



PROCESSOS CRIATIVOS EM DIREÇÃO DE ARTE SUBSIDIADOS
PELA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NO LIVRO DO FILME

HÉLDER PAULO CORDEIRO DA NÓBREGA

HÉLDER PAULO CORDEIRO DA NÓBREGA

**PROCESSOS CRIATIVOS EM DIREÇÃO DE ARTE SUBSIDIADOS PELA
FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NO LIVRO DO FILME**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. João de Lima Gomes.

Área de Concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Artes Visuais.

JOÃO PESSOA - PB

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

N754p Nóbrega, Helder Paulo Cordeiro da.

Processos criativos em direção de arte subsidiados pela fotografia artística no livro do filme / Helder Paulo Cordeiro da Nóbrega. - João Pessoa, 2021.

91 f. : il.

Orientação: João de Lima Gomes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Cinema. 2. Direção de arte. 3. Fotografia artística.
4. Livro do filme. 5. Processo criativo. I. Gomes, João de Lima. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



HELDER PAULO CORDEIRO DA NÓBREGA

**“PROCESSOS CRIATIVOS EM DIREÇÃO DE ARTE SUBSIDIADOS PELA
FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NO LIVRO DO FILME”**

Aprovado (a) em: 23 / 02 / 2021

Comissão Examinadora:

**Prof. Dr. João de Lima Gomes - UFPB
Orientador/Presidente**

**Prof.^a Dr.^a Fabíola Cristina Alves – UFPB
Examinador (a) Titular Interno (a)**

**Prof. Dr. João Carlos Massarolo – UFSCAR
Examinador (a) Titular Externo (a) à Instituição**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter alcançado esse importante estágio em meu desenvolvimento pessoal e profissional. A ciência e a pesquisa que me propiciaram novas formas de apreciar a vida. A minha família pelo aporte incondicional para desenvolver meus estudos. Ao meu orientador Dr. João de Lima Gomes pelas importantes contribuições para minha vida artística e acadêmica. A Dr^a. Fabíola Cristina Alves por sua incontestável sabedoria, profissionalismo e orientações em diversos momentos de minha pós-graduação estendidas até este trabalho. Ao Dr. João Carlos Massarolo por sua generosidade, sapiência e as preciosas contribuições incorporadas neste escrito. Também sou grato aos demais Professores e alunos do Programa associado de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV-UFPB/UFPE. Agradeço a produtora 2i Filmes ao cineasta Manoel Fernandes Neto e demais integrantes da equipe fílmica de *Selva*. Além da Professora Ma. Idália Lins, Professora Ma. Atena Pontes, Professora Ma. Karla Noronha, Dr. Hermes Machado, Ma. Luana Bispo e Ma. Joseane Tenório.



Figura 1: *Selváticos* (2018). Fotografia de Hélder Nóbrega com parte da equipe do filme *Selva*. Fonte: autoria própria.

RESUMO

Este trabalho discorre acerca do processo de criação em direção de arte, no qual desempenhei essa função, para a concepção do filme *Selva* (Brasil/Paraíba, HD digital, 120', 2021), de Manoel Fernandes Neto. Compreende-se o processo criativo como uma ordenação de ideias (ZAMBONI, 2006) que envolvem traduções e recriação, ou seja, uma transcrição (CAMPOS, 2011). Ao passo que, entende-se a direção de arte como uma reestruturação de universos, no que diz respeito às representações das identidades como traduções e recriações sociais e culturais por meio das construções das visualidades colocadas em cena. Dessa forma, a direção de arte se estrutura na noção de pessoa (MAUSS, 2003), compreendendo a identidade como representação social (GOFFMAN, 1985) sem perder de vista seus aspectos de construção social e cultural (SILVA, 2000). Diante da multiplicidade que envolve o fazer artístico, em direção de arte, encontra-se na bricolagem, versada por Dias e Irwin (2013), o aporte metodológico eficaz para ortografar acerca do processo criativo, conceituado neste estudo como livro (da arte) do filme, produto transmídia que, dentre outros elementos, conta com a fotografia artística (COTTON, 2010), assunto deste recorte, como subsídio para construções do espaço cênico fílmico supracitado.

Palavras-chave: Cinema. Direção de arte. Fotografia artística. Livro do filme. Processo Criativo.

ABSTRACT

This work discusses the creation process in art direction in which we perform this function for the conception of the film *Selva* (Brasil / Paraíba, HD digital, 120 ', 2021), by Manoel Fernandes Neto. We understand the creative process as an ordering of ideas (ZAMBONI, 2006) that involve translations and recreation, therefore, a transcreation (CAMPOS, 2011). At the same time, we understand art direction as a restructuring of universes regarding representations of identities such as translations and social and cultural recreations through the construction of the visualities put on the scene. Thus, art direction is structured in the notion of person (MAUSS, 2003), understanding the identity as a social representation (GOFFMAN, 1985) without losing sight of its aspects of social and cultural construction (SILVA, 2000). Given the multiplicity that involves artistic making, towards art, we find in the bricolage, versed by Dias and Irwin (2013) the effective methodological contribution to spell out about our creative process, conceptualized in this study as a book (of the art) of the film, transmedia product, which among other elements uses artistic photography (COTTON, 2010), subject of our clipping, as a subsidy for the construction of space scenic filmic mentioned.

Keywords: Movie theater. Art direction. Artistic Photography. Book of the film. Creative Process.

FIGURAS

Figura 1: Selváticos (2018). Fotografia de Hélder Nóbrega	5
Figura 2: Calorenta (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	20
Figura 3: Máscaras identitárias do filme Selva	29
Figura 4: Caixa Verde (1934), de Marcel Duchamp	33
Figura 5: Caixa da arte do filme Selva.....	33
Figura 6: <i>Concept board</i> do filme Selva	41
Figura 7: Ancoragem (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	41
Figura 8: Quadro comparativo com a paleta de cores da fotografia artística Ancoragem e frames dos três atos do filme Selva	42
Figura 9: Máscaras identitárias das três personagens femininas de Selva	44
Figura 10: Máscaras identitárias para três personagens masculinos de Selva	45
Figura 11: Emaranhados (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	48
Figura 12: Processo criativo para máscara e adereço do personagem Noé.....	48
Figura 13: Mangue fluorescente (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega	49
Figura 14: Processo criativo para composição do jardim fluorescente de Selva.....	50
Figura 15: Processo criativo para composição da fachada da casa em Selva	50
Figura 16: Voejo (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega	52
Figura 17: Coração da mata (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	53
Figura 18: Rizoma (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	54
Figura 19: Cenografia viva de Selva. Fonte: autoria própria	54
Figura 20: Margem floral (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega	56
Figura 21: Prova de figurino da personagem Mayara. Fonte: autoria própria	57
Figura 22: Tríduo dourado (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	58
Figura 23: Prova de figurinos para a cena do ritual da fertilidade no filme Selva	58
Figura 24: Olê Mulher selvagem (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega	59
Figura 25: Provas de figurinos para a cena do ritual da Jurema, no filme Selva	60
Figura 26: Estêncil florestal (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	61
Figura 27: Processo criativo para compor um figurino da personagem Jonathan.	62
Figura 28: Brilho brejoso (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	64
Figura 29: Anúnciação (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega	65
Figura 30: Selvática (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	15
EM BUSCA DE UMA POÉTICA IDENTITÁRIA	15
1. Fotografia artística	15
1.1. Poéticas em fotografia artística como identidade.....	16
1.2. Estouros de luz: um processo criativo em fotografia autoral.....	17
2. Documentário e identidade	21
2.1. A Paraíba e sua tradição documentarista	22
2.2. A narrativa ficcional e a narrativa real	23
3. A direção de arte como construção identitária no filme	25
3.1. Identidade, máscaras e a noção de pessoa	27
3.2. Identidades cenográficas.....	29
3.3. A caixa de arte do filme.....	32
3.4. O livro (da arte) do filme	34
CAPÍTULO II.....	38
O LIVRO (DA ARTE) DO FILME SELVA	38
4. O filme, a narrativa e o processo criativo híbrido	38
4.1 A estética da tropicália em <i>Selva</i>	39
4.2 O uso da fotografia artística na direção de arte de um processo criativo híbrido	40
4.3. Reconstruindo identidades por meio da direção de arte.....	43
4.3.1. Cenários e objetos de cena.....	45
4.3.1.1 Objetos de cena	46
4.3.1.2 Produção de Cenários	49
4.3.1.2.1. Cenários vivos.....	51
4.3.2 Figurinos e maquiagem	55
4.3.2.1 Maquiagem	62
5. Outras ponderações sobre a fotografia artística da direção de arte em <i>Selva</i>	64
5.1. A fotografia artística de <i>Selva</i> como aporte para outras áreas criativas do filme	66
5.2. Semelhanças e diferenças entre fotografia artística e direção de arte em <i>Selva</i>	68
5.3. Erros e acertos no liame entre fotografia artística e direção de arte em <i>Selva</i>	69
5.4 A identidade do diretor de arte enquanto fotógrafo artista.....	70
CAPÍTULO III	72
O PROCESSO TRANSCRITIVO DA DIREÇÃO DE ARTE.....	72

6. Descobrindo a metodologia e os métodos para este estudo.....	72
6.1. A bricolagem como prática artística e metodológica	74
6.2. Bricolagem e transdisciplinaridade	75
6.3. Histórico de criação autoral: um sucinto panorama contextual	76
6.4. Breve consideração acerca do estado dessa questão	77
7. Processo Criativo	79
7.1. A Transcrição haroldiana	79
7.2. Processo criativo como uma transcrição	81
8. Direção de arte	83
8.1. Breve panorama histórico sobre a direção de arte	85
8.2. Processo criativo em direção de arte	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERENCIAL TEÓRICO	92

INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte coletiva e como tal exige esforços característicos de sua própria área. A realização de uma boa obra fílmica está relacionada à escolha de uma equipe hábil, em suas diversas especificidades artísticas e técnicas. É um trabalho que reivindica muita competência, e isso envolve duas fases essenciais que são o alicerce da direção de arte, trata-se respectivamente de um bom planejamento e, sobretudo, pesquisa.

A pesquisa é o segredo do bom desempenho de qualquer obra audiovisual. Cada equipe, em suas singularidades, exige estudos para composição de suas visualidades e sonoridades, segundo as necessidades que cada projeto apresenta.

Todas essas demandas pedem tempo, dedicação e investigações, a fim de compor um todo harmonioso, no que se refere à construção de uma comunicação sonora e visual para o espectador. Construído coletivamente, esse produto comunicacional audiovisual, por ser elaborado por processos criativos oriundos da mente humana, torna-se uma linguagem, pois se organiza em uma atmosfera particular que cada obra traz em si.

No momento, este estudo se atém apenas às questões das visualidades da cena, atribuídas as competências da direção de arte em seus processos de criação. Aqui se faz importante pontuar que existem duas nomenclaturas referentes a profissão direção de arte e o designer de produção, termo originado na indústria audiovisual estadunidense, estando relacionado a um processo mais amplo que envolve a identidade visual de uma obra fílmica para além filme, reverberando em outros produtos culturais e de consumo equivaleria dizer mais próximo de um cinema de grandes produções.

Nesse escrito optou-se pelo termo direção de arte por ser mais consonante com a realidade dos contextos sociais, culturais e econômicos nas quais a prática que baseia o estudo se desenvolveu. Em tais processos criativos, em direção de arte, encontrou-se na fotografia artística, uma forma de economizar tempo e administrar melhor os recursos financeiros destinados a esse setor. Além de aumentar as possibilidades de êxito, para as construções visuais de competência dessa área.

