte, técnica de pesquisa. Tem um monte de coisas que eu sei que eu ensinei para os meus assistentes, mas eu não posso ensinar alguém a saber fazer do limão uma limonada. Cada um é que tem ou não tem a competência e o dom de fazer.

ELISA: Eu só perdi porque deu um problema no áudio no início, falando de novo pra mim, qual a sua formação?

ANGELA: Eu sou formada em licenciatura em arte com habilitação em Artes Plásticas na PUC.

ANEXO N

Transcrição da entrevista com Caroline Meirelles para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Carol, qual a sua formação?

CAROLINE: Você diz faculdade?

ELISA: Pode ser faculdade, ou se você fez um outro, pode ser técnico, o que você tiver..

CAROLINE: Eu sou formada em cinema bacharelado pela Universidade Federal Fluminense. Eu tenho um curso de cinema documentário também e já estudei, propriamente dito, direção de arte. Eu fiz um curso de direção de arte, mas também com viés bem cinematográfico. Também bebe na frente do cinema.

ELISA: Ah, sim. Legal. Você é de Niterói?

CAROLINE: Não, eu sou da baixada Fluminense. Eu sou de São João de Meriti, mas eu estudei em Niterói. Me mudei “pra” Niterói por causa da faculdade, morei 4 anos lá. Agora eu “tô” em São Paulo

ELISA: Uhum. E como se iniciou seu interesse pela direção de arte?

CAROLINE: Quando eu entrei na faculdade, eu não tinha ideia do que era direção de arte, nem sabia que existia um departamento para fazer essas coisas que a gente faz atualmente. Eu entrei querendo ser crítica. Eu entrei querendo trabalhar com escrita e crítica cinematográfica e acadêmica e queria ser professora em algum momento. Eu não sabia muito bem sobre os departamentos do cinema. Eu

consumia muito cinema, muito audiovisual, mas eu não tinha a cabeça segmentada na produção. Realmente não sabia.

Entre na faculdade e teve uma aula, acho que foi no primeiro período, aí o professor perguntava para as pessoas o que levava as pessoas a fazer cinema, com o que elas queriam trabalhar. Basicamente, as respostas eram as mesmas: “Ah, porque eu quero ser diretor de fotografia”, “quero ser diretor geral”, “diretor de fotografia”, “diretor geral”, é sempre isso. Essas 2 áreas. Mas teve uma menina, a Bia Leal, que falou que queria trabalhar no departamento de arte e queria fazer direção de arte. Eu nunca tinha ouvido falar disso na minha vida. Mal ou bem, quando você entrou na faculdade, você começa a ficar familiarizado com algumas coisas, enfim, direção, direção de fotografia, áudio, produção, essas coisas, você escuta, mas direção de arte eu nunca tinha ouvido. Aquele meu breve período, quando eu estava na faculdade. E ela falou aquilo e eu fiquei muito curiosa, porque eu não sabia o que era e ela me explicou que tinha tudo a ver com o visual do filme, cenografia, essas coisas e eu fiquei encantada. “Nossa! Que interessante, né? Eu não sabia”. Daí, eu fui pesquisar. Comecei pesquisando, comecei me interessando, mas eu tinha muita dificuldade de achar coisa na internet sobre o departamento, porque é um departamento que não tem muita coisa na internet teórica. Até tem. Mas não tem, como trabalho de direção, como essas outras coisas que tem material bem desenvolvido. E eu entendi que eu precisar aprender na prática, fora as minhas pesquisas e eu comecei a pedir para fazer assistência para as pessoas em curtas universitários “pra” entender como que era. E foi assim. Comecei a fazer assistência, depois fui fazer um curso. Depois fui fazer um outro curso que era um era um curso itinerante sobre linguagem cinematográfica e estudava todas as linguagens e tinha a linguagem do departamento de arte, Na época, ainda incluía figurino, *make*, era tudo junto.

Fui estudando, fui fazendo a assistência para as pessoas e me iniciei assim nesse departamento. Comecei meio assim, sem querer, não sabia, não fazia ideia do que era. Fui mais curiosa mesmo.

ELISA: E como você se tornou diretora de arte?

CAROLINE: Comecei a fazer curta universitário “pras” pessoas. Fazia muito assistência, depois comecei querer a não ser só assistente, querer começar a entender como que funcionava, dirigir a arte. Comecei a fazer dupla com outras pessoas que já tinham mais experiências, que já estavam no seu 6º/7º período, já tinham ido fazer alguma coisa fora do campo universitário, já tinham ido fazer filme no mercado.

Comecei a aprender bastante. E eu fui chamada para fazer uma peça. Que esquisito, né? Fui fazer uma peça de uma amiga minha. Ela queria que eu fizesse o cenário. E claramente, uma coisa muito esquisita, porque a formação de diretor de arte do cinema é muito diferente da formação de um diretor de arte/ cenógrafo que é do teatro, mas eu fui, dei o meu melhor, não era, uma super peça absurda, era uma peça de edital, mas eu ganhei meu primeiro cachê. E essa amiga, ela também é atriz e ela foi fazer um filme, um curta-metragem, e o diretor do filme estava precisando de uma diretora de arte e ela me indicou. Foi o primeiro filme que eu fiz pro mercado. Porque foi um filme que ganhou um edital. E ele tinha uma parceria com o Canal Brasil, e na época, eu era muito fã do Canal Brasil, ainda sou, mas na época era meu sonho trabalhar lá, então quando essa proposta chegou, fiquei super empolgada, super feliz.

Eu fui fazer, não tinha dinheiro. Eu acho que tinha 700 reais “pra” fazer o filme inteiro. E na época, eu era bem amiga do monitor do departamento de arte. Lá na UFF, tinha um acervo. Então eu fiz um acervo lá, e ror incrível que pareça, foi o meu primeiro contato de como produzir isso, como uma estrutura de filme, foi o meu primeiro contato de como produzir as coisas que estão na minha cabeça, como fazer um acervo, como fazer uma pesquisa. Foi um negócio mais intenso, meio molhado no projeto, tava entendendo como fazer umas coisas. E fui fazer esse curta e deu muito bom, deu muito bom mesmo. Ganhou alguns prêmios. Ele foi pro Canal Brasil. E começaram a entender que eu fazia aquela coisa. Eu já estava estudando há um tempo, já estava fazendo meus cursos e tudo mais. Já tinha as minhas experiências universitárias. Que mal ou bem, me ensinaram muita coisa e eu nesse curta, fiz, deu certo, as pessoas gostaram e foram me chamando, foi assim. Mas tudo começou literalmente batendo na porta das pessoas perguntando: “ Você precisa de um assistente? Eu quero aprender a fazer isso”, mas foi assim que começou.

ELISA: Ah, legal! E como que a sua formação contribuiu no seu desenvolvimento no olhar, no seu processo de criação,? Como essa formação te ajudou na sua pesquisa visual?

CAROLINE: Eu fico pensando assim, eu vim de uma faculdade que não é muito prática. Ela “tá” muito preocupada em formar pensadores e autoridades do assunto, não é uma faculdade, como eu sei que existe essa outra forma de funcionar em outras faculdades, que te prepara pro mercado. Não é uma faculdade que você faz curta todo semestre, nem todo trabalho de faculdade vai ser audiovisual. Era uma faculdade que estava, realmente, preocupada em alimentar a sua cabeça com teoria e ver muitos filmes. Então, bem ou mal, essa era a única forma que eu conhecia de adentrar, de pesquisar, de estudar. Depois eu fui desenvolvendo as minhas, mas o que a minha formação me deu, a priori, foi toda essa organização mental da pesquisa. Eu desenvolvo uma pesquisa de arte muito bem por conta desse meu processo de educação nessa universidade. Eu aprendi muito a pesquisar mesmo, eu aprendi a ir atrás de outros diretores de artes. Mesmo que tivesse só um textinho eu ia, comecei a me interessar pelos TCCs dos meus colegas que faziam alguma coisa relacionada a arte e, querendo ou não, nessas leituras, algumas coisas de costura profissional até, de pensamento, de questão de produção, eu aprendi lendo. E aí eu percebi que, óbvio, quando você decide trabalhar no departamento de arte, você se encontra uma pessoa muito criativa. As coisas não foram muito na sua cabeça. Você tem ideias mirabolantes. Você é criativo, mas eu não tinha uma linha muito regrada de pesquisa. E eu comecei a desenvolver para minha pesquisa visual os mesmos passos que fazia para minha pesquisa teórica, então eu acho que a minha formação contribuiu muito nisso. Eu aprendi a pesquisar muito bem. Eu aprendi a estudar muito bem, então, se eu estou lendo aqui um texto de um colega e nesse parágrafo ele cita o filme tal, eu vou catar esse filme. E dentro do meu estudo assistindo esse filme, eu vou fazer a mesma coisa que eu faço quando eu tô lendo um livro, porque está realmente essa imagem, está me passando um código, essa imagem tá me passando significado, está me comunicando alguma coisa. Então, eu parava os filmes e fazia a mesma coisa que eu fazia quando eu estava lendo. Escrevia, grifava, ia pesquisar tal coisa. Então, realmente assistir um filme no caminho era uma forma de estudar mesmo. Ficava horas num único filme. Então assim, eu desenvolvi essa linha de pesquisa que, pra mim, é muito importante e

muito interessante. Acho que ajudou pelo menos nisso, com a profissional que eu me tornei atualmente.

ELISA: E na sua percepção, a formação acadêmica exerce uma influência significativa na formação do diretor de arte ou pouco importa hoje em dia a formação na hora de trabalhar nessa área no audiovisual.

CAROLINE: A formação acadêmica, você diz?

ELISA: Isso, a formação acadêmica.

CAROLINE: É muito difícil dizer. Eu tenho dificuldade de falar, porque esse foi o meio que eu comecei. Entrei na faculdade e comecei no departamento de arte, pesquisando, estudando, trabalhando. Mas eu não sei como isso funciona para outras pessoas, porque o meu caminho é esse, mas eu conheço colegas que tiveram outros caminhos, mas que são profissionais ótimos. Conheço pessoas que começaram nas artes visuais, trabalhando na academia, eu conheço outras pessoas que faziam outra coisa e começou a se interessar mais, ainda que não seja acadêmico, que eu acho que a formação é muito importante.

Porque eu acho que tem uma coisa que a gente esquece, que por mais que a gente seja artista, a gente está trabalhando e dentro do exercício do ofício, a gente não pode esquecer, mas que a gente esteja criando, por mais que a gente esteja nesse lugar super gostoso, é um trabalho e esse ofício precisa que você saiba como se comunicar, ele precisa que você saiba fundamentos básicos, então você precisa aprender como funciona o departamento de arte de arte, quais são as funções, como se comunicar. Existe uma linguagem específica no departamento de arte, do cinema em geral, mas no departamento de artes também. Existe uma comunicação específica, então eu não sou a favor da gente achar que porque você é artista, você pode romantizar o ofício a tal ponto de se sentir superior a uma formação. Não sou a favor disso, mas também não sei se essa única formação é acadêmica, dentro de uma faculdade, não sei se é esse o caminho.

É que eu acho que é importante estudar, fazer um curso, ou você estudar por conta própria, porque, dependendo da realidade de cada um, um curso de audiovisual é

muito caro. É realmente muito caro. Mas enfim, mas acho que é estudar, não necessariamente estar na academia, mas estudar de alguma forma. Acho que é muito importante porque a sua gente é artista, mas a criatividade é uma coisa que você exercita, então você tem que estudar. A delegação de funções é uma coisa que você aprende, a pessoa tem que estudar, noção espacial de um lugar onde você vai *dressar* ele. Você precisa saber. Você precisa entender. Não precisa saber de tudo, pra isso que existe cada função dentro do departamento de arte. Você precisa saber minimamente saber como funciona aquele espaço, se a gente tá falando de uma pessoa que quer ser diretor de arte.

É isso, eu acredito que a formação é muito importante porque, assim como qualquer ofício, a gente tem que saber o que a gente está fazendo, mas não necessariamente uma formação acadêmica. Eu particularmente não sei, por exemplo, no meu caso, o que poderia ter estimulado mais a minha formação no departamento de arte do que aquela menina que me explicou que era de departamento de arte, porque a faculdade não estava muito preocupada com isso. Então é isso, dependendo do lugar e da forma que você encontrar, estudar para mim é importante.

ELISA: Aham. E assim, levando em consideração os atuais cursos audiovisuais, o que você acha que seria importante para o currículo que contribuiria na formação de futuros diretores de arte?

CAROLINE: Olha, eu acho que é um muito importante uma matéria de cenografia, uma coisa que eu não tive. Eu tive direção de arte, mas era uma direção de arte, a matéria em si, você ficava muito no campo “ai, vamos assistir um filme e a gente vai debater sobre as flores sobre isso”, OK, é importante também você desenvolver esse seu senso de percepção nesse seu senso na tela, o que está acontecendo, qual foi o pensamento daquele diretor de arte pra transmitir tal mensagem, é ótimo, mas a gente acaba a gente esquecendo, justamente, por cair numa idealização do que é ser artista, que a gente precisa saber coisas teóricas e práticas também. A gente precisa saber como se produz. Eu acho que é isso. Eu acho que é um diretor de arte, precisa saber como produz, porque é muito fácil criar coisas na nossa cabeça, porque a gente vai viajando, mas qual é o grau de possibilidade de produzir aqui? Então, quando você tem uma aula de cenografia, que eu não tive, e eu sofri

muito para aprender coisas de cenografia. Você entende, por exemplo, que aquela casa que você está pensando na sua cabeça, que você tem que construir, você vai precisar de trepadeira, você vai precisar de um praticável para sua equipe, você vai precisar produzir tais flores pra pintar essa parede, você vai precisar entender como essa tinta que você escolheu se comporta nesse material que vai ser a sua parede nessa textura que você escolheu, você precisa entender de orçamento, você precisa entender de muita coisa, né? De metragem, que é básico, mas tem gente que realmente não sabe. Tem gente que não passa por esse filtro. Porque se eu tenho uma porta de 1.90, eu não posso entrar com um armário de 1,95. Porque vai fazer uma visita técnica, não sabe que tem que medir. Então isso é muito importante. Várias coisas na minha cabeça, “mas funciona nesse espaço?”

Eu sinto que é muito importante a gente ter uma aula de cenografia pra gente construir esse senso de teoria, imaginação e prática. Eu acho que muito acho muito importante, uma aula de história da arte e se pudesse, uma aula de história da arte focada no Brasil, entender como se comporta a arte aqui no Brasil, porque a estética não é separada da cultura, porque a gente produz visualmente é o que a gente consome, mas é o que a gente vive também. Então a gente precisa entender como funciona essa cultura desse país, a gente precisa entender como se comporta arte nesse país, quais são os movimentos artísticos, de onde vieram, que classes produziram isso, o que eles estavam conversando para com a gente, o que o trabalhador estava produzindo? Enfim, essa relação da cultura da arte. E eu acho que a gente deveria ter uma aula de pesquisa, não só do departamento de arte. Uma aula de pesquisa que ensinasse as pessoas a pesquisarem, que mostrassem meios de pesquisa, site interessante. Eu estou falando isso, porque atualmente o audiovisual tá muito rotativo e abraçando muita tecnologia. Então assim, tem muitas ferramentas que, por exemplo, na minha época de faculdade não tinha, hoje dá pra fazer *moodboard* com inteligência artificial. Você cria o que, está na sua cabeça ali se coloca no *moodboard*. Tem o SketchUp, Photoshop que você consegue fazer colagens e você consegue montar o seu *moodboard* com colagem, várias coisas que seriam interessantes que eu acho que me fizeram falta, saber como pesquisar, saber coisas de cenografia e aula de história da arte, coisas que eu não tive.

ELISA: Aham. E já para finalizar, quais as competências que você considera serem necessárias para ser um diretor de arte?

CAROLINE: Eu acho que você tem que saber se comunicar muito bem. Porque você tem que saber conversar com a sua equipe. Você tem que saber passar o que você quer, o que está na sua cabeça, porque, por exemplo, eu não desenho, existem diretores de arte que desenharam, eu sou péssima, nunca consegui, nunca aprendi, mas eu acho que eu comunico muito bem as minhas ideias. Se eu estou trabalhando com um cenógrafo, por exemplo, ou se eu “tô” trabalhando com a minha produtora de objetos. Então eu acho que você precisa saber se comunicar.