Assim como o diretor de som trabalha para a construção de uma estética própria, o diretor de fotografia e o montador conceituam suas construções de sentidos. Tais elaborações ao se agrupar sobre a regência do realizador criam a atmosfera do filme. A direção de arte cuida das visualidades das diegeses fílmicas.

Após receber o roteiro, há uma conversa com o diretor, o produtor e se inicia o trabalho de criação da direção de arte que vai amadurecendo concomitante ao encontro

com as demais equipes criativas, geralmente quando se iniciam as visitas técnicas nas possíveis locações. Depois de escolher juntos os espaços nos quais os corpos performarão para a história ser contada, dá-se o prosseguimento ao processo de criação ainda na pré-produção.

Tal atividade possibilita a verificação das necessidades que envolvem cenários e locações, em suas possíveis concordâncias e contrastantes com as vestimentas dos corpos, com a finalidade de fazer a composição visual das cenas.

Muitas vezes há locações em lugares que necessitam de autorizações para entrar, e isso demanda uma estrutura mínima de produção que envolve transporte, diárias, alimentação e a disponibilidade de uma pequena equipe para realizar a ação. Em muitos casos, há pouco tempo para “respirar a cena”, ou seja, estudá-la com calma, verificando as diversas variantes possíveis.

Com o intuito de encontrar maior autonomia e agilizar os processos de criação, encontra-se na fotografia artística o aporte ideal, devido às semelhanças entre os dispositivos captadores de imagens que envolvem escolhas técnicas como o aumento do diafragma, da velocidade, dentre outros, em acordo com a demanda do roteiro no que se refere às escolhas acerca do tempo, dia e noite e dos espaços internos e externos.

Diante da natureza múltipla da arte, como a fotografia, enquanto fazer artístico, pode subsidiar os processos criativos em direção de arte, no livro do filme?

A escolha da fotografia artística se deu devido à linguagem possibilitar as várias nuances e perspectivas de estudos e testagens. Essas experimentações buscam aprimorar as decisões técnicas relacionadas às visualidades e podem ser feitas tanto digitalmente, por meio de vários processos de sobreposição e montagem, quanto manualmente com interferências no papel fotográfico impresso.

Assim, foi possível agilizar o processo de criação que envolve as escolhas técnicas das paletas de cores, a elaboração de figurinos em contraste com as ambiências, composição de cenários, objetos de cena, maquiagem, efeitos especiais, além de outras demandas específicas que surgem em cada projeto, a exemplo da jardinagem e dos cenários vivos elencados no filme para o recorte deste estudo.

Evidencia-se que a caixa do filme é o que nomeia o processo criativo que envolve a sua fisicalidade em um suporte contendo *assemblagens*, desenhos, croquis, *storyboards*, fotografias artísticas, dentre outras necessidades, em acordo com cada obra na qual se exerce essa função. Após essa catalogação e testagens, o material digitalizado transforma-se no livro (da arte) do filme, objeto que será apresentado pela primeira vez neste estudo.

Sendo assim, paralelo a esta dissertação surge a necessidade de publicar *O livro (da arte) do filme Selva*¹(2020), cuja autoria divido com o orientador deste estudo, Dr. João de Lima Gomes. Da obra referendada, na especificidade do seu processo de criação em direção de arte, foram extraídas as fotografias artísticas, objetos deste estudo.

A fotografia artística surge em meio ao processo de criação em direção de arte para cinema, no entanto, para se fazer compreender ao leitor, decidiu-se seguir uma lógica no desenvolvimento do raciocínio que propõe um mergulho na práxis e vivência do processo. Essa logística está na forma como o texto foi estruturado, o que facilita a compreensão de todo o processo, assim como as reflexões acerca do mesmo.

Acredita-se ser pertinente informar ao leitor que algumas partes fragmentadas das imagens desse processo criativo contido no livro do filme supracitado ilustram de forma alegórica as laterais das páginas desse escrito que inevitavelmente surge atravessado por múltiplos procedimentos artístico de criação.

Desse modo, esta pesquisa se apresenta oriunda das elucubrações acerca das práticas dos processos criativos em direção de arte, elaborados pelo autor deste estudo de mestrado, para a obra cinematográfica paraibana *Selva* (Brasil/Paraíba, HD digital, 120', 2021), de Manoel Fernandes Neto.

Destaca-se aqui que o filme seria lançado em 2020, mas devido a pandemia da Covid-19, causada pelo novo coronavírus, teve sua data de estreia adiada para o ano de 2021. Ressalta-se também que o processo da direção de arte ocorreu antes do surgimento do novo coronavírus, sendo assim não interferiu maiormente a pesquisa, pois a mesma está baseada em uma prática realizada anterior ao advento pandêmico.

Entretanto, registra-se que estar trabalhando em pesquisas de forma remota apresenta suas desvantagens no que diz respeito ao “ficar em casa”, no isolamento social por ser a residência um ambiente dispersivo com suas várias demandas acentuadas com a pandemia. Mesmo adaptando a ambiência ao modo *home-office* é muito diferente de contar com a estrutura física das universidades públicas federais e suas bibliotecas gerais e setoriais, além dos múltiplos espaços propícios para leituras que nos permitem ter uma experiência mais imersiva nas pesquisas, além de maiores probabilidades encontros

¹ NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro da. GOMES, João de Lima. *O livro (da arte) do filme Selva*. Editora do CCTA, 2020. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/comunicacao/o-livro-da-arte-do-filme-selva> Acesso em: 14 jun. 2020.

fruitivos e frutíferos com professores e demais pesquisadores de outras áreas, tão caras à direção de arte para cinema.

Ainda que em meio a tantos infortúnios e tensões, causadas pelo contexto pandêmico, conseguiu-se alcançar as metas e objetivos traçados para serem desenvolvidas desde o projeto de pesquisa. Sendo assim, esse estudo finaliza uma importante fase da vida acadêmica de seu autor. Espera-se que os leitores encontrem nele momentos de reflexão acerca de uma temática na qual foi aplicado muito tempo e esforço para desenvolver.

CAPÍTULO I

EM BUSCA DE UMA POÉTICA IDENTITÁRIA

1. Fotografia artística

Atualmente, os dados que temos sobre a fotografia artística advém de vários estudos, um dos mais completos é de autoria de Charlotte Cotton (2010). A autora classifica a fotografia artística contemporânea em oito categorias, a saber. Na primeira definição a estudiosa diz que “fotógrafos criam estratégias, performances e eventos especialmente para a câmera”. (COTTON, 2010, p. 7).

Em sua segunda categorização, a pesquisadora mantém o enfoque nas fotografias com narrativas de histórias construídas dentro de uma única imagem, os quadros vivos, os quais transmitem ao espectador a intencionalidade de uma história que lhes é contada. Vale ressaltar que a mesma estudiosa interpela para o fato dos quadros-vivos poderem existir sem a presença humana, revestidos de teor alegórico e dramático.

Em sua terceira tipificação, a estudiosa destaca a estética inexpressiva como um tipo de fotografia voltada para paisagens distanciadas de uma emoção interna do fotógrafo. “A adoção da estética inexpressiva permite a fotografia de arte ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo”. (COTTON, 2010, p. 81).

Na quarta particularidade, a autora estadunidense esclarece que quaisquer assuntos pertencentes a um cotidiano ordinário podem ser fotografados de forma a adquirir aspectos extraordinários, devido à composição da imagem. Para a autora, existem objetos que ignoramos “ou mantemos na periferia da visão, talvez não o consideremos a princípio como temas visuais legítimos dentro de um léxico artístico”. (COTTON, 2010, p. 115).

Na quinta tipologia, a autora diz que fotógrafos contemporâneos agregam um estilo informal e expressivo com foco em momentos da vida cotidiana, concentrado nas relações psicológicas e pessoais, como uma espécie de diário da intimidade humana. Inspirada em nossas fotos familiares e pessoais. Esse tipo de fotografia tende a reconstituir momentos íntimos e “tem sido frequentemente realizado com a estética do instantâneo ou com a disposição, por parte do fotógrafo, de representar a espontaneidade da vida doméstica”. (COTTON, 2010, p. 159).

Na sexta especificação, segundo a estudiosa, há fotógrafos que chegam aos locais de desastres naturais ou sociais, logo depois de ocorrer uma devastação, sendo assim, a

fotografia passa a ser uma alegoria das consequências das insanidades humanas e políticas. Nesse sentido, a autora “considera como a fotografia pode servir de testemunha dos modos de vida e dos acontecimentos do mundo”. (COTTON, 2010, p. 167).

No sétimo apontamento, Cotton (2010) destaca fotografias que fazem releituras de outras obras artísticas e outras manifestações pictóricas, como por exemplo, os anúncios publicitários em revistas e cenas de filmes. Levando em consideração “que as fotos podem ser entendidas como processos de codificação e significação cultural”. (COTTON, 2010, p. 191).

Por fim, em sua oitava catalogação, a mesma autora compreende que existe na fotografia artística “um desenvolvimento perceptível de artistas que usam a fotografia como apenas um elemento de sua atividade, as imagens fotográficas se tornam componentes de instalações e esculturas”. (COTTON, 2010, p. 10).

A Fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Esse fato de encontra nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetual desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX. (COTTON, 2010, p. 219).

Dessa forma, ainda em acordo com a principal autora que embasa este estudo, quando versa sobre a fotografia artística demonstra que o esforço e a perícia ao montar determinados quadros podem ser comparados a destreza de um pintor, um maestro ou de um cineasta, quando o fotógrafo dirige um elenco e uma equipe de apoio. (COTTON, 2010, p. 51). Em todas as tipologias de fotografia artística percebem-se elementos que constituem a *mise-en-scène*, e podem ser aplicados como direção de arte.

1.1. Poéticas em fotografia artística como identidade

Fotografar é escrever com a luz, é estabelecer um diálogo imagético com seu interlocutor. Cada fotógrafo quando domina a técnica desenvolve uma poética no sentido de trabalhar com a captação das imagens de uma maneira pela qual ele atribui suas características próprias. Tais caracterizantes dizem respeito a sua forma de ser e estar no mundo, ou seja, o território no qual está inserido e sua maneira de se perceber e relacionar-se com o espaço, os objetos e as demais criaturas vivas. Nas palavras de Martins e Tourinho (2011), “vemos o mundo através de filtros produzidos pelas nossas histórias/trajetórias pessoais e pela cultura”. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 60).

Dessa maneira o fotógrafo ao escolher o assunto de suas imagens leva em consideração escolhas que envolvem particularidades de sua personalidade construída em diversos e distintos momentos que enlaçam seu conhecimento particular desenvolvido com o dispositivo que manuseia, bem como a sua educação formal e informal conquistada ao longo de sua vida por meio de suas escolhas e influências artísticas, socioculturais, regionais, econômicas, espaciais, etc.

Noções de cor, forma, textura, gesto, movimento, volume, luz, distância, etc., ou seja, o modo como reconhecemos e usamos tais especificidades é mediado por relações e categorias construídas, resultantes de nossa imersão no mundo da cultura. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 60).

Nesse seguimento o universo cultural e a memória do fotógrafo, assim como os conhecimentos diversos que ele vai adquirindo ao longo de sua trajetória de vida por meio de diversas experiências pessoais, educacionais e profissionais, constroem e moldam sua identidade enquanto criador de imagens afetando diretamente na sua percepção de mundo e na maneira como capta as suas impressões. Ainda em acordo com Martins e Tourinho (2011) Walter Benjamin fazia uma analogia a uma poesia visual ao dizer que os escritores deveriam saber fotografar “do mesmo jeito que os fotógrafos podem ser poetas”. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 101).

Com base nesse entendimento podemos aferir que atrelado a identidade de um artista fotógrafo encontra-se a sua própria poética artística. Desse modo a noção de poética é uma construção adquirida ao longo do desenvolvimento profissional e pessoal de um artista e está enraizada nos seus repertórios culturais e intelectuais, bem como, em seu conhecimento de mundo e a capacidade de dominar as ferramentas que propiciam aos mesmos manifestar suas expressões na linguagem artística escolhida, a exemplo da fotografia.

1.2. Estouros de luz: um processo criativo em fotografia autoral

Ingressei no teatro a convite de um diretor teatral para fazer a composição visual de um de seus espetáculos, a primeira coisa que fiz foi matricular-me em cursos livres, e de extensão relativos às artes cênicas. Dramaturgia, atuação, performance, cenografia, leituras dramáticas, figurinos, adereços, etc., todos esses conhecimentos técnicos foram necessários para a composição dos cenários, adereços e figurinos da referida peça.

Atrelado a essas vivências vieram leituras das mais variadas, referentes à área teatral. Outros convites apareceram e foram realizados muitos trabalhos interessantes. Um novo universo de possibilidades surgia, mas tudo que era visualmente confeccionado precisava estar em concordância com a luz de palco, com refletor de foco principal, contraluz, em uma infinidade de possibilidades estratégicas, nas quais todo o trabalho visual tinha que levar em conta.

Na ocasião de integração no cinema, por meio de uma graduação, a experiência contribuiu para a facilidade com a qual foi possível reconhecer a nova linguagem. Outras percepções surgiam em um novo prisma cromático estabeleciam as decisões técnicas, dessa vez por outra escala de medição luminosa. Diferente da luz de palco, os objetos no cinema precisam ser iluminados, tendo em mente as necessidades técnicas do aparato de captação de imagem. Pois é, por meio do olhar da câmera que os elementos da cena cinematográfica são exibidos ao público.

Ressalta-se que a iluminação não é função atribuída ao diretor de arte no cinema, nem tampouco ao aderecista, cenógrafo e figurinista, no teatro. Todavia, quando se trabalha com construções visuais, que favorecem a narrativa da cena apresentada, é preciso ter em vista todas as características e necessidades de luminância dos projetos, nos quais se exerce algumas das funções aludidas.

Entre uma atividade e outra, a fotografia artística surge como um refúgio luminoso, um respiro fúlgido, ela possibilita uma maior liberdade com a qual se pode escolher a própria luz, fora dos parâmetros necessários às duas linguagens supracitadas. Ao compor as cenas fotográficas, se optou por escolher os horários nos quais o sol estava em maior intensidade.

Desse modo, a fotografia artística, dado a sua liberdade inventiva, despertava uma autonomia para um novo olhar, por meio do estouro de luz. Tais escolhas técnicas, ou contrárias as técnicas, começaram a fazer parte da poética do autor desse texto por transgredir normas e escalas de luminância, que o trabalho com teatro e cinema mensurava. Essa desobediência das normalidades para a construção de uma imagem, encontra nos aparelhos utilizados para a sua composição, um rompimento.

Essas diretrizes técnicas estabelecidas pelo aparato fotográfico são estabelecidas pela logística de seus fabricantes e estão relacionadas ao que o mercado das imagens deseja, passam a indicar ao humano uma forma única de consumir e apreciar as imagens (FUSSLER, 1985) em seu caráter técnico de reprodutibilidade (BENJAMIN, 1985).

A máquina, inventada pelo humano, exercia sua função em favor deste. Em seguida a ordem foi invertida e a humanidade passou a atuar em detrimento dos novos paradigmas criados pelas máquinas. Nesse sentido, Flusser (1985) situa o fotógrafo como um agente passivo em função da captação de uma imagem, cuja composição é imposta pelos mecanismos do maquinário fotográfico que controlam a incidência de luz, o foco, o enquadramento, etc.

Segundo o autor, cabe ao artista da fotografia romper com essas predefinições técnicas dos dispositivos de captação de imagem. Tais instrumentos seguem uma logística mercadológica dos seus fabricantes que constroem seus aparelhos embasados na perspectiva de um mercado que se faz e refaz em cima dos paradigmas da imagem que ele mesmo inventa.

A fotografia artística desenvolvida pelo autor deste projeto propõe a liberdade com os estouros de luz, ao quebrar as regras nos seus usos do equipamento, das horas mágicas, dos balanços de brancos, das noções pré-definidas, do abrir e fechar dos obturadores e do controle das velocidades dos isos. Corroborava com essa ideia Flusser (1985), ao dizer que pensar a fotografia nesses termos seria abrir uma reflexão acerca da filosofia da fotografia “sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”. (FUSSLER, 1985, p. 41).

Com o passar do tempo, o experimento com a fotografia foi subsidiando processos criativos, pois se verificou algumas similitudes e também diferenças com as linguagens com as quais já se trabalhava. A fotografia artística ainda possibilitava testagens, das mais variadas formas, a exemplo de inferências no papel fotográfico, depois das imagens impressas, bem como a manipulação digital.

Em toda prática criadora, há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica, que, por sua vez, atam a obra daquele artista como um todo. São princípios de natureza geral, marcados pela singularidade do artista, que regem o seu modo e ação: um projeto pessoal singular. (SALLES, 2008, p. 124).

Tais pausas poéticas, entre uma luz de um palco e a luz de estúdio ou locações, compreendidos como espaços cênicos, trouxeram outros tipos de percepção para a maneira de fazer arte. Com os estouros de luz, nas fotos, outras formas de percepção do mundo e seus objetos eram apresentados sem pudor, nem vergonha, na dureza da luz do meio dia, com todas as suas imperfeições, o que possibilitou uma maior compreensão desse universo liberto.

O maior interesse, na elaboração de uma imagem, passou a ser as relações da luz dura, direta, utilizada em determinadas cenas, captadas por diversos dispositivos digitais e móveis. Essas fotos despertavam a atenção por uma sombra mais sisuda, situada abaixo do assunto escolhido.

Evidentemente, compreendeu-se que o jogo entre luz e sombra, e as relações do claro e escuro, perpassam as representações de volumes, temperatura e distância em técnicas que evidenciam objetos e trazem para as cenas cargas dramáticas ou a ausência delas. Os estouros de luz propiciam trabalhar as questões de interesse do fotógrafo, que podem ser aplicadas ao cinema, a exemplo da profundidade de campo, noções de distâncias, linhas, cores em suas possíveis significações, etc.



Figura 2: *Calorenta* (2018), fotografia artística de Helder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Acima uma fotografia feita pelo autor desse texto, intitulada: *Calorenta* (2018). Concebida no ano de 2018, foi feita ao meio dia, no centro de João Pessoa, na Paraíba. A imagem foi escolhida para participar do Festival Internacional de Fotografia, o *Brasília Photo Show*, em 2018.

A intensidade do sol, com a luz estourada, propicia o encantamento por esses instantes, tudo é escolhido de forma consciente, para fazer as imagens em fotografia artística, utilizando-se dessa poética específica relativa aos estouros de luz. Ressalta-se que assim como aponta Campos (2011), existem elementos que fazem parte de nosso

repertório cultural e que se acumulam em nossas ideias e manifestam-se na linguagem em que estamos trabalhando como formas de transcrições.

2. Documentário e identidade

Um dos maiores estudiosos acerca do cinema documentário, Nichols (2011), não faz uma distinção entre filmes com narrativa de ficção e os documentais. Para esse autor, toda obra fílmica é documentarista, por ter em seu formato aspectos de representações culturais e dos indivíduos que dela fazem parte, entende-se que essa ideia se amplia para representar as identidades.

Essas encenações identitárias, realizadas pelo cinema documentário, auxiliam na compreensão de uma vasta gama de complexidades existentes, sobretudo no tempo contemporâneo, acerca das singularidades dos indivíduos, tendo em vista as “questões relativas à nação-estado, ao feminismo, à política de identidade e ao multiculturalismo ou a identidades híbridas”. (NICHOLS, 2011, p. 23).

O autor compreende a identidade humana como construtos sociais, mas que perdem essa característica majoritária quando entram em contato com interferências políticas, a exemplo dos diversos conflitos armados, que reverberam nas situações diaspóricas e de exílios.

Tal fato se dá porque as reconfigurações identitárias quando influenciadas por processos políticos, tornam as identidades temporais, em ocasião de espera pela resolução de um determinado conflito. Ou identidades híbridas, no tempo em que esses conflitos são resolvidos e condiciona uma pessoa a ficar em outro lugar diferente de sua origem, em definitivo.

O modelo de uma identidade fundamental, que possa ser multiplicada e complicada também é questionada pelas convulsões sociais e transformações da história moderna, que sugerem que todas as identidades são provisórias em sua construção e políticas em suas implicações. (NICHOLS, 2011, p. 202).

Ressalta-se que há outros tipos de migrações por questões econômicas, pessoais, e profissionais que propiciam uma nova caracterização do tempo contemporâneo, o multiculturalismo. Em acordo com o pensamento do autor referendado, as questões que tratam dessas identidades híbridas ou temporárias, no que se refere às formas como os indivíduos se enxergam e/ou são apresentados, por serem conflitantes e muito complexas, são elucidadas pelo documentário.

Esse cinema instrui, de modo idôneo, essas herméticas relações, possibilitando não apenas o mero registro, mas o entendimento acerca de situações em constante mutação no mundo moderno. “A voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social”. (NICHOLS, 2011, p. 201).

Nesse seguimento, compreendemos que a narrativa do documentário está intrínseca as questões identitárias, políticas e culturais. Entendê-las e apresentá-las ao espectador requer todas as funções dos seus múltiplos setores criativos que juntos configuram o fazer cinematográfico. A pesquisa, a produção, a fotografia, o argumento, o roteiro, a equipe de som, a montagem e finalização.

2.1. A Paraíba e sua tradição documentarista

Há muitos anos a Paraíba vem se destacando em suas realizações documentaristas. Desde a realização do filme *Aruanda* (Brasil/Paraíba, 35mm, 21’35’’, 1960), de Linduarte Noronha, que passou a ser um referencial do Cinema Novo brasileiro, a tradição documentarista tornou o estado uma paisagem propícia às investigações dessa natureza.

Segundo Albuquerque Júnior (2011) o Cinema Novo surge, ao mesmo tempo, em três lugares distintos, “na Paraíba, com Linduarte Noronha, na Bahia, com o grupo que se reunia em torno do Clube de Cinema, fundado por Walter Silveira; e no Rio de Janeiro, com o grupo que passa a gravitar em torno de Nelson Pereira dos Santos”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 303-304).

Aruanda se tornou um expoente para a trajetória da cinematográfica cultural do estado da Paraíba. Linduarte Noronha é um importante nome para o cinema da Paraíba, não apenas pelo teor de seu filme, referenciado pelo público e crítica desde a sua feitura. Foi o cinemanovista paraibano quem fundou a área do estudo e da produção de cinema na Universidade Federal da Paraíba, em 1962.