Urge a necessidade de diretores de arte organizados, porque a gente tem essa romantização do artista, que parece que para você ser artista, tem todo o universo da confusão, da genialidade, da pessoa que pensa pensa muito... Não. Vamos ser organizados, vamos organizar o departamento, os pensamentos, a comunicação. Que isso aí é realmente muito importante. E acho que bons diretores de arte foram bons produtores de arte. Eu acho que você precisa saber contatar um fornecedor, embora você não faça mais isso. Quando você às vezes, quando você chega na categoria de diretor de arte, dependendo também da estrutura, dependendo da estrutura do projeto, a gente acumula muitas funções. Embora, originalmente, o diretor de arte não tenha que lidar diretamente com o dinheiro do projeto, isso fica pro produtor de arte, eu acho muito importante você saber comunicar um fornecedor, saber que fornecedor é esse, você ter a noção de orçamento, você tem noção de produção. É básico. Você tem que saber fazer uma pesquisa de rua, você tem que saber fazer uma produção de rua. Então, eu acho que todo diretor de arte deveria passar por uma experiência no subdepartamento, que é a produção de arte. Eu acho que você precisa saber conversar com a sua equipe no lugar de saber o que é aquele outro departamento dentro do departamento, digamos assim, está elaborando. Você saber que a sua produtora de objeto vai ficar na rua o dia inteiro trabalhando, produzindo o que você pediu para ela. Você precisa saber que o seu produtor de objeto não está conseguindo fechar aquilo que você pediu porque não cabe no orçamento, saber que não tem dinheiro pra fazer. Saber o quanto a sua equipe tem cachê, saber a hora extra da sua equipe. Você tem que zelar pela sua equipe. Tem que saber que as pessoas que vão

chegar para trabalhar com você precisam ter toda uma logística, uma estrutura. Não dá como você marcar uma visita de locação 10 horas da noite e querer que as pessoas estejam no outro dia 6 horas da manhã. Cadê as horas de descanso?

Tudo isso eu acho que fornece um bom diretor de arte. Uma pessoa que é organizada, que sabe se comunicar e tem noção de produção. A gente aprende a ser criativo, estudar visualmente a gente aprende. Eu acredito que esses são os pilares. Porque tudo, até chegar no final da produção visual que estamos vendo, a gente precisa passar por tudo isso aqui. Como produzir e tal. Tudo isso no final é resultado de uma base bem estruturada de uma equipe de arte que soube ser delegada, que foi bem produzida Então eu acredito que são essas as características.

ELISA: Ah, legal. Eu esqueci de fazer uma pergunta, há quando tempo você tá nessa área mesmo?

CAROLINE: Gente, fará 8 anos!

ELISA: Um tempão já!

ANEXO O

Transcrição da entrevista com Maíra Carvalho para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Maíra, com a sua formação?

MAÍRA: Eu sou graduada em história pela UNB, Universidade de Brasília. Eu me formei em 2002 e na sequência, eu fui fazer um Curso de História e Estética do Cinema em Valladolid na Espanha, Universidade Valladolid, foi de 2000 a 2004. Depois de um tempo, eu fui fiz uma outra faculdade, de História da Arte na Faculdade de Artes Dulcinha de Moraes, em Brasília. Eu não me lembro exatamente quando.. 2008, por aí. Em de 2011 à 2013, eu fiz um mestrado em Comunicação em Cinema, especificamente. Então eu tenho uma formação bem teórica. Todos os cursos que eu fiz, cursos regulares, né? Eles são bem teóricos. Não tem nenhum curso técnico assim, a parte técnica eu aprendi na prática mesmo.

ELISA: E quando se iniciou o seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

MAÍRA: Começou na adolescência, antes de eu escolher o curso de história, eu já tinha uma predileção, uma vontade de trabalhar com isso. Não lembro exatamente como que eu em que momento eu entendi o que existe a direção de arte. Eu já era uma cinéfila na adolescência, que ía da escola e ver filme do *Cinema Novo*, ver filme da *Nouvelle Vague*, ver filme do Kubrick a gente ia assistir, alguns cinemas que passavam, uns filmes mais antigos e a gente tinha essa prática de assistir eu e mais alguns amigos. Eu já tinha essa interesse por cinema e eu tenho um irmão que trabalha por cinema também. Ele começou uns 2 ou 3 anos antes de mim, então a gente já nutria a vontade. Eu fazia teatro amador na adolescência, ele já tinha essa força da arte dentro de mim e acabou que em algum momento eu entendi que tinha um profissional que pensava toda essa parte estética no cenário e para os figurinos e etc, e eu falei “quero fazer isso”.

Eu já gostava de arrumar as coisas, de mexer e guardar objetos antigos desde de adolescente. Eu era uma referência na família, tinha alguma coisa que a pessoa ia jogar falavam “não, dá prá Maíra, vê se ela quer” e eu sempre guardava. Tanto que hoje, eu tenho um acervo também de mais de 20 anos de coisas que eu vou guardando aqui. (Aponta para atrás dela). Cheio de objetos antigos.

ELISA: Nossa! Você aluga ou não?

MAÍRA: Eu estou começando a divulgar ele para locação. Eu uso ele há mais de 20 anos para uso próprio, mas eu estou começando. Até fiz uma página de Instagram que se chama Acervo Quartinho. Quartinho é da minha empresa, é minha produtora.

ELISA: Legal! E como você se tornou diretora de arte?

MAÍRA: Então, eu já eu estava no curso de história na UNB e já buscando alguma coisa. Esse meu irmão que te falei, chama Iberê Carvalho, ele tinha entrado no mercado já. Em algum momento, ele estava fazendo um curto e falou “estou precisando de um assistente de arte” e aí eu fui lá, mas assim, não foi a primeira vez que eu pisava num set profissional, porque eu já tinha feito figuração em alguns projetos, que é uma ótima estratégia de você entrar num set e ficar observando como funciona. Então, na adolescência tinha feito figuração.

Eu entrei lá como assistente de arte, mas tinha um diretor de arte que num não tinha experiência, então ele nem ia para o set, ele nem fazia. Então eu acabei ficando na responsabilidade assim no primeiro set que eu fui fazer na vida. Este curta acabou que nem saiu, não deu muito certo. Depois de um tempo, teve um outro curto, aí assim, eu já fiz uma experiência mais próxima do que é uma assistência, mas isso em 2001. Em 2002, eu assinei um curta como diretora de arte que eu considero que foi aí que eu me tornei. Também fazendo muito na intuição e sem muita referência de como fazer, esse curta se chama Suicídio Cidadão e ele é do Iberê, então essa minha parceria com ele acabou sendo um facilitador para minha entrada e para eu me tornar uma diretora de arte.

ELISA: Ah, Legal. E como que a sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, no seu processo de criação, na elaboração da pesquisa visual e no projeto cenográfico?

MAÍRA: Eu acho que tem um curso de história ele te abre o mundo, ele te abre para muitas culturas e foi por isso que eu que escolhi fazer história “pra” trabalhar com cinema. Eu não queria uma formação técnica que me voltasse só “pra” questões específicas, eu queria justamente que abrisse o meu olhar. A UNB tem uma coisa muito interessante que nem todas as universidades têm, mais algumas sim, que é a possibilidade de você migrar entre os departamentos. Então eu quase fiz o curso de cinema “tadinho” lá dentro como disciplina optativa. Eu fazia as obrigatórias da história e em vários aplicativos e fazia as outras optativas todas do que eu pude fazer dentro dos cinemas na UnB e na comunicação eu fiz. Então em várias áreas consegui, da psicologia, da ciência política, na topologia. Então o que eu queria era uma formação ampla que eu tivesse uma visão de mundo também, não só uma o conhecimento das teorias, outras práticas, exceto que isso você vai estudando, né? Eu fui estudando, também eu voltava minhas pesquisas que tinha de monografia ou de trabalho que eu tive que fazer ia voltando para a área cultural, então estudei muita história cultural que analisa os hábitos e o costume. Se me perguntar alguma coisa da Idade Média, eu ainda tenho muito na memória. Eu já tenho os livros, se eu precisar fazer um filme sobre Idade Média isso está aqui, sobre Idade Antiga, sobre Grécia, Roma. Eu estudei hábitos das pessoas nesses períodos, porque eu fui sempre pra história cultural, então uma vertente que existe . Às vezes fala história, as pessoas pensam mais na história política, na história econômica, eu não estudei nada disso. Pergunta uma data de uma guerra eu sei só os principais, não era esse meu interesse. Meu interesse era muito mais saber como as pessoas comiam, como as pessoas dormiam, como as pessoas se vestiam e de meados do século XX, tem uma escola forte nessa vertente dentro da história que estuda os hábitos e os costumes do cotidiano, então foi nessa linha que eu fui. Então contribui muito.

A gente acaba fazendo mais os atuais, né? Então seria mais uma antropologia urbana do que uma história, mas me ajuda também saber como pesquisar, como chegar nas informações e nos conteúdos. Eu não sei dizer o quanto contribuiu, porque eu sou fruto disso tudo que estudei. Eu percebo que eu vou para uma linha

bem conceitual que nem todo mundo vai. Eu gosto de escrever um texto. Todo o projeto que eu vou fazer tem um texto. No começo com a palavra e depois que eu vou para a imagem, tem gente que vai direto para as imagens. Eu percebo que tem uma linha de pesquisa de raciocínio que eu sigo que talvez não seja hegemônica.

ELISA: É bacana essa parte eu gosto muito também. Eu fiz um período de história da arte e a parte que eu mais gostei foi a Pré-História. Eu achei que eu não ia gostar, mas eu gostei muito dessa parte.

MAÍRA: E eu tenho sempre um assistente da arquitetura, então complementa. Eu trabalho com muitas pessoas da arquitetura que complementam a minha necessidade para os projeto. Desenhos em 3D, render, tudo tem alguém que trabalha junto comigo e essa troca é frutífera também.

ELISA: Uma coisa que eu tenho percebido também, que cada diretor de arte desenvolve o seu projeto não só a partir da formação dele, mas também das experiências pessoais. Eu queria saber se tem alguma coisa assim da sua experiência pessoal que é recorrente na sua composição visual também.

MAÍRA: Eu acho que sim. Meu pai é arquiteto, foi “pra” uma linha de arquitetura modernista. O fato de eu ter nascido e morar em Brasília, tem esse olhar também muito guiado pelo Oscar Niemeyer por esse tipo de arquitetura. Então acho que não tem como não influenciar. O seu olhar vai sendo criado ao longo dos anos. Viajar bastante também, estar sempre buscando, muito contato com a arte em geral. Acho que isso tudo vai influenciando. Era isso exatamente ou alguma experiência pessoal?

ELISA: Eu digo experiências pessoais mesmo de vida. Pode ser familiar que pode contribuir para o seu trabalho sem ser sua formação mesmo, mas nesse caminho mesmo.

Deixa eu ver aqui... Existe uma prática um fazer plenamente estabelecido no campo da direção de arte para o audiovisual. Na sua concepção, a formação acadêmica

exerce influência significativa na formação do diretor de arte pelo audiovisual ou a prática do campo já está tão estabelecida que pouco importa o curso de origem do diretor de arte?

MAÍRA: Eu acho que isso é importante, porque é uma função que requer um olhar não só “pra” simplesmente executar um trabalho, uma demanda, mas é um processo de criação de narrativas, de criação de um imaginário, de criação de uma visão de mundo. Então não é simplesmente uma execução, execute aqui esse projeto, né? Pega um roteiro eu vou executá-lo, não, um roteiro ele te dá infinitas possibilidades de direção de arte. Então eu acho fundamental você ter uma formação teórica ampla, um repertório cinematográfico amplo para conseguir dar conta de várias oportunidades assim criativas e de ter soluções também criativas.

Eu vejo que cada vez mais o mercado está bem pragmático e com resultados muito parecidos com os outros. Você compara filmes e parece que ele não tem uma autoria, não tem um estudo muito profundo, é uma coisa, realmente, só entregar. Então para isso talvez não pesquise mesmo, mas se você for fazer um filme mais autoral, um filme que tenha uma visão mais complexa. Você tem os filmes comerciais e umas comédias que aquilo mesmo, não querem complexificar, querem simplificar, ter um entendimento rápido desses filmes que você assiste e esquece. Eu acho que tem um tipo de filme, mas pensando num diretor de arte que é capaz de fazer todos esses tipos de filmes, do filme autoral até um filme bem comercial e que não tem pretensão de ser profundo, eu acho que é importante sim você ter uma formação ampla sim, não necessariamente uma formação acadêmica, um diploma, mas que você tem é um conhecimento amplo.

ELISA: Aham, sim. E você considera válida a existência de um curso de direção de arte para o audiovisual?

MAÍRA: Diz tipo uma graduação de direção de arte?

ELISA: Isso!

MAÍRA: Eu acho que é muito tempo uma graduação, porque chega um momento que você tem que ir “pra” prática mesmo. Porque a formação de direção de arte não é, à meu ver, ela específica de direção de arte. Como é que eu faria um curso de direção de arte da minha cabeça, faria pelo menos 3 semestre a história da arte, faria alguns semestres de desenho, faria mais alguns semestres de figurino, mais de de maquiagem, estudos de cores. São várias coisas que você tem que aprender, mas eu não sei se seria especificamente de direção de arte, poderia ser talvez o curso de graduação, mas nunca pensei nisso assim. Porque direção de arte é sempre uma disciplina dentro do curso de graduação de cinema, né? Então é importante “pra” direção de arte estudar, por exemplo, direção de fotografia, pelo menos um semestre ou dois de direção de fotografia, porque você tem que dialogar. É importante você saber do som, por incrível que pareça, o diálogo grande, a captação quanto a final de situação de som. É importante você saber de roteiro, de narrativa, de estrutura. Então, na real, “pra” direção de arte tem que fazer um curso de cinema como um todo. É um curso de história, é um curso de arquitetura, são várias formações que você vai ter que ir agregando, juntando tudo.

Daria “pra” fazer. Seria um curso bem interessante e eclético, a meu ver.

ELISA: Para finalizar, quais as competências que você considera necessárias para ser um diretor de arte?

MAÍRA: Eu acho que tem que ter muita curiosidade, vontade de contar história, conhecimento de cores e texturas, de materiais, de artistas, de filmes, conhecimento das artes em geral, tem que ter alguma habilidade de desenho. Tem gente que fala que diretor de arte tem que ser um excelente desenhista, eu não sou (risos) e trabalho com direção de arte há 20 anos. Eu acho que você tem que saber se comunicar com desenhos para simplificar, saber como partir do desenho tanto “pra” cenários e objetos, figurinos, etc, mas é isso. É uma curiosidade em relação ao mundo, interesse amplo pelas artes e culturas em geral e essa capacidade de comunicação, não só por meio de desenho, mas também por meio da palavra, e outra, que é importante que eu posso esquecer, é saber se comunicar com a equipe, saber é coordenar uma equipe de arte.

ANEXO P

Transcrição da entrevista com Marcia Araújo para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Márcia, qual a sua formação?

MARCIA: Então, a minha formação, vou te contar lá do iniciozinho pra você entender todo o meu processo até aqui. Eu entrei e comecei fazendo Indumentária, que na verdade, Figurino. Quando eu entrei, eu vi que eu precisava conhecer e entender cenografia. E comecei a fazer cenografia concomitantemente, fui fazendo as duas habilitações: Indumentária e Cenografia, lá na Escola de Belas Artes, no Fundão. É sim. Então, eu me formei e a minha graduação em Indumentária Cenografia. Eu sou cenógrafa e figurinista formada pela Escola de Belas Artes.

Depois com o tempo, eu vendo, fazendo indumentária e cenografia onde um completa o outro, eu percebi que, na verdade, quando você começa a trabalhar com a direção de arte, você entende que uma coisa depende da outra. Se uma coisa não for completando a outra, o trabalho não fica legal. Então, eu fui me pós-graduar em Direção de Arte pra TV e Cinema. Porque eu queria juntar e completar todos esses vários setores pra poder chegar e tentar apresentar o melhor trabalho possível. Aquele trabalho que é pleno, você não sente diferença em nada, não sente nada avançando, é o trabalho que deu certo. Se você olha e o figurino não sobressai, o cenário não sobressal. Eu falo assim, não grita mais, seu cenário não aguenta mais que o figurino, que não grita mais que a maquiagem, que não grita mais que o efeito. Isso foi aquela união perfeita. Todo mundo entrou naquela síntese perfeita, foi um completando o outro e não sobressaindo mais que o outro. Então, eu acho que aí você consegue contar a história através das coisas. Na verdade, a direção de arte dá aquela impressão de você conseguir contar a história sem falar nenhuma palavra. Então, eu tentei juntar todos esses setores, tentar entender um pouquinho de cada um e tentar me aprofundar um pouquinho em cada um pra poder chegar e conseguir nas minhas entregas fazer com que eu conseguisse essa essa unificação. Então, eu

fiz todas as formações pra poder me completar. Sou cenógrafa, figurinista e sou diretora de arte, pós-graduada em cinema e televisão.