Ocorre que em 1977, houve a criação do curso de Jornalismo, responsável pela formação de realizadores superoitistas, que a posteriori tornar-se-iam professores do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB, fundado no ano de 2012. Os cursos aludidos, em nível de graduação, permanecem em funcionamento junto ao Centro de Comunicação Turismo e Artes (CCTA) da UFPB.

A tradição documental, iniciada por Walfredo Rodrigues e ampliada por Linduarte Noronha (com sua inserção em repercussão internacional), continuou por ciclos com a formação de uma herança cultural. Tal herança cultural, no documentarismo, “não se trata de uma tradição conservadora, mas de uma tradição que visa chegar aos parâmetros de discussão de uma modernidade cultural”. (GOMES, 2014, p. 135).

Aliás, o conservadorismo é algo que não condiz com o cinema da Paraíba, a vista disso há as obras dos realizadores do ciclo dos anos sessenta, que segue pelos fins dos anos setenta (Manfredo Caldas, Umbelino Brasil), entrando pela herança superoitista (João de Lima Gomes e Pedro Nunes), chegando aos autores de estratos de continuidade dessa herança como, Arthur Lins, Carlos Dowling, Marcus Vilar, Tavinho Teixeira e Torquato Joel, apenas para citar alguns. E chega-se a uma cultura do cinema digital, com novos cineastas com propostas audiovisuais diversas, contendo variadas experimentações, a exemplo das narrativas híbridas, que envolvem o liame entre o documentário e o ficcional, a exemplo de *Selva*.

2.2. A narrativa ficcional e a narrativa real

Benjamin (1985), em sua antológica publicação intitulada *O Narrador*, separa a narrativa por meio de dois momentos históricos e estabelece o surgimento do romance como ponto de ruptura entre a tradição oral de contar histórias e o novo formato estabelecido com a literatura romanesca.

Para esse estudioso, quando um indivíduo tem acesso a um romance, emerge numa narrativa clássica com início, meio e fim. Essas três instâncias de uma obra literária são escolhidas pelo seu autor, que no epílogo estabelece o desfecho do que deseja narrar. Desse modo, é apresentado ao leitor um enredo que nasce, se desenvolve e tem suas problemáticas resolvidas no findar da última página.

Nesse caso, tudo o que o leitor faz é aceitar, de forma passiva, todas as informações que estão expostas na mídia livro. Não há uma perspectiva interacionista entre público e o produto cultural literário. Tudo já fora resolvido pelo escritor que escolhe os locais e paisagens, bem como os contextos sociais, políticos e culturais nos quais surgem as histórias.

Benjamin (1985), na mesma publicação trata acerca da tradição oral de contar histórias. Quando o narrador se posiciona como um sujeito ativo, desde o início ao fim,

de um fato exposto. Ao se colocar dentro da ocorrência contada, assim como o seu público ouvinte, o contador de histórias utiliza como parâmetros a realidade que lhes cerca. Os contextos dos quais, tanto o orador quanto o espectador, fazem parte.

Com isso o narrador estabelece possibilidades de interação entre o público e o fato narrado, podendo transmitir por meio de um linguajar simples e conhecido, diversas informações e variados conhecimentos através da narrativa da tradição oral. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Sendo assim, compreende-se que o documentário está mais aproximado da tradição oral por oportunizar uma maior reflexão acerca dos fatos expostos em sua narrativa. Tal fato se dá essencialmente porque o artista documentarista ao escolher sua história se coloca num mesmo território de seu público alvo.

Ao estabelecer as relações imparciais em um fluxo natural dos fatos, em sua maior parte verídicos, o documentário em sua estrutura possibilita uma margem considerável de interpretações por parte do espectador, pois expunha uma narrativa em aberto, não fechada em suas convicções criadoras. A história narrada não nasce inteira na mente do realizador documentarista, ele escolhe planos, enquadramentos, cortes e transporta por meio da lente de sua câmera um determinado assunto real, já existente, para o seu público.

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões fílmicas do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. (NICHOLS, 2011, p. 27).

Da mesma maneira com que a história real é documentada, com fortes características da tradição da narrativa oral, o cinema de ficção se assemelha ao romance, em sua forma tradicional de contar história com sua estrutura basilar apoiada num esquema triangular formado pelo argumento inicial, o desenvolvimento da trama e o desfecho, todas essas fases idealizadas pela mente do realizador, do roteirista e muitas vezes do produtor.

Uma das características mais marcantes na tradição oral é a transmissão dos acontecimentos e conhecimentos culturais, repassados de geração em geração. Sem a interferência de uma visão externa sobre as características identitárias dos grupos sociais e, por conseguinte, age preservando a memória popular.

Nesse seguimento, o documentário por conter em sua natureza um apelo ao real, parte de uma narrativa enraizada na externalização de uma história situada em um território cujo seu realizador faz parte ou é muito próximo. O documentado e o documentarista criam entre si um profundo vínculo que envolve o âmbito histórico e social. “O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social”. (NICHOLS, 2011, p. 27).

3. A direção de arte como construção identitária no filme

O cinema tem em seu fundamento basilar a oposição, seja no contraste entre sombra e luzes, no que se refere à fotografia, ou em sua estrutura narratológica que por meio das dicotomias propiciam o avanço das narrativas. A direção de arte por cuidar majoritariamente do visual, precisa ser construída com certa dose de diferença do que é apresentado por meio dos diálogos, evitando assim a redundância entre o texto e as visualidades exibidas.

No âmbito social, para que haja as construções da identidade dos indivíduos é necessário o entrecruzamento das similitudes e alteridades em vários aspectos culturais. Ao compreender esses vínculos, que envolvem a relação intrínseca entre afirmativas e negações, adquire-se conhecimento relevante a fim de replicá-los de forma verossímil no cinema.

Exemplificando, quando afirmamos que somos brasileiros, automaticamente nos posicionamos avessos a ideia de sermos argentinos ou franceses. Ou quando dizemos que somos nordestinos, nossos discursos positivistas são carregados de oposições acerca de outras identidades nacionais, logo, reforçamos a ideia de que não somos centro-oestinos ou nortistas. Morin (1977) afirma que “a manutenção das diferenças supõe igualmente a existência de forças de exclusão, de repulsão, de dissociação, sem as quais tudo se confundiria e nenhum sistema seria concebível”. (MORIN, 1977, p. 114-115).

Em outras palavras, na medida em que afirmamos ser algo, negamos ser outro também. Nesse jogo de afirmações e recusas são estabelecidas identidades e as relações socioculturais “a identidade e a diferença tem que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações sociais e culturais”. (SILVA, 2000, p. 76).

A direção de arte é que vai reconstruir essas relações de oposição entre afirmativas e negativas, das construções de identidade dentro das cenas fílmicas tornando suas narrativas mais convincentes, baseadas em imagens que comunicam acerca dos vários contextos culturais e sociais nos quais os corpos se caracterizam e performam.

Nessa perspectiva da linguagem, há dos escritos de Morin (1977), um excerto atribuído a Ferdinand de Saussure, no qual consta que “o mecanismo linguístico rola todo ele sobre identidades e diferenças, não passando estas da contrapartida daquelas”. (MORIN, 1977, p. 113).

O cinema é identificado pelo uso da imagem em movimento, o que lhe propicia a transmissão da impressão de realidade. Reconhece-se aquilo que é mostrado por meio dos códigos e signos, desde que os mesmos façam parte de nosso repertório cultural, oriundos de nossas experiências sensoriais, visuais e sonantes. Conhecimentos adquiridos ao longo da vida que estão intrínsecos as nossas formas de ser e estar no mundo.

Quando vemos uma imagem, objeto ou artefato, recorremos as informações gerais e/ou ao conhecimento específico que possuímos. Recorremos a hábitos, valores, referências e contexto para dar sentido/significado ao que vemos. Cada indivíduo utiliza suas informações, conhecimento, hábitos e referências para estruturar e dar sentido as coisas que visualiza, valorizando-as diferentemente, negociando seus significados de acordo com o contexto, sua trajetória cultural e seus interesses. (MARTINS; TOURINHO, 2011, p. 54-55).

Tendo em vista que, da mesma forma como somos alfabetizados pela linguagem da escrita, somos condicionados a reconhecer o mundo por meio das imagens. Dessa maneira, ao criar um mundo para as telas, é o diretor de arte quem fica responsável pela maior parte dos elementos imagéticos dentro da diegese fílmica, levando em consideração o modo como o espectador se relaciona com essas construções visuais, obtendo a leitura das mesmas, enquanto discurso visório, uma vez que nossa educação visual antecede nosso letramento, rememorando a máxima freireana de que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra²”.

Ao ver um determinado elemento, de imediato tentamos associá-lo há um banco de dados que temos em nossa mente. Rapidamente, nesta busca por sua identificação, estabelecemos relações comparativas entre o que enxergamos e o que carregamos em nosso repertório, a memória e o entendimento de mundo é que nos capacita nessa

² FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1992. p.11-12.

empreitada que envolve decodificações e interpretações de significações diversas. O que não é reconhecido é o que vai causar estranheza.

Fazer com que um vasto público reconheça esse mundo, de forma verossímil, sem um estranhamento, fora do contexto, é a função da direção de arte. De modo que essa profissão exige do diretor de arte uma compreensão de várias áreas das ciências humanas e exatas.

Espera-se que seja um artista multidisciplinar, que tenha conhecimento amplo sobre tudo que diga respeito à sua criação: história da arte, arquitetura, cenografia, figurino, maquiagem etc., que possua conhecimentos para poder orientar e dialogar com todos os setores que envolvem a realização da direção de arte. (PEREIRA, 2016, p.74).

Nos estudos das ciências sociais encontra-se respaldo para as construções para a arte dos filmes, no que diz respeito às suas conceituações teóricas. Tais conhecimentos por sua vez, embasam as decisões tomadas para a construção das fisicalidades do espaço cênico fílmico.

Compreende-se a identidade como construção social (SILVA, 2000, p. 76), por englobar o corpo e suas representações visuais, tendo em mente os espaços nos quais performam. A vista disso dispõe-se das máscaras corporais; entendidas enquanto figurinos e maquiagem; as quais destacam, através do visual, as identidades sociais dos corpos (MAUSS, 2003, p. 381).

Esses construtos identitários são estabelecidos com mais clareza, em aspectos visórios, com o uso dos objetos e da cenografia, utilizadas no cotidiano pelos indivíduos, em ações comuns realizadas nos lugares nos quais os corpos interagem. (GOFFMAN, 1995, p. 29). Tais noções identitárias é o que se verificará nos itens subsequentes.

3.1. Identidade, máscaras e a noção de pessoa

Inicialmente neste tópico, é importante destacar que o filme ao qual se debruça este estudo, alicerça-se em parte na obra do poeta Augusto dos Anjos (1884-1914), trazendo como inspiração a obra *Eu e outras poesias*³. Mauss (2003) quando busca compreender a noção de pessoa estabelece o ‘Eu’ como uma construção histórico social que se

³

Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1772 Acesso em 12 jan. 2021.

desenvolveu ao longo do tempo. Para esse autor, “nunca houve ser humano que não tenha tido o senso, não apenas de seu corpo, mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo”. (MAUSS, 2003, p. 371).

Questões acerca da corporeidade e espiritualidade perpassam todo o filme *Selva*, interessante por propiciar uma melhor construção visual acerca das personagens do filme aludido. Tal fato se dá devido a esse estudioso compreender as máscaras, desde as primeiras manifestações sociais dos povos originários, como uma verdade sobreposta ao corpo, atribuindo-lhe identidade. Tudo resulta numa representação (MAUSS, 2003).

A fim de fazer compreensível a construção da identidade humana, o autor supracitado estabelece uma cronologia histórica que envolve aspectos sociais relacionados à política e a ciência. Dessa forma, propõe o liame entre o passado e o futuro, demonstrando características na formação da noção de pessoa, do “Eu”, desde os povos originários, passando pelos gregos, até chegarmos aos dias de hoje como a conhecemos no ocidente.

Sendo assim, as máscaras são compostas no processo criativo da direção de arte como forma de criar particularidades em um filme com uma narrativa híbrida entre o real e o ficcional. Desse modo, a fim de encontrar uma identidade que permeasse a ficção e a realidade, tanto no perfil das personagens quanto a atmosfera geral da obra fílmica foram criadas máscaras para subsidiar construtos amparados em referências visuais diversas.

A imagem a seguir, trata de construções que envolvem o imbricamento entre as obras do artista gráfico e poeta concretista Rogério Duarte e a poesia de Augusto dos Anjos, sem perder de vista as características espaciais e culturais dos locais onde foi rodado o filme.

Tais máscaras enlaçam a composição das personagens e o espaço/tempo no qual performam, tendo em mente sobretudo a fisiografia do município de Cabedelo - lugar onde se passa a história e local onde foi realizado todas as filmagens - composto pela forte presença do mar, da mata atlântica, do mangue e de uma região portuária pertencente a cidade.



Figura 3: Máscaras identitárias do filme Selva. Fonte: autoria própria.

Voltando a atenção para Mauss (2003, p. 383), a Índia foi a civilização mais antiga a manifestar a noção do indivíduo e sua consciência do ‘Eu’, tal qual se conhece hoje no ocidente. Vale ressaltar que assim como no restante do mundo, as máscaras aparecem desde o início das civilizações latinas. Porém, independente da aceção de outras culturas, da noção de representação, ou de máscaras ritualísticas utilizadas pelos nossos antepassados, sofremos mais a influência originada da civilização romana, inclusive a noção jurista do direito acerca da *persona*.

O autor destaca ainda que com o passar dos anos, movimentos que revolucionaram o pensamento humano e a noção do ‘Eu’ foram ganhando novas camadas, e com isso veio a ideia de separação do corpo e da alma, ou seja, cada indivíduo possui agora o dom de falar com a divindade, ou de pensar por si e existir, tendo seu espírito, sua essência, reconhecida como livre.

Enquanto pesquisador e diretor de arte, essa narrativa histórica, elencada pelos estudos de Mauss, possibilita uma melhor compreensão acerca da formação da noção de pessoa e como isso reverbera nos construtos sociais, sobretudo, no que se refere à identidade estabelecida por esses elementos físicos que nos auxiliam a compor os espaços cênicos e as personagens em termos de visualidades.

3.2. Identidades cenográficas

A princípio, é importante reforçar a compreensão de identidade como uma construção social (SILVA, 2000, p. 76). As singularidades dos indivíduos são construídas

ao longo de sua existência levando em consideração os contextos diversos nos quais ele está inserido. Essa identidade é complementada em sua formação por aspectos visuais que tem um alto valor simbólico e cultural.

Aqui é possível fazer uma analogia a partir de uma sala de aula, quando se adentra num determinado ambiente educacional, para que haja uma melhor compreensão do que está acontecendo, há a possibilidade de fazer diversas associações de elementos que identificam as personas. Sendo mais específico, um professor está lecionando, e o que complementa sua identidade como tal, são: o quadro ou a lousa, as cadeiras dispostas numa sala, os alunos.

Nesse caso específico, dentro da sala, a interação entre discente e docente necessita dessa ambiência baseada num modelo clássico de aula para se configurar como tal. Ou seja, tanto o professor se torna convincente de seu papel social, quanto os alunos. E o olhar que observa essa cena, em acordo com a performance dos corpos e o som, compreende que está ocorrendo um processo de ensino e aprendizagem. Poderia ser uma reunião, um aviso, etc.

Esses quadros ou lousas e cadeiras, são chamados no cinema de cenários e cenografia. No caso de replicar essa cena na linguagem cinematográfica, visitar e ter conhecimento sobre esses locais é de extrema necessidade, para levar à cena os detalhes dessas ambiências, a fim de propiciar a mesma realidade na qual existem. Sendo assim, a direção de arte se configura numa busca para representar identidades por meio dos cenários, objetos de cena, locações, etc.

Segundo Goffman (1985), os sujeitos creem na impressão de realidade que tentam passar para aqueles com os quais encontra. O estudioso destaca que os indivíduos fazem representações nas relações sociais estabelecidas com os outros, muito semelhante à forma como o ator exerce sua função em um espetáculo cênico. (GOFFMAN, 1985, p. 25).

O referido autor, com o intuito de elucidar seus argumentos, organiza amálgamas com a linguagem do espaço cênico usada no cinema. Afirmando, por exemplo, que tanto os móveis quanto a ambientação dos espaços físicos são compreendidos como cenários, da mesma forma que as sobreposições dos objetos, de uso regular, nesses recintos, compõem possibilidades visuais convincentes para que haja uma ação humana.

De tal maneira, que ninguém conseguiria representar seu papel social, de forma convincente, sem que esses componentes físicos e visuais estivessem posicionados em

locais predeterminados, possibilitando leituras acerca do mundo na forma como nos é apresentado.

Essas cenografias podem ser fixas ou móveis, como exemplo de mobilidade cenográfica o próprio autor faz em seu texto uma analogia ao velório uma vez que seus elementos são deslocados em um itinerário, junto com seus partícipes. Já os cenários fixos são utilizados pelos indivíduos que depois deixam os lugares de atuação. Como paradigma, há o profissional de medicina, que ao sair de um hospital ou consultório para buscar um filho na escola, passa a exercer apenas o seu papel de pai.

Desse modo, compreende-se que os locais ordinários são cenários e os objetos são escolhidos como suportes simbólicos em acordo com as conveniências das representações sociais. “Por mais diferentes que possam ser os elementos ou indivíduos que constituem um sistema têm, pelo menos, uma identidade comum de pertença à unidade global e de obediência às suas regras organizacionais”. (MORIN, 1977, p. 113).

Sendo assim, a identidade dos indivíduos pode ser compreendida mediante representações sociais, as quais eles exercem em seus cotidianos comuns. Para estabelecer uma maior compreensão, em uma narrativa fílmica é preciso haver uma relação de espaço cênico e tempo condizentes com a história contada. O setor criativo da produção fílmica, responsável por cuidar dessas construções indenitárias, é a direção de arte.

Retornando aos estudos de Goffman (1985), esse autor opta pelo uso do termo representação, quando indica que um indivíduo exerce um papel específico, em um contínuo espaço temporal, perante um determinado grupo, desde que esse sujeito exerça alguma influência sobre tal coletividade. O mesmo autor vai classificar como fachada, quando o indivíduo precisa exercer essa representação por um tempo permanente. (GOFFMAN, 1985, p. 29).

Para esse estudioso, a fachada pessoal está relacionada com relação aos corpos dos sujeitos, e se refere à aparência de uma pessoa, no sentido de construção visual elaboradas por elas próprias, com a finalidade de interpretar seus papéis diante da sociedade.

A aparência de um indivíduo é composta para provocar estímulos visórios e sonantes com a intenção de demonstrar sua posição e/ou domínio em relação aos demais. “Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuários, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes”. (GOFFMAN, 1985, p. 31).

3.3. A caixa de arte do filme

Todo processo criativo inicia-se quando organizamos o assunto de nosso interesse no campo do pensamento, nesse fluxo Zamboni (2006) vai dizer que as primeiras ideias vão se ordenando, selecionando, em momentos de criação, e para isso se faz necessário “submeter à ideia a alguma forma de linguagem, sejam palavras, formas ou símbolos”. (ZAMBONI, 2006, p. 33).

Nesse sentido, o artista vai tendo suas idealizações e precisa colocá-las em um formato inicial de linguagem, toma notas, faz recortes, colagens, gravações, dentre outros, que vão lhe afetando em diversos momentos, passando a guardá-los em variados suportes, que passam a ser documentos do seu processo criativo.

Assim pode-se falar de documentos sob a forma de cadernos, anotações, diários, assim como ensaios teatrais, copiões, esboços etc., incluindo todo o potencial oferecido pelas mídias digitais. Nesta perspectiva, as novas tecnologias em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento da diversidade e sua ampliação constante. (SALLES, 2017, p. 46-47).

Nos processos criativos, ordenamos ideias e as desenvolvemos por meio de várias pesquisas e testagens que se aprimoram ao longo do percurso criador. A fim de organizá-las, para facilitar o entendimento, devido à multiplicidade, das demandas, característica do próprio ofício em direção de arte, utilizou-se como suporte uma caixa que pode ser feita de vários materiais, plástico, madeira, MDF, papelão, cipós, etc.

Inspirada na *Caixa Verde*⁴(1934), de Marcel Duchamp, apontado como um dos primeiros e mais importantes livros do artista, o interior da caixa do filme, contém os estudos acerca do processo de criação, recortes de revistas, *assemblagens*, rascunhos, croquis, mostras de tecido, objetos dos mais variados, texturas, fotografias, dentre outros.

Todos os elementos mencionados, em sua composição passam por momentos de tradução e recriação, ou seja, transcrições (CAMPOS, 2010) por abranger em seus formatos um modo particular de enxergar o mundo, situado entre o que se imaginou anteriormente no campo das ideias e se recriou para um suporte físico inicial, e o que é apresentado como resultado na tela.

⁴ Disponível em: <http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/02/marcel-duchamp.html> Acesso em: 16 jun. 2019.



Figura 4: Caixa Verde (1934), de Marcel Duchamp. Fonte: Gramática Blog spot.



Figura 5: Caixa da arte do filme Selva. Fonte: autoria própria.

Neste produto, está contida a essência visual do filme, o norteamento, a bússola, e a partir da caixa da arte do filme se desenvolve toda a fisicalidade de uma obra fílmica, no que diz respeito às composições de figurinos, cenários objetos de cena, escolha de locações, paleta de cores, maquiagem, efeitos especiais, jardinagem, designer de interior.

Desse modo, a caixa torna-se o invólucro do processo de criação. Compreende-se como sendo o próprio percurso criador, o processo criativo da direção de arte, esse produto é a identidade visual do filme, sua essência, um liame entre o que é pensado e o que de fato é realizado.

Sabe-se que o objeto artístico em que se trabalha não se manifesta na linguagem, enquanto expressão de arte, no qual se desenvolve o seu processo criativo, a exemplo da caixa da arte do filme, que só manifestará por inteiro no produto cultural audiovisual realizado. “Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais estas pegadas se apresentam”. (SALLES, 2017, p. 43).

Esta pesquisa, no momento se detém aos processos criativos em direção de arte, logo, esse item foi denominado como caixa da arte do filme. Na atuação de realizador de curta metragem e também de roteirista, os processos de criação seguem o mesmo raciocínio, sendo que para esses outros dois, os processos criativos são nomeados como: “caixa do filme”, uma vez que contém elementos além da direção de arte, que envolvem escolhas criativas endereçadas a outras equipes de criação de uma obra cinematográfica, a exemplo da direção de elenco, som e fotografia.