Eu já trabalhei com teatro, já trabalhei com evento, já trabalhei com todos os tipos de cursos esportivos, já trabalhei com montagem de Natal, com muitas coisas de diversos lugares, mas que no final das contas tudo contribuiu pro crescimento como pessoa, como profissional, em tudo. Uhum. Já trabalhei até em loja uma vez, quando não aparecia nada. eu trabalhei em uma loja e ali eu fui vendo e eu conseguia jogar meu trabalho numa numas coisinhas tão assim bestas. Nunca tinha trabalhado antes e entrei nessa loja, com um extra, natal na época, eu tinha nenhuma técnica de venda. O que que eu fazia? Eu escolhia, eu olhava a pessoa “catava” aquela pessoa e vestia ela de cima abaixo, montava a pessoa, botava a pessoa pra dentro do cabine e montava a pessoa lá de cima abaixo com vários, vários, que na minha cabeça quando eu visualizei a pessoa e produzia ela inteira. A minha quantidade de vendas era, tipo assim, a pessoa atendia dez pessoas, vendia dez, eu atendia três pessoas, vendia dez também. Não tinha muita técnica de venda, mas eu tinha a minha técnica de chegar com os meus conhecimentos numa outra área. Mas isso também contribuiu para a minha formação e no meu desenvolver. Então, acho que a minha formação é além da minha formação pessoal, eu, Márcia, sendo Márcia, é da onde tendo todo o meio que eu vim, que influencia muito também, tem a minha formação profissional, cenografia, indumentária e direção de arte, mas eu acho que também a minha formação pessoal como Márcia Araújo, acho que é o que mais influencia nas reuniões entregas do meu trabalho.

ELISA: Sim. Vou até aproveitar que e perguntar, o que ou quem te despertou esse interesse por essa área da direção de arte?

MARCIA: Olha, eu na minha adolescência adorava desenhar, eu desenhava uns manequins muito feios, mas na minha casa, independente do desenho, minha mãe falava que era tudo lindo, meu pai falava que era tudo lindo, todo mundo falava que era tudo lindo e o meu irmão, que é geógrafo, ele inscreveu num curso de desenho de moda, porque ele falava que eu gostava, mas eu não ia correr atrás do que eu gostava e eu queria tentar vestibular pra jornalismo, porque na época, como a gente era ruim de grana, e moda só teria em faculdade particular, eu queria fazer moda e

então eu ia fazer jornalismo e conseguiria entrar numa pública que eu não ia pagar e trabalharia na parte de moda.

Na época, ele me escreveu no SENAC, lá tinha uns cursinhos de aqueles com taxas, pagava 20 reais e fazia os cursos. Hoje em dia não tem mais isso, mas antigamente tinha. Aí ele me inscreveu no curso de Desenho de Moda. Comecei a fazer o curso e conheci uma professora, que foi quem me encaminhou para essa área, que a Rita Quintanilha. Na época, ela começou a me dar aula e falava assim “Márcia, olha só. Seu jeito não é moda, eu vou dar um outro curso que é de indumentária. Eu acho que você vai adorar. Faz o seu curso primeiro, porque eu acho que você tentar ir pelo caminho que eu fui, vai ser melhor para você. Você vai adorar”. Então eu fui fazer, ela ia fazer o curso de indumentária logo depois do curso de desenho de moda. Era figurino e eu fui lá e me inscrevi aqueles cursinhos também pequenininhos. Quando eu fiz o curso de indumentária, eu me apaixonei. É isso que eu quero. Eu não quero desenhar pra moda, eu quero desenhar personagem. Eu quero pegar minha imaginação e “plotf”. Eu quero chegar, pegar e jogar minha imaginação brotar e fazer aquilo e criar pra coisas diferentes e inventar. Ela falou pra eu me inscrever na faculdade que ela fez, que na época, ela tinha feito Belas Artes há muitos anos em Indumentária. Eu me escrevi pra faculdade de Indumentária. Meus pais super me apoiaram. Me inscrevi na faculdade que ela tinha me indicado a fazer e passei. Me apaixonei. Eu vi que aquilo era a coisa mais magnífica da minha vida. .

Acho que foi esse caminhar até chegar lá. Foi essa crença, o acreditar da minha família em mim foi essencial para poder fazer, o incentivo deles em fazer e essa pontapé final dessa pessoa maravilhosa, que é Rita, que me orientou a fazer o que ela fazia, o que ela fazia, o que ela falou, pelo pouco que ela me conhecia, ela falou que eu ia deslanchar.

ELISA: Nossa, que legal.

MARCIA: Quando eu entrei, fui conhecendo, conhecendo o mundo da Indumentária, depois fui conhecer o mundo da Cenografia e me apaixonei. Eu achava que uma não podia viver sem a outra, Indumentária não podia viver sem a Cenografia e Cenografia não podia viver com a Indumentária.

Depois da faculdade fui fazendo uns cursinhos de produção, de cenografia, esses cursinhos mais detalhistas, pra projetar, tanto quanto os cursinhos relacionado à ideias e melhorando no meu aprendizado.

Na época, tinha a Laís Bodansky. Estava fazendo um cursinho lá em São Paulo, na época que ela lançou o *Bicho de Sete Cabeças*, ela abriu um curso de direção de arte só para ver na teoria o que ela tinha feito no seu filme e eu me inscrevi. Na época, eu morava em Niterói, não... Maricá. Minha mãe minha mãe e meu pai, eles sempre me incentivaram em tudo. Independente se for longe ou perto, faz. Você quer fazer vários, você quer, faz, você pode, vai, você pode. Acho que foi um dos maiores incentivadores da minha vida.

ELISA: Incrível. Como a família faz diferença, né?

MARCIA: Total! Eu te falo, porque eu vim de um meio... Eu morava em Niterói, morava teoricamente numa área de risco e a vontade dos meus pais chegarem e darem um “quê” diferente pra gente foi o que deu o limiar de coisa da nossa vida. Meus pais mega se esforçavam. Eu via o meu pai cansado, ele ia trabalhar só com a marmita, só com o dinheiro da passagem.

ELISA: Verdade. E como você se tornou diretora de arte?

MARCIA: Olha, os primeiros trabalhos que eu fiz eu não tinha minha pós-graduação. Já tinha feito cenografia e indumentária e eu comecei a fazer uns curtas-metragens com um amigo meu. Comecei como produtora de arte e assistente. Depois eu conheci uma produtora pelo *Orkut*. Aquela coisa velha, ha ha! Eles estavam de atores para fazer filmes e eu cheguei e mandei uma mensagem: “não sou atriz, mas eu sou diretora de arte”, nem era, na verdade, mas estava estudando pra isso, “se você quiser uma diretora de arte, eu posso me habilitar. Não está precisando de uma diretora de arte?” E me responderam que realmente precisavam. Encontrei com eles em Copacabana, era uma produtora mega pequena com o dono fazendo câmera, *boom*; outra menina que fazia toda a parte de produção e eu fui a terceira pessoa, que comecei a fazer toda a parte de figurino, cenografia e produção de arte. Começamos a fazer vários filmes, vários curtas-metragens. Hoje o dono dá aula numa faculdade no Piauí.

Eu ficava na parte de criação. Fiz a concepção de todos os personagens, decupar toda a imagem para poder traduzir da melhor forma possível, passei pra cada núcleo e perguntei o que eles podiam trazer de casa. Mostrava a imagem referência, passava toda a cartela de cores, passava toda a ideia que eu tinha de para um caso que eu queria trabalhar e perguntava o que eles poderiam trazer de casa. Foi uma forma de trabalhar sem dinheiro. Eu não tinha dinheiro, mas tinha a ideia de como eu queria trabalhar com eles. Foi legal que eles tinham entendido aonde era o meio que eles viviam (os personagens), aonde era o local, o que eu queria espalhar naquela casa.

(...) Vocês conseguem pegar uma câmera e passar pelo ambiente e eu consigo falar muitas coisas sem dizer uma palavra. Eu consigo passar uma pessoa acumuladora só passando pela pessoa sem dizer nada pena indumentária dela, pelo meio que ela está, o jeito que bota os objetos. O jeito que coloca aquele ambiente você consegue dizer quem é aquele personagem, qual a linha que aquele personagem tem, o que aquele personagem é, você consegue interpretar sem precisar que ele fale uma palavra. Então você já consegue ajudar ele a fazer a interpretação dele. Esse trabalho sem dinheiro eu acho que a gente conseguiu passar esse “quê” “pros” atores que estavam envolvidos.

ELISA: Nossa... Legal! Uma coisa que eu percebo é que cada diretor de arte desenvolve o espaço cenográfico a partir não só da formação, mas também das experiências pessoais, e o que da sua formação e das suas experiências pessoais também é recorrente na sua composição visual dos espaços cenográficos determinados pelo roteiro?

MARCIA: Eu acho que as coisas que eu faço o mais característico é que eu tento compor o máximo possível, pois eu tenho o entendimento que um precisa completar o outro. O figurino completar a caracterização, que completa o cenário, que completa o ambiente inteiro. Então, tudo o que eu faço em prol de uma coisa só. As minhas entregas são sempre coisas que uma unidade. (...) Eu sempre brinco uma colega do trabalho “ Rosana, cria um *compose*”. Se eu tenho uma escala de cores, se eu tenho uma imagem, se eu gostei dessa imagem, tudo que eu for trabalhar com aquelas cores e dentro daquelas formas vai dar certo. Porque aquela imagem é o

que eu quero passar. Eu sempre trabalhei com *compose*, uma coisa completando a outra pra poder chegar e visualmente não machucar a vista, não puxar a atenção para um ponto só, a não ser que seja proposital. A gente consegue brincar com uma cor diferente, pontuar uma cor diferente fora da paleta e você vai ver que o seu olhar puxa. As minhas entregas tem essa forma de completar e estar passando um ambiente onde todos os setores se completam.

ELISA: Legal! E na sua percepção, a formação acadêmica ela exerce influência na formação do diretor de arte no audiovisual, ou a prática no campo já está tão estabelecida que pouco importa o curso?

MARCIA: Não, não. O curso abre horizontes, te dá a margem para você ter o pensamento, mas a prática te faz daquilo que você aprendeu você chegar e conseguir executar de formas distintas, mas eu acho que a formação é essencial. A universidade não te ensina tudo, ela te dá algo muito por cima, se você não se aprofunda, se você não puxa mais você será um profissional “meia boca”, que entrega só o básico.

Na época que me formei, não sei como está agora, era uma formação um pouco mais teórica e um pouquíssimo prática. A cenografia eu aprendi a desenhar na mão, hoje em dia, ninguém faz isso no mercado. Se você fala que não projeta em qualquer software, CAD, Sketch, qualquer um, você está fora do mercado. Por mais criativo que você seja, o mercado exige outras coisas também, você não pode se atender somente a uma coisa. Precisa entender que quando você aprende a desenhar à mão, você consegue ter um visual, consegue ter uma questão de distanciamento, de espaçamento pra você, mas não pra entrega. O mercado exige muito mais, mas existem muitos profissionais que trabalhamos há tanto tempo que eles não precisam fazer faculdade, são excelentes profissionais. Mas a parte criativa da universidade faz parte do seu pensamento, do seu desenvolver, mas o mercado te pede um pouco mais de coisas, não te pede só a parte criativa, pede a parte prática, a facilitação de muitas coisas que na faculdade você não aprende, só aprende trabalhando. Na teoria é uma coisa e na prática não funciona. Você precisar fazer um pouquinho mais pra você chegar e fazer um trabalho excelente, hoje em dia. Tudo é muito dinâmico. rápido e comercial, comercial no sentido de dinamismo

por conta financeira do local, você precisa sim do seu criativo, mas precisa conceber o seu criativo de forma rápida e usar esses recursos da praticidade e ser mais objetivo por conta do dinamismo das entregas.

ELISA: Uhum. E levando em consideração o cenário atual do audiovisual e os cursos de nível superior disponíveis nas instituições de ensino, o que você considera que seria importante acrescentar nos currículos que contribuiria na formação para futuros diretores de arte?

MARCIA: Essa parte mais prática que não ensina na faculdade. Muitas outras formações tem a parte do estágio, mas muitas não tem essa parte do estágio, então você acaba indo direto no mercado sem experiência. Quando você tá sem experiência, você é muito desacreditado em algumas coisas. Você é muito desacreditado que é um profissional bom. Não porque você não é bom, mas porque você, teoricamente, não tem experiência. Então, eu acho que se a gente tivesse um meio e começasse a ter experiência antes de sair da faculdade, seria muito legal. Ia acrescentar bastante e as pessoas entenderem que elas não podem ficar somente com o que a faculdade ensina. Elas precisam, também, ir um pouco a mais. Elas precisam entender enquanto estão na faculdade que o mercado pede um pouco a mais. O mercado não pede só aquela parte acadêmica, aquela parte mais lúdica, pede a parte prática, a parte dinâmica. Acho que seria legal acrescentar um pouco dessa parte prática dentro das formações e também das atualizações. Das atualizações a todo o momento do mercado. Eu acho que isso é muito legal.

ELISA: E já para finalizar, quais as competências que você considera serem necessárias para ser um diretor de arte?

MARCIA: No meu ver, Elisa, eu acho que você precisa entender, o mínimo é pouco, mas eu acho que você precisa entender de cada setor que está ali, porque se não você não consegue ter um bom comando da sua equipe. Se você não entende o que aquele profissional faz, você não consegue coordenar ele, você não consegue orientar ele. Se você não conhece uma boa maquiagem, você não sabe orientar, se você não conhece um bom figurino, você não sabe orientar, se você não conhece o

cenário, você não sabe orientar. Então acho que você precisa caminhar e perambular em todas as áreas de iluminação, de cenografia, de figurino, de caracterização. Você precisa andar em todas essas áreas e precisa entender todas as áreas de efeitos especiais, mas entender de todas essas áreas ou pelo menos um mínimo para você chegar e saber pedir coerentemente, saber administrar coerentemente, você saber fazer uma excelente entrega. Porque você precisa chegar em todos aqueles profissionais e precisam estar pensando na mesma linha que você, entendeu? Não adianta eu estar com um *briefing* e o cenógrafo estar com outro, figurinista está com outro, que o diretor de fotografia tá com outro. Se cada um estiver numa caixinha, não vai andar. Pode até andar, mas não vai andar plenamente. Então, se eu não conheço, eu não consigo permear em todos esses meios, eu acho que não dá.

Então, acho que precisa ter nas competências: entender de iluminação, de cenografia, de indumentária, de caracterização. Porque eu consigo trocar uma roupa de um personagem sem tirar a roupa dele, eu posso mexer na iluminação. Eu consigo mexer em coisas utilizando outros meios, utilizando outros setores que eu tenho ali em coordenação, eu consigo fazer coisas.

Então, se eu tenho conhecimento de todos, que eu consigo fazer bem. Eu acho que para ser um bom diretor de arte, você precisa entender de todos os setores que você vai estar comandando, pelo menos o mínimo.

ANEXO Q

Transcrição da entrevista com Raimundo Rodriguez para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Raimundo, como que iniciou o seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

RAIMUNDO: Na verdade, sou artista visual, sou artista plástico. E vou contar a história mais ou menos como a coisa se deu. Eu sempre, desde treze anos que eu comecei a pintar. Sempre me interessei por arte e com treze anos, eu realmente decidi que eu ia ser artista. Com quinze, já participei da minha primeira coletiva.