Todos esses elementos agrupados, depois de digitalizados são organizados em formato de livro, a fim de explicar o conhecimento utilizado nesses processos de criação que vão alimentando tanto os processos científicos, quanto contribuindo para a ampliação da área da pesquisa em processos criativos que envolvam o liame das artes visuais, do design e do cinema, bem como, seus possíveis imbricamentos com a diversidade de mídias. Sendo assim, da caixa passa-se para o livro (da arte) do filme, assunto abordado no item subsequente.

3.4. O livro (da arte) do filme

Os escritos de Leonardo da Vinci eram repletos de ilustrações e anotações acerca de suas observações e descobertas, as mais ricas possíveis, abrangendo uma vasta gama de áreas do saber. Arte e ciência nos cadernos de Leonardo da Vinci comprovam seus vínculos inseparáveis. Outros estudiosos imbricaram suas pesquisas com aspectos criativos, a exemplo de Isaac Newton e Galileu, desenvolvendo estudos fundamentais para o desenvolvimento humano. (ZAMBIONI, 2006, p. 14).

No cinema, o cineasta russo Sergei Eisenstein contribuiu de forma significativa por utilizar de suas práticas para a formulação de um pensamento criterioso acerca da imagem em movimento e da montagem cinematográfica. Seus rascunhos foram compilados em três livros tornando-o “um artista que reflete sobre o impacto e o

desenvolvimento da tecnologia em sua própria estética de filme”. (COESSENS, 2014, p. 15-16).

Nesse seguimento, está o pensamento de Plaza (1982) quando propõe para o livro de artista se desvincular de uma lógica enraizada pelas estruturas formais de leitura, o autor faz uma analogia com a montagem, teoria provinda do cinema, e cita Eisenstein como um importante artista pesquisador desse processo de junção da imagem fílmica como algo significativo. Nesse fluxo, o livro (da arte) do filme e o livro do filme se caracterizam como um objeto artístico intrínseco ao filme, pois em seus processos de criação surgem fragmentos justapostos, em atos que envolvem procedimentos de bricolagens.

Contudo, a linearidade imposta pelo livro (pelo sistema de leitura) pode ser superposta a similaridade. Se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem. (PLAZA, 1982, p. 2).

Em acordo com o exposto até o momento, percebe-se que o livro (da arte) do filme se assemelha muito com os livros de artista e na verdade bebem nessa fonte conceitual. São formados por diversas linguagens, o pictórico, o escultórico, a assemblagem, etc., porém, são majoritariamente visuais. É quando se percebe a necessidade de unir texto e imagem, no sentido de explicar melhor alguns fenômenos, ou mesmo para justificar a ausência da predominância do texto, nesse seguimento Plaza (1982) vai dizer que:

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens. (PLAZA, 1982, p. 4).

Coessens (2014, p. 17) quando fala sobre o livro de artista pesquisador destaca que, devido aos vários resultados encontrados em seus estudos, o artista pesquisador não desenvolve sua pesquisa apenas com as imagens que produz, precisa de um discurso mais amplo. São necessárias outras perceptivas para desenvolver seu raciocínio, sendo inevitável o seu envolvimento com a cultura verbal. “Portanto, o livro do artista-pesquisador pode existir nas interseções do visual e do auditivo, da fotografia e da poesia, da narrativa experimental e das artes visuais, do desempenho e da transmissão”. (COESSENS, 2014, p. 17).

Vale ressaltar que este não é um livro de artista, no sentido de ser independente, pois existem escolhas e criações que levam em conta as necessidades dos outros setores criativos do filme, como a fotografia, a sonorização e a preparação de elenco. Diferente de um foto livro, por exemplo, no qual o uso da fotografia artística possibilita escolher o assunto e a sua iluminação, que pode ser com pouca luminosidade ou a uso da superexposição, nas imagens.

Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FUSSLER, 1985, p. 7).

O livro (da arte) do filme tem suas características próprias, pois se trata de um trabalho em cinema, que como já dito é construído prioritariamente em coletivo com a finalidade de preparar uma obra que é pensada em conjunto em acordo com as demandas técnicas e artísticas que envolvem aspectos comunicacionais imbricadas como a produção de sentidos. “O livro é, portanto, uma sequência de momentos”. (PLAZA, 1982, p. 2).

Um livro da arte de um filme para ser conclusivo, muitas vezes bebe na fonte de outros processos autorais que o precedem em seus variados experimentos e testagens. Exemplificando se em um trabalho com direção em projeto anterior for verificado que as cores cinza e amarelo ocre quando associadas ao preto envelhecem paredes externas de uma casa, situadas em frente a uma mata, tais procedimentos não precisam ser testados em novo livro da arte. Essa experiência é acumulada para um próximo trabalho.

Da mesma maneira os livros da arte de um filme trazem em si características particulares em acordo com a necessidade de cada obra fílmica junto ao seu projeto e isso inclui todas as demandas criativas. “É a partir dessas recorrências que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização”. (SALLES, 2017, p. 44-45).

Embasados em suas experiências que se acumulam ao longo de seus processos criativos o artista transporta para um próximo trabalho o resultado das experimentações que teve no antecessor. Dessa forma, por estar intrínseco ao seu repertório técnico e artístico, adquirido com as práticas que se somam e são transcritos em uma nova proposta, que encontram subsídios teóricos e técnicos também nas práticas do artista.

Cada livro da arte do filme, torna-se um registro identitário acerca de uma obra fílmica na especificidade daquela à qual está relacionado. E como registro identitário cada livro do filme, em sua singularidade, reclama para si formas autônomas de ser fabricado, apreciado e consultado.

Uma vez que exerce um papel informacional acerca das obras fílmicas, ajudando no entendimento das mesmas, no que se refere aos seus processos estruturantes em termos dos procedimentos criativos, o livro do filme ou livro (da arte) do filme, caracteriza-se como um produto cultural transmídia, oriundo do seu universo audiovisual referente.

Esse universo transmídia é compreendido como possibilidades criativas desenvolvidas em acordo com demandas específicas de cada obra audiovisual, em natureza artística, tendo em mente o seu contexto, todavia apresentam narrativas independentes entre si.

Corroboramos Massarolo (2011) ao dizer que a abundância das tramas evocadas pela narrativa transmídia “reforça a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo, fazendo com que o público se identifique com os textos dispersos em diferentes mídias, de forma autônoma ou relacionada”. (MASSAROLO, 2011, p. 61).

CAPÍTULO II

O LIVRO (DA ARTE) DO FILME SELVA

4. O filme, a narrativa e o processo criativo híbrido

Selva é um filme de Manoel Fernandes Neto, realizado pela produtora paraibana 2i filmes, com recursos oriundos de um edital de fomento. Com a narrativa híbrida entre o real e o ficcional o filme apresentou demandas específicas, e todas as suas visualidades, no que se refere à direção de arte, ficaram ao encargo do autor deste estudo.

O longa metragem trata da história de um grupo de estudantes, com seus sonhos e anseios, vivendo o momento histórico de suas vidas acadêmicas, permeadas por toda sorte de acontecimentos, sejam esses pessoais, profissionais e espirituais. Essas suas vivências estão intrínsecas a processos mais amplos, no que se refere aos aspectos econômicos e políticos em nível nacional, bem como as relações sociais, culturais e regionais.

A tarefa do autor desse texto foi fazer a junção entre todas essas situações, tendo em mente a necessidade de replicá-las de maneira verossímil e coesa, por meio das visualidades, aspectos identitários com os quais esses corpos pudessem desempenhar suas ações em um espaço/tempo, criando de forma verossímil, englobando uma unidade visual evolutiva, para todas essas instâncias até o seu desfecho final.

A identidade visual escolhida para o filme foi inspirada no movimento artístico e cultural brasileiro, intitulado Tropicália ou Tropicalismo⁵. Tal vanguarda artística propiciou uma fase de renomados acontecimentos com seus respectivos representantes, a exemplo da presença marcante de Hélio Oiticica, nas artes plásticas; Rogério Duarte nas artes gráficas, como o seu principal representante, assim como na música destacou-se o grupo baiano Os Mutantes.

Todas essas referências visuais e sonoras influenciaram diretamente no processo criativo no filme aludido. Todavia, buscando o enlace com as características regionais do município de Cabedelo, local onde fora realizado o filme paraibano. A cidade apresenta em seu território uma interface ambiental que envolve em suas paisagens naturais o liame entre o mangue, o mar e a selva da Mata Atlântica.

⁵ O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>
Acesso em: 13 jan. 2021.

É nesse contexto múltiplo de possibilidades inventivas que se desenvolveu todo o processo criativo artístico de *Selva*. Essas ações compositivas direcionadas aos aspectos visórios, em termos da construção de uma narrativa visual, serão elencadas nos itens a seguir. Tal exercício é permeado pela hibridação de diversas teorias e metodologias bricolistas aplicadas a práxis deste recorte. Em um estudo que objetiva, em sua simplicidade e limites, contribuir para área da pesquisa em processos de criação aplicados para a direção de arte no cinema, em acordo com os contextos culturais, regionais e sociais dos quais faço parte, assim como a obra supracitada.

4.1 A estética da tropicália em *Selva*

A Tropicália foi um movimento artístico de ruptura com a sua época. O tema torna-se sedutor para qualquer artista, sobretudo, o seu teor contemporâneo que influencia até os dias de hoje outras ações de novos artistas em diversas linguagens da arte. Por admirar essa movimentação artística, ocorrida entre os anos 1967 e 1968, estabeleceu-se como fonte de inspiração, as identidades das várias personas que deram vida, gesto, ritmo e voz ao movimento.

O movimento, libertário por excelência, durou pouco mais de um ano e acabou reprimido pelo governo militar. Seu fim começou com a prisão de Gil e Caetano, em dezembro de 1968. A cultura do País, porém, já estava marcada para sempre pela descoberta da modernidade e dos trópicos. (OLIVEIRA, 2010, *online*).

A estética da Tropicália produziu em pouco menos de dois anos, em várias linguagens artísticas renomadas obras, a exemplo das capas de discos realizadas pelo artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte; passando pelo concretismo da poesia dos letristas e poetas, a saber: Gilberto Gil e Torquato Neto.

O movimento também foi inspirado em alguns artistas precursores a ele, a exemplo de Hélio Oiticica, Lygia Clark e o cineasta Glauber Rocha. Cinema, artes visuais, moda, design, música, dança, teatro, performance e instalações, todos esses elementos agrupados foram transcritos para o filme *Selva*, em termos de visualidades, por meio da construção da sua direção de arte.

Sendo assim, os cenários e peças de figurinos apresentam em sua composição cores, cortes, estamparias e padronizações inspiradas no movimento artístico referendado. O que será mais bem pontuado, na medida em este escrito for se desenvolvendo, em

acordo com o desenlace do discurso, construído com base nas demandas inerentes à obra que envolve a composição dos cenários, figurinos, caracterização, jardinagem, objetos de cena e locações internas e externas.

4.2 O uso da fotografia artística na direção de arte de um processo criativo híbrido

A primeira ação a ser realizada, a fim de desenvolver um processo criativo em direção de arte para cinema, é conversar com o diretor e o produtor do filme com o intuito de obter a visão geral que eles têm sobre a obra. Esses encontros iniciais ocorrem desde a fase de planejamento passando para a pré-produção.