Meu trabalho foi fluído, fui animador cultural do Governo do Estado do projeto do Leonel Brizola e do... Tô ficando velho mesmo. (risos) Com o projeto do Darci Ribeiro, aí, fui trabalhar com animação cultural, com Cecília Conde, com a com o Caique Botkay, que era músico de teatro e tudo. Isso o Caique, isso em 1992, o Caique, o Botkay falava pra mim assim, “ah, eu vou te apresentar uma pessoa”, era Edna Palatnik, que era dona da Book Makers na Gávea, uma livraria que tinha uma galeria de arte. “Ah, vou te apresentar, vou te apresentar” nisso, passou um ano, dois anos, ele me apresentou realmente. Fui, fiz uma exposição lá na Book Makers. E aí, a Edna falou assim, “eu quero te apresentar uma pessoa”, a vida é feita de relação, né? De apresentação e apresentação. Aí, ela, “eu quero te apresentar uma pessoa”, é Luiz Fernando Carvalho, e eu já gostava do trabalho do Luiz Fernando sem saber que era o Luiz Fernando. Já assistiu aquela novela... Esperança não, aquela novela tinha esperança antes da esperança foi qual? Foi *Renascer*. E aí, o Luiz Fernando me telefona em 1994, por aí. É, me telefona. “Ah, eu tenho um projeto assim, assado e que gostaria muito que cê” participasse”, “tá bom, eu vou te ligar depois, ‘vamo’ acertando”. Passaram dez anos, ele ligou, em 2004 ele ligou. “Sabe aquele projeto? Vai sair agora” e era *Hoje é Dia de Maria*, e ali eu fui. O Luiz Fernando foi na minha casa, aí meu, no meu ateliê em Nova Iguaçu e me falou, “cê só vai fazer uma uma espécie de consultoria e você vai lá e vai ver se envelhecimento tá correto dentro da sua linguagem, eu gostei muito do seu trabalho

e queria que tivesse essa linguagem”, “Ah, tá bom, já sim, eu vou, não vou precisar parar nada da minha vida e vou”. Só que eu cheguei lá, não era bem isso, né? Fiquei, acabei trabalhando a semana inteira, ficava direto, montei um ateliê lá e começamos a trabalhar.

Nessa época, a direção de arte da minissérie *Hoje em dia de Maria* da Lia Rênia, a direção de arte era dela e eu fui como um ateliê, eu tinha um ateliê, um ateliê exclusivo, né? “Pra” atender esses objetos específicos de *Hoje é dia de Maria*. Acabado *Maria*, teve logo a segunda temporada, acabou a segunda temporada, o Luiz me chama pra ser diretor de arte da *Pedra do Reino*. Foi ali que eu comecei a assumir toda a parte da direção de arte. Sendo que , eu digo que eu não sou, eu não sou referência pra ninguém, porque o meu trabalho é totalmente fora da curva. Então, eu utilizo os meus conhecimentos técnicos, as minhas... toda minha experiência artística com segmentos, com com movimentos artísticos e tudo isso, insiro isso dentro da linguagem da televisão ou do cinema. Na verdade, eu viro um parceiro desse diretor, no caso, do Luiz Fernando Carvalho. Então, é como que a minha obra, o meu trabalho, o meu pensamento passa a ser a serviço da dramaturgia, a serviço de atender a a as necessidades dessas dramaturgias. Assim que eu viro o diretor de arte.

Então a partir daí, eu cuido parte da cor, da forma, do envelhecimento, da inserção de objetos externos, da inserção de conceitos com relação a movimentos artísticos, porque tudo na obra do Luiz Fernando tem referência com o movimento dos artistas, e aí, quando eu chego também, a gente fica mais forte essa essa característica. Então eu comecei assim, desta forma.

ELISA: Eu acho que você até já respondeu sobre quem te despertou esse interesse, né? Ou não?

RAIMUNDO: Então, na verdade, assim, eu não me interessei pela questão da direção de arte. Eu sou artista visual. Tudo que me chamam para fazer nesse sentido é no sentido da arte. Se eu aceitar eu vou mergulhar. Então não importa se é um figurino, se é uma direção de arte, se é uma ambientação, se é um um desfile... Não importa. É uma exposição. Eu encaro tudo isso como uma performance artística. Eu encaro tudo isso como engloba a minha visão de arte, OK. Aí eu tô

dentro. Mas eu nunca... eu não me coloco a ser tercerizado. Eu sempre quero ter a autoria sobre as minhas criações.

ELISA: Ah, sim.

RAIMUNDO: Eu não aceito a terceirização, por exemplo, “ah, eu tenho um roteiro aqui, eu quero que ‘cê’ faça isso, ‘cê’ faça aquilo, faz?” Não, eu vou ler o roteiro e vou propor o que eu gostaria que fosse, olha, dessa forma. Ah, tá bom, tá. Aí, eu posso fazer alguns ajustes, mas já “ah, eu tenho isso aqui”, veio um desenho, um projeto, “executa pra mim”, não, não faço esse tipo de coisa.

ELISA: Então, seu primeiro trabalho foi *Hoje é dia de Maria*, né?

RAIMUNDO: É.

ELISA: Então, tem alguma coisa no seu dia a dia que contribui no seu olhar ou processo de criação?

RAIMUNDO: É claro. Onde eu moro, sou eu moro em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. E meu dia a dia é repleto dessas questões da periferia, da baixada. E eu sempre falo que o meu trabalho, que a o lugar onde eu moro, reflete o meu trabalho e vice-versa. Então assim, meu trabalho reflete essas questões todas sociais, psicológicas, urbanísticas, culturais, ele tá repleto disso e eu sempre. Também tem uma questão que eu sou cearense, sou nordestino. Minha família inteira é nordestina. Então, eu vim pra cá com seis anos pro Rio de Janeiro, mas as minhas raízes eu continuo, eu cultivo bem as minhas raízes. Principalmente as culturais.

ELISA: Então, quando você desenvolve o espaço cenográfico, né? Você bota muito das suas experiências pessoais, né?

RAIMUNDO: Sim, sim. Eu não uso... Se você perceber, nas minhas entrevistas, eu nunca uso “cenográfico”.

ELISA: É. Eu tentei usar outra palavra. “Cê” falou, mas esqueci.

RAIMUNDO: Ambientação.

ELISA: Ah, sim.

RAIMUNDO: Eu crio ambientes, que não é cenografia. Eu não sou cenógrafo. Quem cria cenografia é o cenógrafo, eu acho. Eu crio ambientes artísticos que atendam a dramaturgia. Eu entendo que tem uma diferença. Quando o ator, o diretor chega no ambiente que eu criei, que eu propus, eu vejo que eles entendem aquilo como verdade. É verdadeiro? É, porque tudo tem que ser verdadeiro. É quase uma locação, não é uma locação, porque a gente procurou, a gente construiu, não é uma coisa chegou e encontrou pronta. Eu chamo de ambientes, eu crio ambientes, eu não crio cenários. Não crio cenografias, eu crio ambientes para que o ator se sinta confortável, se sinta verdadeiramente dentro daquele ambiente como personagem, porque o ator ele também encarna um personagem. Ele não se coloca “ah, eu sou um ator fazendo um papel” não, naquele momento, ele deixa de ser aquela pessoa “pra” ser o personagem. Da mesma forma, eu acho que tem que ser o ambiente. Tem que passar essa verdade “pra” poder auxiliar o ator, o diretor e todo mundo que “tá” envolvido, isso é verdadeiro. Por isso, eu evito usar a palavra cenografia. Aqui no Brasil, principalmente, tem essa característica de que tudo que é cenográfico é falso. Tudo que é cenográfico não é verdadeiro, porque cenográfico, ele vai ser mais frágil, ele vai quebrar. Não. Eu tento trabalhar com essa verdade na dramaturgia. Mesmo que saia mais caro, que seja mais pesado, mesmo que isso seja mais difícil, eu opto sempre por esse caminho.

ELISA: Uhum. Ah, sim. E já que eu “tô” falando na minha monografia sobre essa questão da formação acadêmica, eu queria saber da sua percepção, se a formação acadêmica vai exercer alguma influência na formação de um diretor de arte na TV ou no audiovisual.

RAIMUNDO: Claro. A formação acadêmica vai interferir no fundo, na vida das pessoas em tudo, não tem como. Eu acho que tudo que você aprende e você vai botar em prática faz parte da sua vida e vai interferir de alguma forma. É fundamental, né? Que tenham cursos mais sérios, mas relevantes, mais profundos e que tenha mais experiência. É legal.

Eu, realmente, tenho essa dificuldade. As pessoas me perguntam: “‘Cê’ dá curso? ‘Cê’ dá palestra?” Não, eu não dou curso, porque eu aceito residência, vivência comigo no meu processo. Agora, dar um curso modificado, planificar em horas o quanto você vai aprender, eu não consigo. Não acredito que seja verdadeiro isso. “Ah, eu vou te ensinar a fazer isso”, porque são coisas que dependem de muitas horas de trabalho, de muita sensibilidade e que, às vezes, não há tempo no curso. Eu acho que só dá aquela faísca, aquela pincelada, dá aquele caminho.

Mas assim, no meu Instagram, “tô” lá “Artista em tempo integral”, porque eu sou um artista em tempo integral. Porque eu tô envolvido com arte 24 horas por dia. E eu “tô” nesse espaço que pra mim, é performático. Eu monto exposições, eu faço curadoria. Essas galerias que eu monto, nada mais são que performances. Não é uma galeria comercial que visa lucro, que visa vender obra de arte, não. Ela “tá” aqui pra agregar pessoas, “pra” falar sobre arte, “pra” gerar conteúdo dos artistas, “pra” tudo. Claro que a gente precisa da grana, mas não é o foco principal, se não, a gente faria outra coisa. Então, pra mim, tudo eu encaro como uma grande performance com princípio, meio e fim. Nós estamos aqui, não sabemos até quando, mas o dia que encerrar a gente fecha esse pacote e transforma isso “num” livro, “num” catálogo, “num” vídeo, numa peça, em alguma coisa e vai dizer, “olha, aqui foi isso”. Como eu já estive na Casa Arte Contemporânea lá na Lapa, a gente tinha uma página no jornal do comércio, que era pra ser seis páginas, viraram quarenta páginas. Toda a semana tinha uma página inteira falando sobre arte contemporânea. Eu chamava os amigos “pra” escrever, “pra” fazer artigo, divulgava. Então, nós temos quarenta páginas que são atemporais. Mas são reflexões artísticas.

Eu penso sempre dessa forma, nada o que eu faço é agora, é “pra” hoje e se encerra aqui mesmo. Vai estar sempre se reciclando, se resignificando, se reinventando o tempo inteiro. Tanto é, que acaba o trabalho, eu recolho o material se não for mais utilizar, eu vou guardar e aquilo vai virar uma outra coisa. É sempre assim.

ELISA: E quais são as competências que você considera serem necessárias para se tornar um diretor de arte?

RAIMUNDO: Várias, né? Não sei se entendi bem a sua pergunta, mas dentro do que eu entendi, eu acho que você tem que ter persistência, tem que ser muito observador, tem que ter paixão pelo que faz, tem que ter tempo disponível e tem que ter amor a arte, principalmente.

Tem que ver todos os filmes que você puder, tem que ler todos os livros que puder, tem que ver todas as exposições que você puder, você tem que conhecer culturas diversas, religiões diversas. Porque em algum momento “cê” vai fazer um filme de uma religião que nunca ouviu falar, então é importante que você tenha essa curiosidade de como as coisas funcionam, de como as pessoas pensam, como as culturas se relacionam. Essa curiosidade. Eu acho, principalmente, é ter curiosidade e tempo.

Quando eu falo de tempo, não só o tempo físico, mas o tempo de... Hoje, as pessoas falam muito “ah, eu não tenho tempo”. Eu faço todos os meus convites no ônibus, no táxi, no uber. Eu faço, mando as listas, mando os convites nesse momento. “Tô” indo pra casa, estou mandando um texto, “tô” criando uma imagem, “tô” criando um outro convite, “tô” pensando, “tô” elaborando. Então, eu uso todo o meu tempo. Se eu “tô” no consultório esperando, “tô” pensando naquilo. Então, eu acho que o tempo é isso. Não é aquele tempo que você tem de “ah, eu tenho que dar cinco horas, oito ou doze horas de trabalho e acabou”. Não. Eu sempre levo aquele trabalho comigo “pra” refletir, pra pensar no dia seguinte. As vezes até desfaço o que eu fiz no dia anterior e começo de novo se houver tempo. Porque televisão o feito é melhor do que o perfeito. Não adianta fazer o perfeito e já gravou a cena. “Cê” tem que ter prazo.

Essa é uma grande dificuldade também. “Cê” tem que ser criativo, ser perfeito entre aspas. Tem que ter prazo, se não tiver prazo, não serve. Cinema e televisão é prazo. Entregar com qualidade e entregar com prazo. Então tem que ter essa percepção de prazo, essa percepção de tempo, essa curiosidade e ler muito, estudar muito. Quando eu falo ler, não significa pegar livros e ficar... Eu acho que tudo é ler. É ler figuras, ler exposições, ler o mundo. É ver as pessoas passando na rua e ver a

roupa delas, ler a roupa delas, ler o código de roupas, a indumentária dessa pessoa e tentar imaginar como seria a vida dessa pessoa, como seria aquela pessoa que “tá” te atendendo. Porque tudo são mundos e tudo “tá” relacionado. Então eu acho que essa curiosidade é muito importante para um bom diretor de arte e tentar na medida do possível e do impossível ser verdadeiro em tudo. Não aceitar por menos. “Ah, não. Vai esse aqui mesmo.” Não, não. Enquanto tiver tempo, nós vamos dar o melhor, mas não pode atrapalhar o prazo.

ANEXO R

Transcrição da entrevista com Tainá Xavier para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

Elisa: Tainá, qual a sua formação?

Tainá: Minha formação na graduação, eu sou bacharel em Comunicação Social habilitação - Cinema. Eu fiz o curso na UFF, numa época que o curso de comunicação tinha três habilitações: Cinema, publicidade e jornalismo. O meu mestrado é na Escola de Belas Artes no programa de pós-graduação em Artes Visuais onde fiz a linha de pesquisa Imagem e Cultura e no momento estou doutoranda no PPGCINE⁴², que é o programa de pós-graduação em cinema da UFF e eh prestes a defender a minha tese no dia trinta de junho, mas e aí estou doutorando em cinema e audiovisual.

Elisa: Legal! Quando iniciou seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

Tainá: Eu acho que o meu interesse pela direção de arte sem eu saber, foi o que me levou a fazer o curso de cinema. Quando eu “tava” na época do colégio pensando o que ia fazer no vestibular, eu tinha algumas vontades. Minha mãe fez a formação da Escola de Belas Artes da UFRJ, fez a licenciatura, mas ela também puxou muitas matérias do Design. Então passei a minha infância vendo a minha mãe na prancheta trabalhando como programadora visual. E eu adorava aquele ambiente de prancheta, sentava junto com ela, desenhava com caneta de nanquim. Era um tempo de fazer programação visual com caneta de nanquim, com aquelas letrinha decalque, letra 7set, e eu adorava essa coisa da prancheta e do desenho. Eu cheguei a prestar vestibular “pra” programação visual, fiz um pra jornalismo que era uma outra área que eu gostava de ler, gostava de escrever, eu sabia que eu era das humanas. Mas cinema era uma coisa que me parecia interessante, porque eu gostava e eu gostava especificamente de alguns filmes, então por exemplo, Pedro

⁴² Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema.

Almodóvar sempre foi um cineasta que me interessou e não sabia muito porquê, porque eu não era dessas super cinéfilas que decorava os nomes de todos os diretores, que decorava os nomes de todos os atores ficava enlouquecida. Olha, você viu aquele movimento de câmera, aquele plano sequência que começa, passa na janela, não sei o quê. Não era isso que me interessava, mas eu sabia que tinha alguma coisa ali em alguns filmes que me chamavam atenção. E eu fui fazer cinema meio por causa disso. Chegando no curso, eu entrei no curso de cinema em 1995. Você pensar que era uma era antes da internet, né? Antes da gente ter tanta coisa, era muito raro a gente ter acesso, por exemplo, a um de filme. Isso, né? Era do vídeo cassete, o DVD tava chegando, essa coisa o extra do DVD. A gente não sabia muito essa coisa das áreas técnicas. Era um conhecimento que não circulava tanto entre a gente. Então quando eu cheguei no curso é que eu entendi que aquilo que eu gostava nos filmes era direção de arte, mas eu não sabia nomear. Eu acho que a direção de arte, ela é também uma área pouco conhecida e abordada por essa literatura mais específica do cinema que acaba focando muito na direção, na câmera, né? Então, acho que foi um pouco sobre isso. Quando eu entrei pro curso, eu rapidamente entendi o que eu queria fazer e ali, nos anos 90, era uma época que o cinema brasileiro tava muito em baixa, quase não se produzia nos anos no início dos anos noventa o Collor tinha acabado com a Embrafilme. Então de uma canetada, ele matou o cinema brasileiro. Então as pessoas me falavam: “cê vai fazer cinema? Cinema brasileiro não existe”.

A gente fazia muito filme dentro da faculdade. A produção de curta-metragem era muito forte. Nessa época, a UFF ela chegou a ser uma das maiores produtoras de filme do Brasil. Imagina. Porque não se produzia longa, não tinha nenhum sistema de incentivo e aí a gente fazia muito curta da faculdade. A gente fazia curta em película e a gente se dividia pra trabalhar nos curtos dos colegas, as turmas eram muito pequenas, eram turmas de quinze pessoas então entravam duas turmas de quinze, uma no primeiro semestre, outra no segundo semestre. Então a gente tinha um trânsito entre as turmas e aí as pessoas já iam entendendo suas áreas de interesse. E aí, virava assim o grupo da arte, o grupo da fotografia e aí eu entrei nesse grupinho da arte, fazia assistência, fazia produção de objeto, fazia o que aparecia. E fui entendendo que isso era muito legal. E aí eu acho que foi em 98, a Globo abriu o primeiro programa estagiar que era um programa de estágio pra universitários. E eles abriram “pros” estudantes de cinema a possibilidade da gente

escolher áreas de interesse. Então eu escolhi a área de produção de arte na Globo, porque na época a Globo não tinha essa área de direção de arte, isso é uma coisa que eles ainda “tão” implantando. É. Mas tinha produção de arte e cenografia. Pra cenografia eles só recebiam estudantes de arquitetura. Tanto que na minha no meu na minha turma de estagiários, eu tinha um colega que era da escola de arquitetura da UFRJ. Que ele entrou como estagiário de cenografia eu vindo do cinema eu poderia ir pra área de produção de arte que é uma área que não envolve tanto projeto. Envolve mais o acompanhamento dos sets e a adaptação dos cenários pras cenas. Então assim, produção de arte ela faz, por exemplo, cê vai ter uma festa no cenário, é a produção de arte que vai adequar todo o cenário, toda a decoração de festa, a gente lida muito com os props. A gente que faz o acompanhamento no estúdio. De cena em cena a gente muda, a gente ajusta o cenário, a gente vê tudo que é necessário, entrega os próprios pros atores. Então, era uma área que realmente tinha mais a ver com cinema e aí eu comecei esse estágio, acho que foi em 98, e fiquei de estagiária. Eu fui contratada como produtora de arte assistente, e ainda conciliando faculdade, com estágio na Globo foi meio difícil. Isso atrasou um pouco a minha formação. Eu acabei fazendo o curso em um tempo mais dilatado e só me formei quando me falaram “vai embora daqui, se não você vai ser jubilada”, mas foi uma grande escola também a TV Globo, porque era um lugar de um volume de trabalho gigante. A gente pega uma cancha. Depois que a gente trabalha alí, a gente faz qualquer coisa. E aí eu fiquei como funcionária da Globo até 2003. Aí em 2003, eu saí da Globo e comecei a fazer uns trabalhos freelancer no mercado como autônoma. Depois de 2003, eu ainda voltei e fiz outros trabalhos na Globo como freelancer, fiz algumas novelas, fiz aquela minissérie *Capitu*.

Elisa: Eu amo!

Tainá: É. Eu fiz assistência de arte naquela minissérie, fiz algumas coisas para os canais a cabo, pra... não me lembro se era Multishow, fiz aquele programa que era do (...), já nem me lembro mais o nome dos programas e fiz alguns longas, eu fiz uma série pro Canal Brasil. Já como freelancer no mercado. E foi isso. Foi um caminho que foi se mostrando.

Falando da minha formação, assim que eu saí da Globo e entendi que existia um mercado para profissionais freelancer, eu investi numa complementação da minha formação que eu fiz antes mesmo do mestrado, que foi uma especialização em Design de Interiores que eu não cheguei a concluir, mas eu entendi que pra eu sair desse lugar da produção de arte e assumir o lugar da direção de arte, eu precisava ampliar minha formação. Então, eu fiz essa especialização, que eu infelizmente não concluí, mas eu consegui fazer as matérias de base, planta-baixa, desenho de perspectiva, que eram coisas que minha formação em cinema não me deu e que, ainda que pouco, essa formação já deu uma boa complementada e fiz também um curso técnico de SketchUp e um curso técnico de AutoCAD. O AutoCAD, eu confesso que não dei mais bola pra ele, mas o SketchUp se tornou uma ferramenta muito importante pra mim. Até hoje eu trabalho muito no SketchUp. O SketchUp é um elemento importante pra eu fazer dimensionamentos, pra eu entender as espacialidades que eu tô pensando para os ambientes. Então foi muito importante essa complementação da formação que eu consegui fazer, fora a graduação. O mestrado foi um lugar onde comecei a pesquisar direção de arte. Então, no mestrado no PPGAV⁴³, eu pesquisei um filme francês, realizado em 1923, que é um filme chamado “ *A desumana*, do Marcel L'Herbier e esse filme tem uma questão interessante para direção de arte e tem uma questão interessante até quando a gente fala da interdisciplinaridade da área. Porque foi um filme que foi produzido para ser exibido na Exposição Universal de 1924, que foi sediada em Paris. E essa foi a exposição que cunhou o termo *Art Déco*, porque era um exposição de arte decorativa e tinha outro nome. Ali se cunhou esse termo *Art Déco* nos anos 20. Esse estilo ele tava surgindo como um contraponto ao *Art Nouveau*. Já é um estilo mais industrial, já é um estilo que pensa mais uma produção em escala, né? E esse filme foi muito pensando o cinema como uma forma de arte moderna também. E a direção de arte desse filme, ela é dividida por várias artistas. Então tem um arquiteto, que faz os cenários, que é o Robert Mallet-Stevens, ele foi um arquiteto muito importante do *Art Déco*, ele foi um dos grandes nomes do estilo *Art Déco*. Então esse cara pensou a partir da arquitetura o que seria o cenário de cinema. Esse cara escreveu um dos primeiros textos sobre cenografia “pra” cinema. Ele defendia que o cenário de cinema, o cinema como uma arte moderna, ele deveria só ter espaço muito geométricos. Esse era um pensamento daquela época. Um outro

⁴³ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRJ.

artista que fez um dos cenários desse filme foi o Fernand Léger, que era um artista da pintura, cubista, construtivista, mas que ao mesmo tempo, fez alguns filmes experimentais, ele pensou o cinema como uma linguagem da arte. Ele fez o “*Ballet Mecanique*, que é um filme quase abstrato. Ele trabalha com ritmos e formas, pensando cinema quase como uma arte abstrata em movimento, então ele faz um dos cenários. Tem o Alberto Cavalcanti, que é um diretor e cenógrafo brasileiro formado em arquitetura. É um diretor brasileiro que ficou muito conhecido no exterior. Trabalhou muito na Inglaterra. Ele é muito conhecido fora do Brasil e pouco conhecido no Brasil, mas ele foi um cara que foi trazido pro Brasil quando se montou a Vera Cruz. Ele foi um dos cenógrafos desse filme. Então esse filme tem uma espécie uma constelação, assim, de cabeças pensantes pensando espaço cênico de formas muito diversas. Tem um outro cenógrafo francês muito importante também, não vou lembrar o nome dele agora, Clod alguma coisa... que fez outro cenário. Então cada sequência desse filme tinha um diretor de arte. Foi um filme muito interessante para pesquisar sobre esse ponto de vista, como é que direção de arte surge, como que ela pode ser pensada de diferentes perspectivas. Então essa foi a pesquisa que eu fiz no mestrado lá na Belas Artes e agora no doutorado, eu também estou fazendo uma pesquisa que passa pela direção de arte, mas ela se amplia, pensa no espaço cênico. Eu “tô” pensando o espaço da ruína no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de uma percepção do cinema brasileiro contemporâneo tem muitas cenas e muitas situações em espaços de ruína. Eu fui olhar para esses espaços e começar a pensar porque esses espaços aparecem com tanta força e quando a gente começa a olhar a imagem a gente muitas vezes não tem muito como saber se isso faz parte do processo criativo da direção de arte, se isso foi uma coisa que já veio no roteiro e a direção de arte pensou que ruína é essa, como é que vai ser essa espacialidade, eu vou “pra” um espaço real, eu construo isso, eu simulo esse envelhecimento ou eu vou pra espaços que já são assim... Enfim, essa é a discussão que eu tô agora.

Elisa: É... Você falou quanto tempo você atua na área da direção de arte? Se falou, eu não peguei.

Tainá: Eu acho que a gente pode dizer... Desde 1995, desde quando eu entrei na faculdade, que eu comecei a fazer assistência nos filmes, assistência na produção de arte,

Elisa: Já começou...

Tainá: Nos curtas da UFF⁴⁴, nos próprios curtas. Eu não tenho certeza se o primeiro filme que eu fiz na arte foi em 95 ou talvez tenha sido em 96, porque de repente eu comecei fazendo assistência de produção, mas é isso. Na faculdade, eu já entendi que era a minha área e isso foi uma coisa que fez muita diferença. Porque quando eu cheguei na Globo, eu já tinha experiência, eu sabia o que era um set, eu sabia o funcionamento de um set. Eu tinha noções de câmera, de enquadramento. Então ante da Globo ter esse processo seletivo de estágio, as pessoas chegavam lá muito por indicação. E a área da produção de arte era uma área muito, assim... De mulheres bem formadas e bem relacionadas, porque a área a produção de arte tinha a ver um pouco com etiqueta. A gente tinha que saber botar uma mesa, era nossa atribuição corrigir, por exemplo, o português, se um ator falasse errado era nossa atribuição falar com a direção “ó, não é bem assim”, sabe?

Elisa: Agora mudou isso, né? Ou não?

Tainá: Não sei como tá isso hoje em dia, mas na época que eu trabalhava fazia parte das nossas atribuições. E esse histórico do departamento da produção de arte era muito mulheres bem formadas da sociedade, que tinha um certo glamour nisso. Essa coisa das festas, arrumar as festas, tinha uma coisa de sofisticação, sabe?

Elisa: Aham.

Tainá: E essas pessoas chegavam sem saber o que era uma gravação. Então isso era uma ação feita muito no dia a dia, né? Eu acho que o cinema tem muito essa coisa de ofício. Porque a gente aprende muito fazendo, não adianta eu dar uma aula teórica sobre o que é o comportamento no set, não vou falar “olha, você tem que

⁴⁴ Universidade Federal Fluminense.

olhar, você tem que levar, você tem que...” Isso são coisas que são muito difíceis ensinar de uma forma teórica. É a experiência que vai te fazer entender. Eu vou dizer pra você “ó, você tem que tá sempre atento pro que vem depois, mas você só vai perceber a importância disso na hora que você atrasar pra entregar um prop e chegar alguém “cadê a arte”, isso é uma coisa que você vai entender, sabe? A atenção que você tem que ter, tem que ter todas as listas pra não faltar nada no set. Isso são coisas que a experiência que vai te dando, né?

Elisa: Sim, é verdade.

Tainá: É o fazer mesmo.

Elisa: É.. E deixa eu ver.. Esse você já respondeu, você fez outros cursos pra complementar. Como que a sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, no seu processo de criação, na elaboração de pesquisa visual e no projeto cinematográfico?

Tainá: Tem uma outra coisa também... É engraçado esse negócio de entrevista, porque parece que a gente fica se gabando, né? Mas tem uma questão geracional. Pelo fato da minha mãe trabalhar com programação visual, quando chegaram esses programadores gráficos no Brasil, Photoshop, CorelDraw⁴⁵, na época tinha o PadMaker⁴⁶ que hoje em dia nem existe mais, nem o Corel se usa muito, mas a minha mãe trabalhava com esses. Minha mãe teve logo computador para usar na programação visual, e ela tinha esses programas em casa. Então, tipo, o CorelDraw foi um programa que eu comecei a “futuçar” em casa. Então nos trabalhos da faculdade, a gente precisava fazer um jornalzinho cenográfico, aí eu já fazia o jornalzinho do PadMaker, pedia uma ajuda pra minha mãe. Isso não foi uma formação formal, mas era uma coisa em casa. Minha mãe usava, eu via ela usando, então teve isso. A gente tinha que produzir o uma notícia de jornal. Eu sentei do lado da minha mãe, a gente sentou no PadMaker, a gente diagramou um jornalzinho, minha mãe sempre usava um birô de impressão, né? E eu consegui que esse birô

⁴⁵ Tanto o Photoshop como o Corel Draw são softwares de edição de imagens bidimensionais.

⁴⁶ Era um software usado para criar padrões nos arquivos.

imprimisse num papel jornal e eu produzi um jornalzinho cenográfico pro curta da faculdade. Tinha que fazer.. sei lá, um rótulo, eu sentava no CorelDraw, pedia ajuda pra minha mãe, via como é que era o rótulo, botava lá uma fonte, fazia o rótulo. Ou então, uma coisa que a gente fazia... A gente fazia projetos, né? Porque tinha alguns editais de curta, então a gente mandava um projetinho pra edital de curta. Como eu tinha esse trânsito por esses programas, eu fazia uma diagramação bonitinha, fazia uma capinha, diagramava de um jeito. Isso ainda era... Pensa... 95, 96... Isso ainda não era uma coisa que tava super espalhada. Não tinha o Canva, que qualquer um entra e faz ali uma diagramação. Ainda era um conhecimento mais restrito às pessoas que trabalhavam nesse campo do design e tal. E aí, eu já tinha um trânsito. Quando eu cheguei na Globo, a Globo tinha um departamento de design e tinha também alguns fornecedores que a direção do departamento de produção de arte encomendava pra esses fornecedores designers, rótulos e coisas assim, jornal, revista cenográfica ou pro departamento da Globo. Só que “pra” você encomendar isso, você precisava de antecedência, Claro! Você falava, era uma equipe que já estava fazendo outras coisas, então eles precisavam achar uma brecha ali para produzir. Nunca era de uma hora pra outra, tinha que ter uma antecedência. E começaram a aparecer umas situações que eu falava “não, mas isso aqui é muito simples. Eu sei fazer”, e aí eu fazia. E eu conseguia uma agilidade de produzir isso na própria sala do departamento de arte, e de repente levar só pra imprimir lá no departamento do design, que tinham as impressoras mais sofisticadas. Que foi uma coisa que as pessoas que eram as minhas chefes, para aquelas pessoas, aquilo é uma coisa que não fazia parte do horizonte delas. Então eu, “não gente, é um rótulo simples, uma coisa simples. Bota aqui uma fonte. como é que ‘cê’ quer? muitas vezes sentava minha chefe do meu lado e eu meio que operava o programa e ela dizia ‘bota esse, bota aquele, pinta dessa cor, faz daquele não sei o quê’ e a gente fazia uma “artezinha”. Então isso acho que também foi uma outra formação, que de repente por conta de eu ter minha mãe em casa, ter os programas em casa, agregou mesmo sem eu ter feito um curso, sabe?

E hoje em dia, todas as salas de produção de arte da globo tem os programas gráficos. Eu acho que continua existindo esse departamento, depois a Globo fez um grande acervo de rótulos. Então é isso, você quer um rótulo “pra” essa garrafinha de água mineral, aí, você entra lá, já tem os nomes autorizados pelo jurídicos, aí você escolhe daquele alí. Foi-se criando uma biblioteca para você não ter que estar

começando do zero. Mas as salas, hoje em dia, muito provavelmente tem o Illustrator, tem um programa desse pra uma coisa mais simples, às vezes é, sei lá, um certificado, um diploma, às vezes é uma apostila, são umas coisas às vezes simples, que é mais fácil a pessoa que tá ali na base já resolve, já faz, já imprime e já tá pronto. Mas essa parte do design, ela foi se sofisticando cada vez mais. Hoje em dia, por exemplo, em projetos e equipes de longa-metragem ou de série, é comum você ter também designer na equipe da arte. Um ou às vezes mais de um, às vezes tem uma dupla. Porque aí é isso, né? Rótulo, sei lá, às vezes material gráfico pra parede, poster... Enfim, muita coisa.

Elisa: É verdade. Uma coisa que eu percebo também, é que cada diretor de arte desenvolve o espaço cenográfico a partir não só da formação, mas das experiências pessoais também, O que não só da sua formação, mas das suas experiências pessoais é recorrente na composição visual dos espaços cenográficos determinados pelo roteiro que você cria.

Tainá: Muito legal essa sua pergunta. Adorei. Posso só complementar a outra? Que eu comecei a falar de uma coisa pra chegar num ponto que eu não cheguei.

Elisa: Pode.

Tainá: Você tava falando de como que a minha formação ela interfere no projeto e no conceito.

Elisa: Isso!