Ponderar esse diálogo incipiente é o mais importante, pois entre o que o diretor deseja e o que a produção pode pagar, existe uma grande diferença, em sua maior parte suprida com a capacidade inventiva e criadora da direção de arte assim como os demais setores criativos. Geralmente, nesses primeiros contatos, já há uma troca de ideias e contribuições para o projeto fílmico entre as áreas criativas do filme.

A segunda tarefa trata-se da leitura do roteiro, é nele que estão as primeiras informações básicas. Esse é o momento de selecionar os elementos relacionados aos aspectos visuais relativos aos cenários, objetos de cena, figurinos, maquiagens, efeitos especiais, locações, jardinagem, etc. Logo em seguida se passa a compreender as entrelinhas do roteiro, sugerindo elementos que não aparecem descritos em detalhe, mas que quando bem elaborados vão engrandecer a narrativa como um todo.

A partir de então, todo o processo de criação em direção de arte resume-se em uma palavra: pesquisa. Nesta etapa, fundamenta-se o conceito visual do filme, prepara-se o seu *concept board* e há a apresentação das demais equipes criativas. Tal construção é um quadro com referências visuais, das mais variadas fontes, e por meio dele há uma precisa indicação de iluminação, cor, ambientações e sonoridades. O *concept board* tem a função de ser a primeira materialização do pensamento do filme, sua transcrição inicial em termos de visualidades.



Figura 6: *Concept board* do filme *Selva*. Fonte: autoria própria.

Com base nessas informações preliminares da arte, os diretores de fotografia e de som começam a desenvolver suas concepções criativas. O diálogo com essas duas equipes é fundamental para o sucesso de qualquer obra, na qual se trabalha. Através dessa conceituação apresentada, são desenvolvidos todos os aspectos visuais de um filme e em alguns casos até mesmo as suas sonoridades se tornam mais definidas.

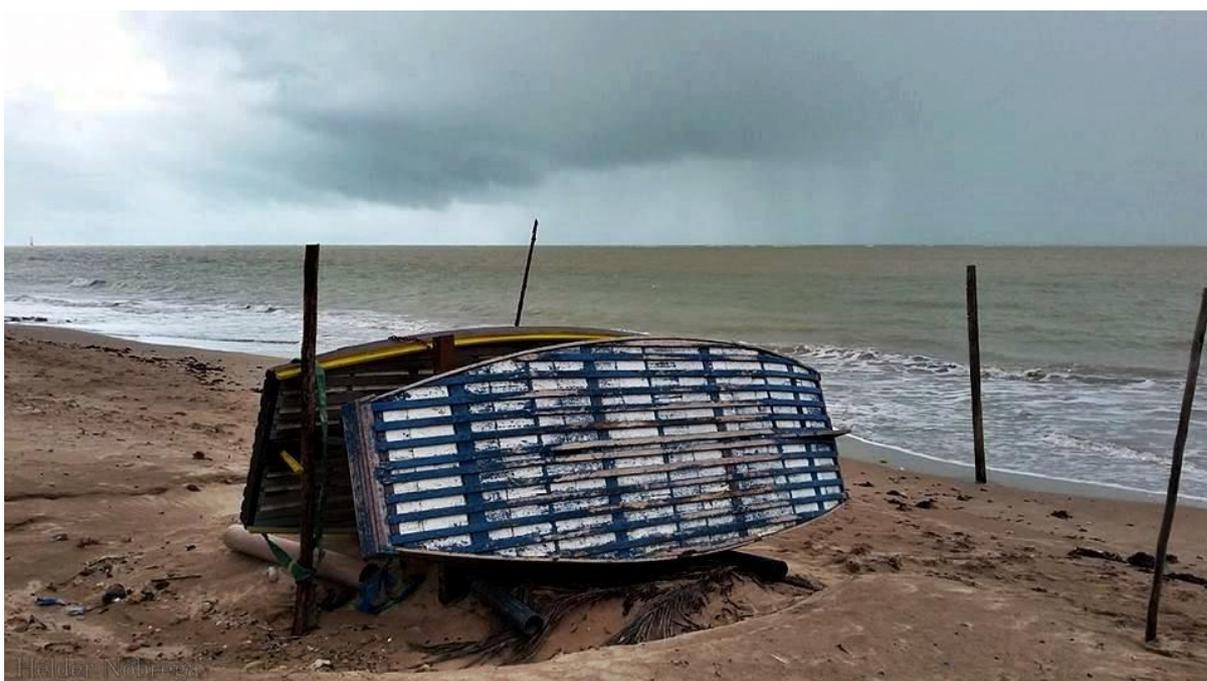


Figura 7: *Ancoragem* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

No que compete às especificidades desse processo criativo para a direção de arte de *Selva*, utilizou-se a fotografia artística como subsidio para várias construções. A fotografia artística acima, com os dois barcos, intitulada *Ancoragem* (2018), foi realizada em uma tarde nublada, na Praia de Formosa, em Cabedelo, local onde foi realizado o filme. Essa fotografia - que faz parte do processo criativo realizada em visitas de técnicas às locações e reconhecimento da fisiografia da região - embasou a paleta de cores de todo o filme e foram primados os tons em azul e amarelo, suas cores derivadas, bem como os tons amarronzados.

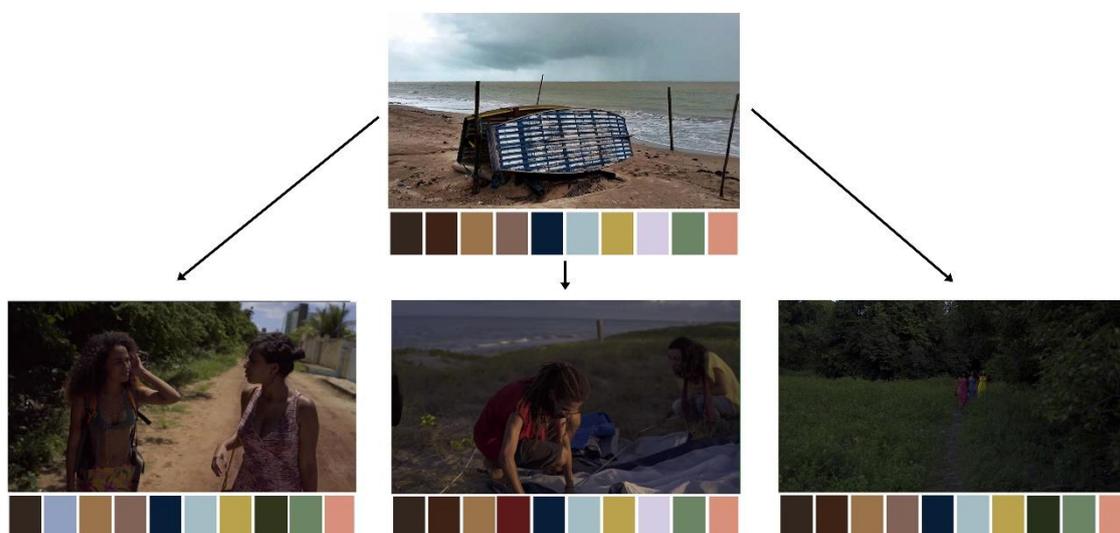


Figura 8: Quadro comparativo com a paleta de cores da fotografia artística *Ancoragem* e frames dos três atos do filme *Selva*. Fonte: autoria própria.

Tudo é feito em constante diálogo e no espírito de coletividade. Com isso não está se querendo dizer que um processo criativo em direção de arte é aberto, mas sim que se estabelecem conversas, ouvindo todos os partícipes, aceitando sugestões e ao mesmo tempo, deixando claro, as necessidades de determinadas escolhas que a direção arte faz, e precisam ser levadas para a *mise-en-scène*, ou espaço cênico fílmico.

Mais adiante, houve uma reunião com as outras duas equipes principais que são respectivamente a direção de fotografia e a direção de som. Em outro momento, geralmente ocorre o diálogo com a direção de elenco, que após decidir sobre a escolha dos atores, facilita a execução do que já vinha sendo decidido em termos visuais, sobre a aparência identitária desses personagens, os quais esses profissionais das artes cênicas vão interpretar. Isso será analisado exposto no próximo item.

4.3. Reconstruindo identidades por meio da direção de arte

Com a narrativa híbrida entre o documentário e o ficcional, foi necessário a direção de arte desenvolver toda a visualidade do filme em constante diálogo com seu realizador, ponderando aspectos relevantes acerca das personagens apresentadas na trama e o local no qual esses corpos iriam interagir. A visita técnica e reuniões e vivências com a equipe propiciou a arte conhecer essas personagens bem como os territórios dos quais faziam parte.

No entanto, percebeu-se que havia muito a ser construído e com mais solidez, para que se pudesse desenvolver o trabalho de criação. O roteiro não trazia as personagens pré-definidas e foi preciso saber quem elas eram. Dessa forma, ocorreram encontros com o elenco, a fim de construir em coletividade tais personas para a cena.

Um quadro de observações foi estruturado com itens que marcavam as seguintes informações: nome, perfil profissional e estudantil, como se vestiam, cor preferida, personagens prediletos, hobby, quais objetos faziam uma síntese sobre eles e o que seria interessante em seus mundos externos que poderia ser levado para o filme. Destaca-se que essas interlocuções eram tratadas naturalmente em conversas com o elenco, e o resultado delas foi transformado em visualidades, tendo nas máscaras identitárias o ponto de apoio fundamental.

As sondagens foram embasadas nas teorias de Mauss (2003), Goffman (1985) e Silva (2000), que compreendem a identidade como construção social e cultural. Para esses autores, as representações dos papéis sociais são desempenhadas de forma convincente em performances cotidianas, quando subsidiados por elementos que abrangem cenários, objetos de cena, adereços e trajes, componentes que fazem uma concepção mais detalhada acerca das personalidades.



Figura 9: Máscaras identitárias das três personagens femininas de Selva. Fonte: autoria própria.

É importante ressaltar que a máscara, no centro do quadro acima, foi elaborada para a personagem principal da trama, a indígena Tai. Nela consta uma fotografia artística de autoria própria, realizada na mata atlântica, situada em Cabedelo. Sobre ela foram colocados tecidos na cor roxa que simbolizam a espiritualidade da personagem susodita, bem como a sua integração com a natureza, exposta no filme, que fora identificado em conversas com essa partícipe do elenco.

Os retornos obtidos com a arguição aludida propiciaram um diálogo melhor entre a arte e os não atores, a fim de construir visualmente identidades de suas personagens. Ao mesmo tempo em que se manteve a neutralidade, no sentido de não interferir no jogo cênico criado pelo preparador de elenco e o diretor do filme.

Com base nos *feedbacks* recebidos foi possível construir os espaços cênicos com a participação do elenco que trouxe indicações e elementos pessoais para enriquecer alguns detalhes dos espaços compostos para a cena, nos quais esses corpos pudessem desempenhar seus papéis de forma convincente, ou seja, verossímil. Pratos, copos, talheres, escovas de dentes, peças íntimas e material de estudo foram trazidos para o espaço cênico pelo elenco.

Destaca-se que as construções de três personagens masculinos seguiram a mesma lógica da protagonista, quando foi utilizada a fotografia artística para embasar as construções visuais de suas personas. As máscaras identitárias foram usadas no âmbito do processo criativo da direção de arte, não foram apresentadas ao elenco, houve o cuidado em não interferir no jogo performático criado para o filme, pelo preparador de elenco, uma vez que a maior parte dos partícipes não possuía uma experiência anterior atuando com o cinema.