Tainá: Eu não cheguei lá, eu ia chegar. Eu “tava” falando dessa coisa de aprender os programas com a minha mãe. Eu comecei a fazer uma coisa quando a gente tava nos processos de pré produção que foi prancha de referência no Photoshop. Que aí, tem a ver com a sua primeira pergunta. Como eu sabia um pouquinho de Photoshop, a gente fazia muita prancha de referência na época, quando a gente tava conceituando, eu trabalhei muito em novela, então quando eu estava conceituando a gente tinha uma xerox boa, e a gente comprava aqueles livros

maravilhosos de decoração... A gente fazia muito com xerox. A gente “xerocava” e fazia colagens... Até hoje, eu acho que a Beth Filipeckie ainda trabalha com Xerox pra fazer prancha... A gente sempre chamou de prancha de referência, o povo gosta de chamar de *Moodboard*. Eu tenho certa implicância com esse termo... Porque eu acho que não é só *Mood* o que a gente coloca alí, a gente coloca outras coisas. A gente coloca referências de forma, jeito de fazer que não é só o clima, o ambiente, mas tudo bem, Deixa pra lá. E com essa minha formação, eu comecei falar “gente, mas pra que que a gente vai levar esses livrões pra ‘xerocar’? A gente não pode scanear e fazer uma colagem? Comecei a fazer colagens digitais. Isso foi uma coisa que eu comecei a fazer na Globo e eu fazia para que as novelas depois e eu até comprei tem uma “coleçãozinha”, assim, que são umas combinações de referências sobre várias épocas, são uns livros de colagem grande, assim, que são embalagens, produtos que você faz uma grande colagem e é como você trouxesse um pouco do espírito daquela época. Então, eu comecei a fazer isso na Globo e isso foi uma coisa que eu guardei pro meu processo criativo. Eu gosto de começar o processo criativo fazendo essas colagens digitais. Eu vou no Google, eu vou pra livros ou eu vou pra revistas e eu faço primeiro uma grande pesquisa iconográfica e eu gosto de escanear isso tudo e aí eu vou levando isso pra uma prancha. Nessa coisa da prancha, eu acho que as ideias começam a se conectar, eu acho que esse trânsito por essa tecnologia do escanear, recortar, limpar o fundo, eu vou criando uma espécie de esquema de coisas que eu acho que vão ser importantes “pro” projeto. Então eu estava falando da sua primeira pergunta, né? Da formação e do projeto. E depois, da coisa do SketchUp e da planta, ela também me ajuda. Se é um cenário mais simples, essa formação no SketchUp me ajuda a de repente montar uma “maquetinha” alí, pra ter uma primeira conversa com o diretor e o diretor de foto. Se é um cenário mais complexo, de repente eu não vou ter condição técnica, eventualmente, de fazer, ou às vezes não vou ter tempo. Então aí, eu posso ter uma pessoa na minha equipe que vai trabalhar mais nessas maquetes, mas essa formação tanto em planta baixa quanto no SketchUp me ajuda a levantar uma primeira coisa pra ter uma conversa com direção, foto, pra gente entender um “pouquinho” de decupagem, tá?

Agora, a experiência... Isso agora com a segunda pergunta, não é tanto da formação, de como é que as minhas experiências pessoais...

Elisa: Isso. Como que isso é recorrente na sua composição visual dos espaços cenográficos que são determinados pelo roteiro?

Tainá: Então... Eu acho que isso é inevitável. A gente sempre cria a partir de quem a gente é, do que a gente viu, do que a gente viveu. Eu fui percebendo ao longo da minha experiência que eu sempre acho alguma coisa minha pra conectar com aquilo que os personagens vivem. É engraçado, assim, e principalmente, quando eu comecei a assinar os meus projetos. Porque quando a gente tá como assistente, eu acho que a gente tem um projeto do seu chefe, da sua chefe, você entendeu aquela linguagem e você é mais uma executora. Quando você começa a assinar, você coloca um pouco mais de si. E foi engraçado, que a cada filme que eu fazia, eu me percebia conectada com uma outra experiência. Por exemplo, quando eu fiz o filme *“Praça Saens Pena”*, era uma história de uma família de classe média baixa, que vivia num apartamento na Tijuca, era o pai, que era o Chico Dias, a mãe, que era Maria Padilha e a filha que era a Isabela... Esqueci o sobrenome dela. E era um filme muito intimista e falava muito desse dia a dia dessa família. Era um filme que se passava no início dos anos 90, a família só tinha um computador, era um apartamento de dois quartos, então eles fizeram um escritório no quatinho de empregada e tinha uma disputa pelo computador, porque o pai “tava” escrevendo um livro, a filha “tava” em pré-vestibular. Então eles meio que disputavam aquele computador. E cara, tinha umas situações que era muito parecidas com a minha história de vida. Eu sou filha única, morava num apartamento de dois quartos e a gente tinha um escritório que era no quatinho de empregada, que era onde ficava o computador. A gente colocava um “ventiladorzinho”, porque não tinha ar condicionado. Então, gente, que doido, esse filme me remete a memórias minhas. Depois eu fiz outro filme e eu me vi me conectando com outras experiências. Então eu acho que tem muito disso da gente quando em processo criativo, ele é um processo que mexe com as nossas sensibilidades, né? Com os nossos afetos, com as nossas emoções, com os nossos sentimentos. E eu acho que pra gente se conectar com eles, trazer “pra” fora, a gente busca dentro. Tem uma outra história, eu nem era cabeça de equipe, eu trabalhei um tempo na *“Grande Família”*, e teve um dia no estúdio, na verdade, era um episódio da *“Grande Família”* que tinha uma importância de uma gaveta do Lineu. Tinha uma gaveta que ele guardava... Não me lembro se ele guardava dinheiro, não me lembro nem mais o quê, mas essa gaveta

parecia muito e eu era a pessoa que “tava” no set, então lá na Globo a gente chega antes, a gente separa todo o material, a gente coloca tudo num carrinho... Então se vai abrir armário, a gente antes do início da gravação bota as roupas no armário, porque isso não fica sempre montado. A gente, às vezes, numa reunião de decupagem a gente define “ó, ‘vamo’ montar essa porta e essa porta, essa ou essa gaveta”, ou a gente mesmo pensa “ah, ó, essa daqui acho que vai ser boa, eu vou montar essa e essa” e antes da gravação eu vejo com a direção se é isso mesmo, ou só valido. E aí, tinha essa gaveta do Lineu, e eu entrei numa do meu avô, que era uma pessoa super importante pra mim, era um cara super talentoso, ele fazia várias coisinhas manuais e ele tinha várias ferramentinhas e eu sempre gostei de ferramenta, ele tinha uns badulaques, sei lá, uma medalha que ele ganhou não sei quando, uma peça de motor de sei lá o quê que ele trabalhava com... Ele era técnico de refrigeração, então tinha umas peças, umas coisas malucas que eu não sabia o que era... Umas ferramentas... que eu esqueci o nome... Daquele negócio que mede... Esqueci, mas enfim, várias trenas, várias que eu achava super legais e ele brincava que a única coisa que ele tinha na casa era uma gaveta e eu adorava “futucar” aquela gaveta do meu avô. E aí, quando eu fui pensar o que separar da gaveta do Lineu, eu me conectei com a gaveta do meu avô e fui viajando: “Ah, então, ele pode guardar aqui uma medalha... O que ele é? Ele é um técnico de vigilância sanitária...” Fui pensando umas coisas meio malucas assim, e fiz lá aquela gaveta, produzi, fiquei “amarradona” produzindo a gaveta. E aí, a gente gravou a cena. E depois da cena, o Marco Nanini veio falar: “Quem foi que produziu essa gaveta?” e falei: “Fui eu”, e ele “Cara, muito obrigada! Maravilha essa gaveta do Lineu! Eu vi muito Lineu ali. Quando eu abri me ajudou na cena”, sabe? Então eu acho que são essas coisas assim que a gente nem pensa muito, né? A gente vai se conectando. Eu acho que a gente nem racionaliza.

Elisa: Meio instinto, né?

Tainá: É instintivo, mas a gente é claro que vai se colocando. E é claro que a gente hoje em dia brinca. Eu não trabalho mais com tanta constância no mercado. Depois que eu tive filha, eu fiz essa opção pela docência. Então, em 2014, eu passei num concurso “pra” dar aula da Universidade da Integração Latino Americana, em Foz

do Iguaçu. Eu fiquei de 2014 à 2018 dando aula lá em Foz. Mas a minha família ficava aqui, eu me afastei “pro” doutorado, depois eu entendi que era um projeto de vida muito maluco e apareceu a oportunidade de dar aula aqui na ESPM. Então, assim, hoje em dia, a minha atividade principal não é a direção de arte, o exercício da função no set, é a docência. Mas de vez em quando, quando surgem projetos que eu consigo conciliar com a docência, eu faço. Eu fiz um longa metragem nas férias de 2021 “pra” 2022, porque como a gente ia filmar... A pré começou na época de natal e a gente ia filmar por volta o carnaval, eu falei “não, beleza, eu consigo.” Porque aí eu “tava” de férias aqui. Uma coisa que eu acho que a experiência vai ajudando a gente, é que a gente vai ficando meio bruxa, né? A gente já sabe o que vai dar errado, a gente já sabe aonde a gente precisa ter mais atenção, aonde a gente precisa colocar mais energia. Eu geralmente trabalho em filmes independentes de baixo orçamento, não que eu faça sem verba nenhuma. A verba que eu tenho “pra” um filme de baixo orçamento... Quando a gente olha pra uma produção “pra” um filme universitário parece uma fortuna, mas também as necessidades do que eu tenho que atender são muito maiores. Então, eu acho que a experiência, ela vai ensinando pra gente o que é mais importante, o que não é, onde é que eu concentro os recursos, onde é que eu não concentro os recursos. Eu acho que a experiência do próprio ofício vai fazendo a gente ficar mais sagaz pra gente minimizar os problemas. A gente sempre tem problema, sempre alguma coisa vai dar errado, sempre alguma coisa vai sair fora do planejado. Mas a gente tenta se planejar o máximo “pra” gente ter uma minimização maior possível dos problemas que a gente irá enfrentar. Eu acho que a experiência também dá isso. Não só uma experiência de vivência pessoal, mas a própria vivência profissional também acho que vai....

Elisa: É verdade.

Tainá: E uma coisa que eu acho muito legal, que nesse processo da pesquisa... Eu acho que esse processo da pesquisa ele também alimenta o meu processo de criação. Desde que eu fui pro mestrado, comecei a ler sobre o processo de outras pessoas, comecei a ler mais sobre direção de arte e agora no doutorado, pensar a direção de arte nesse ponto de vista plástico e estético, né? Como é que ela oferece

determinados recursos para uma obra... Que a direção de arte não precisa ser só alguma coisa que tá ali na rubrica, que existem outras formas de cinema, que existem várias relações possíveis entre direção de arte e roteiro, entre direção de arte e direção, entre direção de arte e direção de foto, né? Quando a gente vai ver... Por exemplo, essa produção mais independente da galera do nordeste... Eu gosto muito da Renata Pinheiro, por exemplo. Acho a Renata Pinheiro uma diretora de arte excelente. Eu acho, inclusive, que ela tem um certo estilo autoral na direção de arte dela. Quando a Renata surge, na parceria dela com o Cláudio Assis, eu acho que muda um pouco o partido da direção de arte. Eu sinto que a direção de arte deixa de ser tão arquitetônica, tão preocupada com uma verossimilhança dos espaços... A Renata é formada em Artes Visuais e ela é uma diretora de arte que fala mais, que grita mais, que traz umas cores mais “saturadonas” que fala mais alto, sabe? Que deixa de ser plano de fundo e vira um elemento narrativo. Quando você vai olhar, por exemplo, o “*Amarelo Manga*”, que é o primeiro longa da Renata com o Cláudio, eu acho que tem uma direção de arte com uma pegada diferente ali... E aí, quando você estuda isso, eu acho que contribui muito com o seu processo criativo. Qual a pegada de direção de arte que eu tô pensando? Eu quero essa pegada que fala mais alto que trabalha, de repente com fundos mais saturados, menos miméticos, de repente? Eu não vou querer reproduzir o que seria uma casa de uma pessoa desse grupo social desse poder aquisitivo? No cinema eu invento o que eu quiser, né? Então, eu acho que também o processo de pesquisa ele também alimenta o processo de criação. Porque a gente vê outros caminhos, outras possibilidades.

Elisa: É verdade... É.... Existe uma prática, um fazer plenamente estabelecido no campo de direção de arte para audiovisual. Na sua percepção, a formação acadêmica exerce influência significativa na formação do diretor de arte para audiovisual ou a prática do campo já está tão estabelecida que pouco importa o curso de origem do diretor de arte?

Tainá: Então, eu acho que essa sua pergunta são duas, né?

Elisa: É, são duas.

Tainá: Porque uma coisa é a gente pensar: Não ter nenhuma formação, que é possível, tudo bem. Por exemplo, eu trabalhei com um diretor, que é o Jorge Fernando. Jorge Fernando é um cara que não teve nenhuma formação superior. Ele é uma pessoa escolarizada, mas não fez curso superior e o cara era um gênio, Ele dirigia a cena com agilidade, ele cortava ao vivo de uma maneira incrível. Então o Jorge Fernando, a gente pode pensar uma pessoa de audiovisual, não necessariamente na área da direção de arte, mas uma pessoa que fez toda a sua formação na experiência... Acionando a sua sensibilidade e tal. Em tese, eu acho que seria plenamente possível uma pessoa que, sei lá, largou a faculdade no começo, se jogou no mundo e foi fazendo direção de arte chegar numa formação autodidata e dar conta. Acho que é possível. Porque eu acho que é isso. O nosso campo, ele é um campo... Ele é um ofício e ofícios tem esse processo de aprendizagem prática. O mestre ensina ao aprendiz. Eu acho que a direção de arte tem isso de ofício, de mestres e aprendizes. No entanto, eu acho que se você tem uma formação, você já chega com uma “caixinha” de ferramentas mais completa. Mas eu acho que independe. Eu acho que você tem bons diretores de arte de formações diferentes. O Thales Junqueira, por exemplo, é um cara que, se eu não me engano, é formado em Jornalismo ou Rádio TV, eu acho que eu disse isso aqui (aponta para o livro *A direção de arte no cinema brasileiro*). Eu pesquisei isso... É um excelente diretor de arte brasileiro. O Marcos Pedroso vem das Artes Cênicas, vem do teatro, Renata Pinheiro vem das Artes Visuais, Vera Hamburger vem da Arquitetura, o... Esqueci... A Carla Caffé, arquiteta de formação, o Cássio Amarante, arquiteto de formação. Eu acho que a maioria dos diretores de arte do *Cinema da Retomada* eram arquitetos. O Cássio, a Vera, a Carla Caffé... Eu não tenho certeza se o Marcos Flaksman tem uma formação de arquitetura.

Elisa: Arquitetura.

O Flaksman... Existe uma escola que considera a arquitetura a formação adequada para a direção de arte. Eu acho que tem uma galera *old cool* da direção de arte que considera que diretores de arte se formam na escola de arquitetura. Lia Renha é arquiteta. A maioria dos cenógrafos da Globo são arquitetos, mas eu acho que tem essa *new generation*, que é uma galera que veio de outras áreas e que deu uma

sacudida. Mostrou que é possível fazer outras direções de arte para outros cinemas, para outros caminhos. Porque eu acho que direção de arte, ela não existe no mundo sozinha, né? Não existe o certo da direção de arte é isso, isso, isso e aquilo, como não existe do cinema isso, isso, isso e aquilo. Se é um filme do Almodóvar é uma coisa, se é o filme do David Lynch é outra coisa, se é o filme do Scorsese é outra coisa, se é um filme... Né? Se é um filme mais experimental, é outra coisa, se é um filme performático de videodança de não sei o quê... Não sei. Então, pra minha concepção de direção de arte que envolve essas outras possibilidades, não importa a área de formação do diretor de arte. Eu acho que tem diretores de arte, inclusive, que área de formação de atuação, que vieram da atuação, como atores, atrizes, sabe? Tudo bem. Como é que você tá pensando? E aí, por isso que eu gosto dessa definição que a Vera Hamburger faz na dissertação dela. A Ana Paula Cardoso, por exemplo, é uma diretora de arte maravilhosa daqui do Rio. A Ana Paula foi bailarina durante anos. A principal formação da Ana é a formação da expressão corporal, depois a Ana fez a graduação de Cenografia da UFRJ. Eu conheci a Ana, ela tava estudando na UFRJ, mas quando você conversa com a Ana sobre o processo criativo dela, ela parte do corpo “pra” pensar o espaço. Ela parte da relação corpo-espaço. Então é a formação dela de dançarina que informa muito mais o processo criativo dela, porque ela pensa toda a espacialidade a partir da vivência do corpo no espaço. Eu vou dizer que ela é menos diretora de arte do que uma pessoa que fez arquitetura? Claro que não. Pode ser que ela não seja aquela diretora de arte mais adequada para um projeto que pede uma direção de arte mais baseada na arquitetura, pode ser, mas mesmo assim, eu acho que ela é capaz. Porque quando a gente tem uma equipe que é multidisciplinar, ela pode ter um cenógrafo ou uma cenógrafa que vão dar conta dessa área perfeitamente. E ela vai estar pensando numa articulação maior em relação à linguagem audiovisual, em relação a um partido estético da direção, sabe? Eu acho que é isso. A direção de arte, ela cada vez mais... E isso que você falou, a gente vive um momento de grande profissionalização do campo e isso é muito legal. Essas séries gringas, elas estão trazendo “pra” gente um aprendizado de processo profissional que é muito bom “pra” gente. Que a gente para de dar conta de tudo e a gente passa a ter mais verba, mais verba de equipe, que eu consigo ter uma pessoa pra fazer a produção de objetos com dois ou três assistentes. Eu consigo ter um cenógrafo, às vezes mais de um cenógrafo, uma equipe de assistentes, eu consigo ter um designer, às vezes

com um assistente. Então, eu formando bem uma equipe, eu posso dar conta daquela formação. Eu não preciso... Porque é uma loucura. Eu acho que a gente vem de um tempo.... Eu acho que essa galera mais *old school* da arte falava muito assim... Se você for ver nas entrevistas, né? Até mesmo dos grandes *Production Designers*, eles falam: “não, você precisa saber tudo”. Era uma coisa praticamente de um artista renascentista: Você tem que desenhar, você tem que projetar, você tem que conhecer toda a história da arte, você tem que conhecer toda a história da arquitetura e dos estilos arquitetônicos, você tem que conhecer toda a história da moda, toda a história do design. Só que essas pessoas faziam um filme em um ano, com tempo de pesquisa, de profundidade e de recursos que essas pessoas não nasceram assim. Quando o cara chega “pra” dizer que você tem que saber tudo, ele não sabia tudo quando ele começou. A experiência dele fez ele saber tudo, né? Então, eu acho meio perigoso quando a gente começa a jogar tudo nas costas do diretor ou da diretora de arte, porque você elitiza muito esse processo. Você começa a botar muita gente pra fora. Você fecha muito essa peneira e não é esse cinema que eu acredito. Não é essa direção de arte que eu acredito. Depende... “Pra” determinados projetos você vai precisar manejar. E eu, sinceramente, acho importante pra um diretor ou uma diretora de arte ter a capacidade de aprender e pesquisar isso. Eu acho que é um pré requisito “pra” direção de arte: Você tem que gostar de aprender. Você tem que gostar de pesquisar. Você tem que gostar de ir fundo naquilo. “Pra” um projeto “cê” vai aprender tudo sobre... sei lá, medicina numa especialidade x,y,z, pra um outro projeto, “cê” vai aprender tudo sobre não sei o quê... Indústria da música, dependendo do que são as temáticas que “tão” envolvidas no seu projeto, né? Mas cara, dizer que você tem que saber tudo? Não. Ninguém sabe tudo. Você pode chamar gente pra te ajudar, pode ter ajuda. Você pode ter consultoria. Você pode chamar pessoas e cada vez mais. A mesa que eu participei na semana ABC e o tema era Identidades Brasileiras Representatividade e Representação, eu acho que esse pensamento da pessoa que sabe tudo é um pensamento que até hoje em dia não é legal. Será que eu realmente consigo saber tudo sobre um grupo social ou etnico que é totalmente diferente de mim? Será que eu tenho lugar de fala “pra” partir da minha pesquisa eu fazer uma representação sobre uma comunidade sobre um grupo etnico? Será que cabe a mim ou será que eu tenho que trazer essas pessoas “pra” falarem de si? Será que não é bom eu perceber o meu limite? Eu percebo que não. Isso aqui eu nunca vou conseguir

saber, porque esse é um saber que é resultado de uma vivência e se eu não vivo nesse lugar eu nunca vou alcançar isso. Eu acho que hoje em dia, a evolução da nossa sociedade, que bom que ela tá evoluindo, ela vai exatamente contra esse artista renascentista que se acha o detentor de saber. De repente, é melhor “pra” determinados projetos... Se eu “tô” fazendo um projeto na comunidade que tem questões muito próprias ali, é mais legal eu perceber que eu tenho os meus limites, que tem um determinado lugar que eu não consigo chegar. Por que eu não posso chamar alguém da comunidade “pra” dividir comigo a direção de arte? Por que a gente não pode fazer uma co-direção de arte? E vai ter determinadas coisas que eu vou falar: “fulano, e aí, como é que a gente faz isso?” E ela vai falar: “Isso daqui, a gente vai chamar o pedreiro”... Isso foi uma coisa que eu comecei a pensar quando eu comecei a gravar em comunidade, quando a gente começou a gravar em locação em comunidade. “Cê” chega numa casa, é uma riqueza tão grande plástica a maneira como a pessoa pensou aquele espaço dela. Ela passa por uma visão de mundo que é tão diferente da minha, que a gente que passa por essa educação formal, na Escola de Belas Artes ou na Escola de Arquitetura ou na própria Escola de Cinema, a gente vai falar de composição, a gente vai falar de equilíbrio, de massas visuais, de pesos visuais e a gente vai adestrando nosso olhar “pra” um certo padrão, que é padrão ocidental, da arte ocidental... Que se eu boto um quadro aqui e não boto outro ali, me dá quase uma coceira que eu me sinto mal, mas, às vezes, você chega numa casa dessas e tem um outro padrão, que não é o seu padrão, dos equilíbrio das passas e que aquilo é maravilhoso, aquilo tem autenticidade, uma verdade que eu não sei fazer porque eu vou estar... Tipo, sabe? Cenário de comunidade? Cenário de Barraco? É sempre falso. Sempre tem... Né? Não parece que é de mentira? Não é completamente diferente quando é uma câmara que vai ali na casa da pessoa?

Elisa: É, falta uma vida.

Tainá: Eu acho que, às vezes, a gente precisa também olhar e “não, eu não sei fazer, vamos fazer alguém que saiba?” Então, de repente, é isso. Vou filmar na comunidade, será que não é melhor do que chamar o meu cenotécnico, chamar o pedreiro da galera que faz as casas de todo mundo? Que vai fazer aquele emboço

daquele jeito? Eu acho também que é uma coisa que a gente precisa pensar. A gente sair daquele lugar de “ó, eu sei tudo, eu posso tudo, eu posso qualquer coisa”, sabe?

Elisa: Verdade... Agora “pra” finalizar, acho que você já respondeu, mas vou perguntar aqui direitinho, quais as competências que você considera ser necessário para ser um diretor de arte?

Tainá: Então, eu acho que tem algumas, assim. Primeiro, ter essa curiosidade, essa vontade e esse trazer mesmo em conhecer coisas, descobrir coisas, né? E essa curiosidade, eu acho que ela é uma condição de vida, porque você não aciona só quando você tá no seu projeto, você vai criando uma biblioteca. Então, esse olhar curioso “pro” mundo, acho que é o primeiro. Eu acho que gostar de gente. Eu adoro gente. E gostar da diversidade, perceber a multiplicidade das coisas, né? Eu adoro isso. Olhar, traçar e ver como aquela pessoa se arrumou “pra” sair de casa hoje, a solução que essa pessoa pensou “praquela” casa dela, como é que... Cada um é um mundo. Eu acho que é isso. Essa curiosidade para o mundo e para as pessoas. Eu acho que é isso. E essa curiosidade “pro” mundo, “pras” pessoas vai fazer a querer aumentar o seu repertório e ver filmes, ir a exposições, ir a shows, viajar, né? E “tá” formando essa sua biblioteca de mundo. Quanto mais vivência de mundo, quanto mais interesse em coisas aleatórias. Eu diria que é isso, o resto são as ferramentas da maleta. Você vai juntando na sua trajetória. Mas se você cansou do mundo, se você perdeu a curiosidade “pras” coisas, aí eu acho que perde a graça, porque dá muito trabalho. Isso é uma coisa que eu falo “pros” estudantes aqui. Eu acho que a gente só faz direção de arte porque a gente ama muito, porque dá muito trabalho. Dá muito trabalho. Assim... É um volume de coisas que a gente mobiliza... Só a lista de produção de objetos, *dressing*... É tanta coisa. A gente é sempre o primeiro a chegar, a gente é sempre o último a ir embora. Então, assim, “pra” dar conta disso, só se isso te fizer brilhar o olho. E aí, eu acho que é essa curiosidade, esse prazer. A realização é essa: É quando você consegue conectar aquilo que você viu com aquilo que você “tá” produzindo, sabe? Eu acho que é por aí. Tem mais nada além. O resto é projetar, ter boas referências, ter um bom senso estético, mas

isso é do caminho. A curiosidade... Se você tem curiosidade, você vai atrás de boas fontes, boas referências e “futuca”, eu acho que você chega lá.

Elisa: Como você se tornou diretora de arte?

Tainá: Eu me tornei diretora de arte na faculdade ainda. Como eu comentei, eu comecei fazendo funções de assistência. Comecei até fazendo assistência de produção em filmes da galera mais velha, depois comecei a fazer a assistência de arte, produção de objeto, assistência de arte e fui ganhando uma experiência e depois eu comecei a ser chamada “pra” assinar curtas na faculdade já como cabeça de equipe. Comecei a fazer filmes da galera da minha turma, quando chegou a hora da minha turma começar a fazer seus próprios filmes, aí eu fui assinando. Na faculdade, se não me engano, eu fiz três curtas, não, quatro curtas, depois fiz mais um... Eu já estava formada, mas foi com a galera da faculdade. Dois.... Eita! Agora eu não lembro (risos). Mas foi isso, ainda na faculdade. Comecei primeiro nessas funções mais de apoio e depois fui convidada a assinar como cabeça de equipe.

ELISA: Você considera válido a existência de um curso de direção de arte para audiovisual no atual estágio do mercado de audiovisual no Brasil?

TAINÁ: A exemplo da graduação que já existe lá na Federal de Goiás, me parece que sim a graduação, e, olhando, eu estive lá é já olhei a grade, já analisei a matriz curricular e é uma matriz que me diz que sim, que há espaço para o desdobramento de um curso inteiro na área da direção de arte, ainda mais quando a gente pensa essa direção de arte mais expandida, né? A partir daquela definição que eu comentei com você, que a Vera Hamburger usa na dissertação dela, da direção de arte como uma área que lida com toda e qualquer manifestação cultural que envolve a imersão do corpo no espaço. Então pensando assim, de uma maneira expandida, me parece que sim, mas uma coisa que eu fiquei pensando, é que uma graduação em direção de arte só faz sentido se ela está numa instituição de ensino que tenha também graduações em artes cênicas ou em cinema e audiovisual ou talvez em artes visuais, para que esse essa formação em direção de arte encontre as

parcerias necessárias para proporem a esses estudantes os espaços a serem criados, a proporem essas bases, digamos assim, dramáticas narrativas, a partir das quais os projetos de direção de arte serão desenvolvidos. Porque a gente entende que a área da direção de arte embora exerça uma certa autonomia criativa, ela funciona sempre em diálogo com essas outras áreas criativas. Então isso eu fiquei pensando aqui, que é uma questão relevante para se pensar a formação nesse campo, por isso que eu defendo tanto a presença da direção de arte nos cursos de cinema, porque ela é uma área que não acontece sozinha ela acontece sempre em diálogo, seja com o roteiro, seja com uma peça, seja com um projeto expôgráfico, um projeto de um desfile de moda. Esses espaços não existem por si só, a menos que a gente tenha criadores que sejam diretores e diretores de arte e também atuem nessas outras frentes. Então eu acho que sim, eu acho que é relevante e eu acho que o desenvolvimento do campo também.

Se a gente pensa esse esse desenvolvimento teórico do campo a quantidade de pesquisas acontecendo sobre a direção de arte, dissertações de mestrado, teses de doutorado, elas estão mostrando também a relevância desse campo como um campo de pesquisa e investigação que alimenta também as práticas. Então conforme a gente vai tendo uma ampliação do campo a gente vai entendendo que espaços de formação voltados para esse campo passam a ser relevantes, porque o campo se amplia e esses espaços eles podem ser o lugar de retorno dessas práticas reflexivas de aplicação dessas metodologias, dessas reflexões que são feitas no campo da teoria. Esses espaços de formação podem ser lugares para onde essa teoria volta e ela é de novo aplicada à prática, ela é de novo aplicada ao fazer do campo.

Os ofícios de cinema são muito caracterizados também por esse fazer saber fazer, aprender fazendo. Então me parece também que um espaço de formação para essa área precisa existir em contato com o campo do fazer, em contato com espaços de concretização, com espaços da prática, porque esse tipo de formação, que é uma formação caracterizada por ser um ofício, onde não só se transmite um conhecimento teórico, mas o conhecimento ele se dá no dia a dia, naquilo que o Richard Sennett fala no artífice, no aprendizado do corpo, no saber fazer, esse espaço também precisa ser voltado para essa prática material também do campo.

Então eu vejo que sim, mas eu entendo também as dificuldades que seriam a implantação de um curso como esse, sabe Elisa? Mas eu acredito que talvez nesse nosso estágio de desenvolvimento do campo talvez ainda seja um pouco tempo, mas que logo logo esse espaço vai se mostrar fértil e amanhã ou depois a gente vai reunir as necessidades e os recursos para criação de um curso como esse, que realmente seria um sonho. Hoje em dia, eu vejo muito esse espaço no campo da especialização, existe em São Paulo a Especialização em Direção de Arte. Eu acho que é nesse campo da especialização, no campo das formações livres, eu vejo muita necessidade, porque essas são formações que dão continuidade a formações mais amplas que esses profissionais têm nas suas formações de origem, seja em cinema, seja em arquitetura, esses cursos livres, ou essas especializações, eles aprofundam esse primeiro contato com a área que surge dentro dessas formações mais amplas, mais generalistas, no caso do cinema ou mais amplas para outras aplicações, no caso da arquitetura. Então para cursos livres e especializações hoje a gente já tem um espaço muito claro, mas a graduação a gente precisaria também entender o volume de pessoas interessadas e até mesmo um conhecimento prévio da área que venha desde o ensino médio, né? Porque para uma pessoa escolher seguir aquela carreira, ela precisa conhecer aquela carreira, então embora utopicamente me pareça muito bonito, talvez a gente ainda tenha um trabalho, até mesmo de conscientização sobre o que seja a direção de arte, sobre o que seja trabalhar na direção de arte, para que de fato as pessoas possam escolher isso como um caminho de vida mais cedo a ponto de se inscrever em uma graduação dessa área.

Enfim como sempre, essas respostas não são tão claras assim, porque elas são mais provocações e reflexões e eu te confesso que essa sua pergunta me provocou uma reflexão aqui interessante que eu ainda estou fazendo.

ANEXO S

Perguntas enviadas para a diretora de arte Valéria Costa e respondidas via e-mail, com o intuito de colaborar com a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

1_ Quando iniciou o seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

Comecei a trabalhar como cenógrafa em cinema no ano de 2001. Já era arquiteta formada. Nos três primeiros trabalhos fui assistente de cenografia e já no quarto, cenógrafa. Desde o meu primeiro trabalho tive a oportunidade, pela generosidade dos diretores e diretoras de arte com os quais trabalhei, de ter contato com todo o visual do projeto, portanto provavelmente meu interesse surgiu dessa oportunidade. Em 12 anos trabalhando como cenógrafa, sempre compreendi o visual do projeto como um todo unificado apesar de realizar a cenografia.

2_ O quê ou quem despertou o seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

Parte dessa pergunta está respondida acima: o próprio fazer dos projetos e o convívio com os diretores de arte. Mas meu interesse vai para além da direção de arte. Me interessa a construção da imagem, no cinema feita a partir da dramaturgia. A minha colaboração é no desenho da arte mas ao longo da direção de arte tenho conseguido colaborar com as diretoras e diretores (geral e de fotografia), na construção da imagem como um todo, seja na discussão de lentes, movimentos de câmera e os sentidos de fazer imagens relevantes, para um mundo tão visual e tão saturado de imagens sem sentido algum.

3_ Qual a sua formação?

Sou arquiteta formada pela FAU-UFRJ. Tenho pós-graduação incompleta do curso História da Arte e Arquitetura no Brasil - PUC-Rio / Pós-graduação em Cinema Documentário - FGV-Rio / E atualmente sou mestranda no Instituto de Artes Visuais da UERJ.

4_ Há quanto tempo você atua na área de direção de arte cinematográfica?

11 anos.

5_ Como você se tornou diretora de arte?

Pelo reconhecimento de diretoras e diretores de arte e produtoras e produtores executivos com os quais trabalhei durante 11 anos. Foram eles que me disseram que eu estava pronta para assumir a liderança do departamento. E isso foi uma grande honra.

6_ Como sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, no seu processo de criação, na sua elaboração da pesquisa visual e no projeto cenográfico?

Entendo que a nossa formação profissional é algo vivo, que deve ser contaminada, alimentada, incessantemente. Nossos interesses ao longo da vida vão se transformando, portanto esse cuidado com a formação profissional, de dar a ela o status de ser vivente, deve ser mantido. Para tal, escolhi, ao longo da minha carreira fazer cursos constantemente, tanto de longo quanto de curto prazo. Nas áreas de cinema, arte, arquitetura, filosofia. Provocar a minha mudança de olhar, de forma contínua, é meu objetivo pessoal, antes de ser profissional. Tocar na pele do mundo sem tentar abraçar toda a sua compreensão, tem sido uma das minhas questões mais trabalhadas.

7_ Cada diretora / diretor de arte desenvolve o espaço cenográfico a partir da formação e de suas experiências pessoais. Sendo assim, o quê, da sua formação ou de suas experiências é recorrente na composição visual dos espaços cenográficos determinados pelo roteiro?

A direção de arte está a serviço da dramaturgia e é uma arte colaborativa, por excelência. Ao ler um roteiro, tento trazer aspectos da minha vivência e estudos e, por conseguinte, propostas visuais para marcar a nossa presença no mundo

contemporâneo, pois a meu ver, toda arte deveria ser produto do seu próprio tempo. Essa insistência e fidelidade à essa minha ideia sobre esse aspecto fundamental do que significa fazer arte, se repete em todos os meus trabalhos. Às vezes consigo materializá-lo. Às vezes não é possível. Mas me interessa de fato colaborar da melhor forma no projeto como um todo, com olhar atento e escuta.

8_ Existe uma prática, um fazer plenamente estabelecido no campo da direção de arte para o audiovisual. Na sua percepção, a formação acadêmica exerce influência significativa na formação do diretor de arte para o audiovisual ou a prática do campo já está tão estabelecida que pouco importa a origem do diretor de arte?

Ao longo dos anos percebi que há uma tendência muito forte dos produtores e produtoras executivos / diretoras e diretores, de se sentirem mais seguros em convidar os arquitetos para desenvolver os trabalhos mais complexos. Me formei profissionalmente no Rio de Janeiro mas tenho trabalhado também em SP e percebo igualmente a mesma tendência. Com a entrada dos streamings na cultura brasileira, profissionais de outras áreas, como designers de interior e designers gráficos, têm tido oportunidades mais interessantes de trabalho.

Mas sim, confio que a formação acadêmica é fundamental na formação dos diretores e diretoras de arte, para além da experiência prática.

É uma lástima não termos no Brasil um curso de formação em production design. Essa nomenclatura, inclusive, é complexa, como aliás, também considero a nomenclatura diretora / diretor de arte. Arte é uma palavra complicada de se descrever e, a nossa profissão está muito conectada às funções técnicas e de produção e responde a um tempo finito, de empreitada, o que é bem diferente dos processos artísticos de um artista. Temos uma questão temporal que deveria ser considerada, para lidar com essas nomenclaturas.

9_ Quais as competências que você considera ser necessárias na formação de uma diretora / de um diretor de arte?

Essa é uma função considerada multi-tarefas. A / o profissional deve saber se comunicar claramente a partir do desenho / entender de dramaturgia e saber propor

cortes de orçamento e ou reajustes a partir de ideais que não comprometam a essência dramática dos roteiros / saber argumentar na defesa do orçamento do departamento e em relação aos cachês e contratação da sua equipe / colaborar com todos os outros departamentos também responsáveis diretamente pela imagem: cinematografia / figurino / maquiagem / efeitos / pós-produção, entre outros / saber responder aos inúmeros imprevistos que aparecem ao longo do projeto / estar aberto para as diversas negociações com as / os executivos e as / os diretores / lembrar sempre que você não é maior que o projeto - que você está inserida, inserido, num contexto de trabalho complexo e essencialmente coletivo. Para responder bem a todas essas questões, contei com a ajuda e formação de grandes diretoras e diretores de arte, além de outros profissionais do cinema que, felizmente, tiveram a generosidade de me convidar para suas equipes.

10_ Você considera válida a existência de um curso de direção de arte para o audiovisual no atual estágio do mercado de audiovisual no Brasil?

Sim. Mas, pela minha experiência, sugiro aos futuros diretores de arte que sejam arquitetos e façam especialização em direção de arte. A compreensão espacial de um arquiteto não tem precedentes. Além de ser uma formação rica em história da arte, arquitetura, estudo das cidades. É uma profissão humanista, por excelência e muito abrangente, rica em conteúdo e possibilidades profissionais para além da construção civil.

O mercado audiovisual brasileiro tem se expandido com as séries, cujos desenhos de produção ainda estão em formação. Elas determinam uma relação de cliente x profissional contratado que não havia no cinema, e sim na publicidade. É um processo de trabalho, com outras camadas de complexidade. Portanto, quanto mais sofisticada for a sua formação profissional, mais colaborativa (o) essa (e) profissional tem chances de ser na carreira do audiovisual.

ANEXO T

Transcrição da entrevista com Vera Hamburger para a Monografia da Elisa Alves Lyra Teixeira para a pós-graduação Especialização em Técnicas de Representação Gráfica.

ELISA: Vera, qual a sua formação?

VERA: Sou formada em arquitetura e sou eu sou mestre em artes cênicas. Sou doutora agora em arquitetura.

ELISA: Parabéns.

VERA: Obrigada.

ELISA: Nada. E quando se iniciou seu interesse pela direção de arte cinematográfica?

VERA: Olha, foi tudo muito por acaso a minha vida. Vamos dizer, eu fui fazer arquitetura por acaso. Eu ia fazer história, mas na época, eu namorava um menino que estudava arquitetura. E ele tinha um escritório e ele falou, “mas por que você vai fazer história? Você gosta tanto de discutir com a gente, não sei o quê”, e a arquitetura tem história né? “Você estuda história, então por que que você não vai pra arquitetura que você vai estudar história, mas vai ter mais amplitude de ação” e esse menino então me salvou.

Eu fui pra arquitetura e no começo, eu fui trabalhar com uma professora de história, história da arte, mas por acaso, eu tenho um tio que é que é um cenógrafo muito muito importante na história da cenografia do Brasil que é o Flávio Império. Então eu sempre fiquei próxima, quer dizer, mas eu achava que era ele fazia cenografia e eu nunca ia fazer isso, porque ele era genial e eu nunca ia ser genial e eu queria nem chegar perto. Mas ele faleceu, e ao mesmo tempo, eu parei então de trabalhar porque eu fiquei muito mal e parei de trabalhar com história da arte, e ao mesmo tempo, o pessoal do Zé Celso, o próprio Zé Celso Martinez Corrêa me chamou pra

fazer uma obra que era uma releitura do Roda Viva. Que que o Fábio tinha feito? Mas na verdade foi totalmente por acaso, né? Porque eu tinha amigas que trabalhavam com o Zé. Quando o Zé falou, “puxa vida, mas o Flávio morreu”, elas logo falaram, “não, mas tem a sobrinha dele. Ela está na FAU”. E aí, então, eles me chamaram. E eu como estava muito mal pela morte dele, achei que era uma missão e fui então fazer essa leitura do Roda Viva e fiz uns uns figurinos, eu e o meu namorado da época que já era outro, Fábio Tapuia. E a gente gostou muito da experiência.

Eles também eles então chamaram a gente pra fazer uma outra leitura que não tinha mais a ver com o Flávio Pedro. Que era original, que era o homem e o cavalo do Osório de Andrade. E aí, nós fomos. Aí sim, eu pude fazer a cenografia e aí eu me apaixonei completamente vendo o Zé. Trabalhar vendo esse espetáculo sendo criado em dez dias era uma leitura, mas era uma leitura dramática. Enfim, eu apaixonei e falei “bom acho que é isso que eu vou fazer da minha vida”, mas eu resolvi ir pro cinema, meu irmão estava começando a fazer cinema fazia efeitos especiais. Eu falei pra ele “você não conhece alguém da cenografia que precise de estagiário, né?” Eu era da FAU. Ele me indicou “pra” pra dois conhecidos dele e eu fui fazer as entrevistas. Um deles não precisava de estagiário, mas o outro precisava, e aí, então eu comecei a fazer cinema. Nesse mesmo filme, *O Paciente*, estagiária “pra” assistente porque eu já desenhava já tinha linguagem da arquitetura e não parei mais. Aí eu fui fazer cinema principalmente, mas depois voltei pro teatro, fui pra ópera, enfim. Fui “pra” exposições, fiquei zanzando muito tempo como assistente, depois como cenógrafa e depois como diretora de arte.

ELISA: Ah legal! Isso tem quanto tempo? Quando que iniciou isso? Tem você lembra qual ano?

VERA: Isso foi em 1985, eu fiz a primeira leitura com o Zé e em 1987, se eu não me engano, eu fiz o primeiro filme.

ELISA: Ah, então foi nesse momento que você se tornou também diretora de arte, né?

VERA: É, nesse momento eu tava eu comecei a estagiária e fui indo. Fui fazendo a carreira, vamos dizer assim. Aprendemos com experiência mesmo. E mais. Então em 1987, eu fiz o primeiro filme, se eu não me engano

ELISA: E como que a sua formação contribuiu no desenvolvimento do seu olhar, no seu processo de criação, na elaboração da sua pesquisa visual e no projeto cenográfico.

VERA: Então, você fala visual, a minha pesquisa visual e aqui a sua especialização em Técnicas de Representação Gráfica, mas a minha formação é da arquitetura. Primeiro, eu acho que todo pensamento de projeto. Eu aprendi na escola e na prática na verdade e eu fui desenvolvendo enquanto eu estava na escola. Eu estava no terceiro ano, quando eu comecei a fazer, mas tem uma coisa que eu acho importante dizer que a nossa questão não é não é somente visual, pelo contrário, e muito menos somente gráfica. Ela é espacial, está certo? Então, talvez essa percepção venha dar minha base da arquitetura. Eu chamo muita a atenção nessa questão de que não é só uma atividade visual, é uma atividade espaço visual. Porque quando a gente desenha o espaço, a gente “tá” pensando no corpo em movimento. Então nós pensamos em três dimensões, em quatro dimensões, porque o tempo faz parte disso. Se eu quero que numa cena, ele atravessasse o espaço, eu tenho que pensar que espaço é esse que vai dar essa dinâmica mais longa do tempo, então o nosso fazer envolve o tempo, o espaço e a visualidade. Além, é claro, de questões sonoras que se complementam a questão do espaço e da visualidade a sonoridade faz parte disso. Por exemplo, se eu imagino um apartamento no meio do campo, em São Paulo. Você é do Rio. Se eu imagino um apartamento que eu quero que seja uma coisa mais urbana, o pessoal do som vai colocar daquela urbanidade, o barulho de gente passando, o barulho de trem, você tem uma estação de trem. A Central do Brasil, você põe uma sonoridade de passarinhos, fica uma coisa contraditória. Leva a gente para outro lugar, outro tempo. Vira quase uma ruína, não é mais uma estação de trem, a gente lida também com essa questão.

ELISA: E você diria que você coloca suas experiências pessoais nos seus trabalhos também? E como que você coloca?

VERA: Sim. Como eu, né? Eu existo. Eu percebo as coisas de uma certa forma, eu leio as coisas de uma certa forma. Eu vou ler o roteiro e aquilo vai me tocar de alguma maneira, porque a partir da minha pessoa, da minha experiência, eu estou sendo provocada por outras pessoas a sentir coisas a partir da minha própria experiência. Não tem como fugir disso. Eu vou somar isso a outras conversas, a outras sensações, a outras percepções nos meus parceiros e parceiras de trabalho. Mas quem tá em jogo sou eu, é o meu modo de ver aquilo, o modo de me relacionar com aquilo. Mesmo que seja um filme que eu não concorde com abordagem que ele dá, isso de alguma maneira deve entrar ou não, eu falo “não, peraí, eu vou acreditar nisso por esse tempo e vou reforçar isso que esse roteiro ‘tá’ querendo que eu reforce”, mas sempre a partir da minha experiência, da minha vivência.

ELISA: Sim, sim... E aproveitando que tô falando sobre essa questão da formação em relação a vários diretores de arte, na sua percepção, a formação acadêmica exerce influência significativa na formação do diretor de arte no audiovisual?

VERA: Qualquer formação exerce uma influência significativa. No caso, eu fiquei cinco anos estudando na graduação, depois no mestrado vem outras questões e no doutorado vem outras questões. E a teoria e a prática se misturando no meu fazer, sem dúvida. Não tem como fugir disso. A nossa formação inclui a academia.

ELISA: Então pouco importa o curso de origem do diretor de arte?

VERA: Importa, porque é o nosso repertório. Na vida formamos repertórios e é claro que o repertório que eu vivo na escola faz parte do meu fazer. Influencia o meu modo de pensar, minha metodologia de pensamento e de trabalho. Eu imagino que seja muito diferente “pra” uma pessoa que vem das artes plásticas, que vem do teatro, que vem da arquitetura. Eu acho que deve mudar bastante.

ELISA: Sim. E “pra” finalizar já.

VERA: Já?

ELISA: Sim (risos). Quais as competências que você considera serem necessárias para ser um diretor de arte?

VERA: Não precisa ser um formado na academia. A gente tem vários diretores de arte que não foram formados nas escolas. Por exemplo, Clóvis Bueno é uma pessoa que estudou engenharia, mas não se formou, mas ele aprendeu muito na prática. Essa geração, eu acho que tinha mais gente que não era formada que aprendia fazendo. Eu aprendi muito fazendo, sou formada em arquitetura, que influencia no meu modo de fazer cinema, fazer qualquer coisa, mas o meu aprendizado na prática também, talvez é o que mais influencie. Então... A pergunta é o que mesmo?

ELISA: Quais as competências que você considera...

VERA: Eu acho que a gente tem.... A direção de arte é uma ocupação multidisciplinar. Eu gosto de falar transdisciplinar, porque as coisas se entrelaçam. O design de objetos se entrelaça a arquitetura que se entrelaça ao estado das coisas. Tipo, uma casa deteriorada... O estado mesmo das coisas, mais plástica. Então a gente lida tanto com história da arte como história da arquitetura, história do design, história do vestuário, história da maquiagem. Digo, desde a história do nosso ser, do planeta até a história da aviação, muda se a gente fizer um filme de aviação, a gente vai estudar a história da aviação.

Eu acho que a direção de arte tem essa questão de ser transdisciplinar, né? Então, ela mistura as artes visuais, mistura com as artes plásticas, com as artes cênicas, mistura com estudos da natureza, ela mistura tudo, "tá" certo? Então, você pode partir de uma das coisas, mas você vai ter que circular por todas elas.

ELISA: Ah, sim. Posso fazer uma pergunta a mais? Se você considera válido a existência de um curso de direção de arte "pra" audiovisual?

VERA: É a minha luta. Eu fiz um mestrado propondo isso, fiz um doutorado propondo isso. Meu sonho é fazer essa escola, se quiser fazer comigo, venha!

ELISA: Eu quero!

VERA: Esse ano é dedicado a isso. A gente tem uma escola em Goiás, uma escola de graduação em direção de arte e tem uma escola na Foz do Iguaçu, que eu saiba são essas duas que são de graduação em direção de arte. Mas nos principais centros de produção a gente não tem. A gente tem cenografia dentro do curso de teatro, a gente tem direção de arte como uma optativa muitas vezes no curso de cinema. A direção de arte é muito pouco compreendida. Eu fiz um livro em função da gente preencher essa lacuna, eu fiz o mestrado também, eu desenvolvo métodos. O meu sonho é ter esse curso funcionando. E mais, esse curso tem que ser mais abrangente, não só de cinema e de teatro. Tem que misturar tudo. Esse doutorado que eu fiz, eu defendo exatamente essa questão do desenho do espaço em cena ou o desenho do espaço da própria arquitetura, é uma linguagem comum que a gente lida ao desdenhar.