O enfoque eram as construções visuais. Dar suporte para essas identidades reconstruídas em suas visualidades tendo como parâmetro reconstruções sociais e culturais inerentes a cada persona em questão. Algumas dessas elaborações visuais estão mais relacionadas ao espaço cênico, por meio de cenários e objetos de cena, sendo assim, serão melhores explanadas em subitens a seguir.

4.3.1. Cenários e objetos de cena

Neste subitem serão apresentados os processos de criação para objetos de cena e cenografia, dessa forma, há aqui um tríodo de máscaras elaboradas para três dos personagens masculinos, nas quais foram utilizadas fotografias artísticas. Essas construções subsidiam a criação dos objetos de cena e dos cenários do filme *Selva*, no sentido de complementarem a própria identidade das personagens em estudo.



Figura 10: Máscaras identitárias para três personagens masculinos de Selva. Fonte: autoria própria

A fim de tornar o texto mais fluido, este subitem foi destrinchado em três segmentos: objetos de cena, cenários e maquiagem. No que compete aos objetos de cena, este subitem foi elencado em três partes, com a tríade das personagens aos quais nossas máscaras identitárias se referem: Iverton, Jonathan e Noé. A questão do cenário será exposta em dois momentos, um envolvendo a cenografia típica, enquanto o segundo fragmento trará a jardinagem do filme, que foi nomeado como: cenários vivos.

4.3.1.1 Objetos de cena

Iverton

A primeira máscara é relativa à Iverton, este personagem tem uma personalidade mais marcante, que foi associado ao enfrentamento de uma natureza mais selvagem. Para a criação visual desse personagem foi elaborada uma máscara com a fotografia artística intitulada: *Ruivo arisco* (2018), contendo na imagem o registro de uma casa de maribondos.

A partir dessa foto, estabeleceu-se a relação sinestésica desse personagem com a natureza, no que se refere à necessidade do toque em elementos que às vezes podem machucar a pele, ao exemplo da cena em que esse personagem manuseia água vivas, quando mergulha no mar próximo ao pier de Cabedelo.

Para isso o ator teve que escolher bem as águas vivas, selecionando as do tamanho maior que suas mãos, pegando-as por baixo, e evitando contato com os filamentos que liberam suas toxinas. Vale ressaltar que Iverton é biólogo e domina as técnicas para manusear tais animais marinhos. Em nenhum momento, o ator e as criaturas do mar correram risco ou qualquer dano, o que fica evidenciando nas próprias imagens do filme.

Os insetos, na fotografia artística, subsidiaram outra construção cênica. Iverton entra em seu quarto, e maneja um insetário, um quadro no qual cataloga esqueletos de insetos. Na cena em questão o personagem traz um novo elemento para compor seu quadro, na busca pelo corpo de inseto na mata foi encontrado um exoesqueleto abandonado de uma cigarra, que fora utilizada na cena.

Jonathan

A segunda máscara foi concebida para Jonathan, esse personagem por ser mais aventureiro e dedicado aos estudos dos animais em suas estruturas ósseas, foi relacionado aos elementos ligados a terra, análogo à obra de Augusto dos Anjos, Jonathan está associado à “frialdade inorgânica da terra⁶”.

⁶ Excerto do poema *Psicologia de um vencido* de Augusto dos Anjos. Extraído da obra *Eu e outras poesias*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1772 Acesso em: 12 jan. 2021.

Nesse sentido, para obter o enlace entre a poesia augustiana e a territorialidade de Cabedelo, em sua Mata Atlântica, encontrou-se na fertilidade de seu solo a forma de compor essa identidade. Sendo assim, para sua máscara foi utilizada a fotografia artística nomeada *Fertilidade aromática* (2018), a qual retrata frutos de caju caídos no chão, num processo natural de fertilização do solo.

Há uma cena em que Jonathan sobe em um pé de caju para retirar os frutos, detalhe, quando o filme foi rodado, não era época de caju, desse modo, foi preciso comprar cajus em uma feira livre e montar um pé de caju com seus frutos, de maneira que ficasse verossímil. Um dos trabalhos mais desafiadores e interessantes que realizei, enquanto diretor de arte, reconstruir uma árvore com galhos, folhas e frutos.

Noé

No roteiro do filme há a indicação de um personagem apontado como um ser livre de amarras. Vivendo sem casa, leva tudo o que precisa dentro de um carro de supermercado. Existe um adágio popular, que destaca: quem perde o telhado, ganha as estrelas. Sendo assim, tudo que gravita acima da cabeça desse personagem foi escolhido para ser o seu teto.

As paisagens foram fotografadas em contra plongée, pelos locais por onde esse corpo transitaria na diegese fílmica. A fotografia artística escolhida para Noé chama-se *Manta protetora* (2018), essa escolha se deu para embasar a construção imagética desse personagem, pois as copas das árvores trazem em suas tramas a ideia de proteção da mãe natureza para com as criaturas vivas e selváticas que a ela confiam sua guarda.

Com o intuito de compor o visual identitário de Noé no filme, com a ideia de liberdade em seu trajeto diário, ao invés de um carro de supermercado, como delineava o *script*, utilizou-se um carrinho para venda de sorvetes. Dessa maneira, situou-se sua identidade cenográfica itinerante, entrelaçada às características de uma região praiana, como é o caso do município Cabedelo, com muitos vendedores ambulantes de picolé e sorvetes.

Outras fotografias artísticas subsidiaram as construções dessas personagens atreladas as suas personas, como é o caso das máscaras de galhos utilizada por Noé em uma performance de *butoh* que fora sugerida pela direção de arte para o filme. A fotografia referendada chama-se *Emaranhados* (2018) e retrata troncos de árvores e suas linhas em cruzamentos, em suas composições banhadas por uma luz dura, natural e diurna.



Figura 11: Emaranhados (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Foi feita uma intervenção na fotografia com fitas de cetim dupla face e flores artesanais na cor laranja, conhecidas em nossa região pelo nome de sempre viva. Desse modo, por meio dessas testagens foi possível averiguar as relações entre cores e texturas antes de confeccionar os objetos de cena.



Figura 12: Processo criativo para máscara e adereço do personagem Noé.

Um dos adereços, os galhos da cabeça, situado ao lado direito do quadro, não foi utilizado em cena. Com isso, destaca-se que muito do que a arte prepara não é utilizado em um filme, tendo em vista diversos fatores que ocorrem numa produção, atrasos e falta de orçamento para outra diária, o que impossibilita as filmagens de algumas cenas.

4.3.1.2 Produção de Cenários

Da mesma forma com que os adereços e objetos de cena foram criados para compor a identidade dos personagens com as construções plásticas sobrepostas aos seus corpos, utilizou-se a fotografia artística para dar suporte a elaboração de outras demandas relacionadas ao cenário e cenografias.



Figura 13: *Mangue fluorescente* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

A fotografia acima nomeada: *Mangue fluorescente* (2018) foi composta através do estouro de luz, criando um efeito luminoso sobre os galhos do mangue. Quando se

quis passar essa luminosidade viva para a cena, optou-se por criar na área externa da casa, no primeiro andar, um jardim neon e foi preciso procurar por galhos secos que foram encontrados na própria mata. Estes foram pintados na cor amarelo neon. Infelizmente, a direção geral modificou os ângulos de filmagens e tal construção cenográfica foi pouco aproveitada no filme.

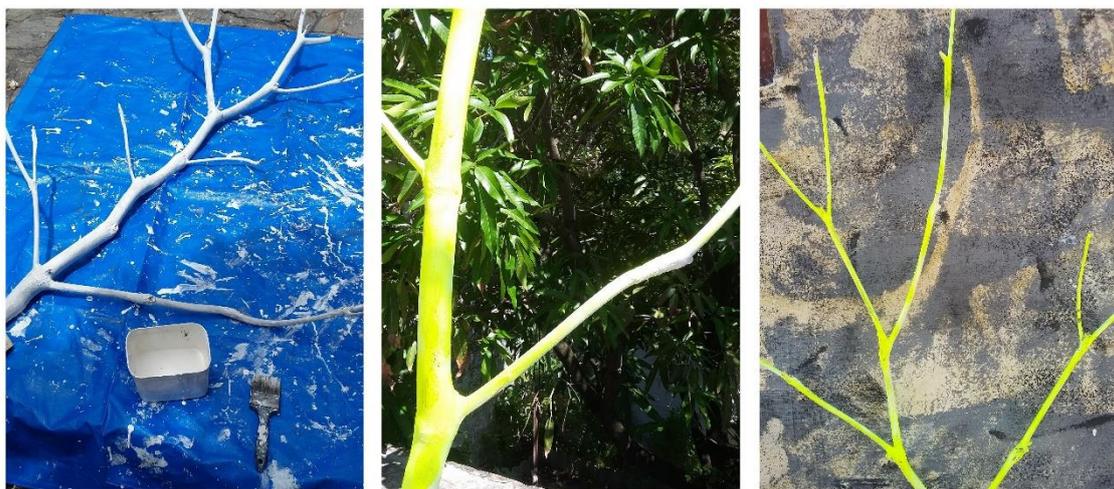


Figura 14: Processo criativo para composição do jardim fluorescente de Selva. Fonte: autoria própria.

Outra necessidade surgiu em relação à parte da frente da casa, que depois de escolhida como locação ideal, teve sua fachada pintada de cal branco pelos moradores, na ocasião do filme. A arte teve que fazer uma interferência para caracterizar novamente a casa em acordo com as pinturas dos demais ambientes. No entanto, para esse procedimento dar certo, primeiro houve as testagens na fotografia que devido à interferência no papel fotográfico e ao anglo escolhido, foi classificada como artística.



Figura 15: Processo criativo para composição da fachada da casa em Selva. Fonte: autoria própria.

Sendo assim, a fotografia posicionada no centro do quadro acima, nomeia-se *Precarização* (2018), nela estabeleceu-se a ideia dos poucos recursos, para quem é jovem, e tem que se sustentar e estudar em outra cidade. Da mesma maneira como fora feito na

fotografia, usando tinta acrílica, para envelhecer a frente da casa, utilizou-se pó xadrez nas cores amarelo e preto adicionados à cal branca. Na imagem acima há a fachada superior da casa pintada de branco, a fotografia impressa com a interferência feita à mão, e na terceira imagem a foto da frente da casa, da aplicação de uma pintura com a intenção de deixá-la com um aspecto envelhecido.

4.3.1.2.1. Cenários vivos

Uma decisão tomada no decorrer do processo criativo foi colocar em maior evidência a flora dentro da residência dos estudantes. Dessa forma, houve uma busca por plantas que tivessem a mesma textura e linhas dos coqueiros, além de outras espécies necessárias para compor esse cenário vivo.

Foi feita uma pesquisa pela mata atlântica da capital paraibana, na companhia de um doutor em botânica, que mostrou as várias espécies de plantas. Dentre elas estava a embaúba, considerada como o símbolo da ecologia, por nascer em situações mais desfavoráveis, desde os solos mais inférteis até a falta de água, proveniente de grandes secas.

Extremamente resistente, a embaúba é uma das espécies de árvores que em casos de incêndios, propicia o ressurgimento da vida nas matas brasileiras. Duas mudas dessa árvore, colocadas em vasos, fizeram parte do cenário, após o filme foram plantadas nas margens da mata atlântica de Cabedelo, local propício para o seu desenvolvimento.



Figura 16: *Voejo* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

As fotografias artísticas tiveram a intenção de estudar os volumes, contrastes, texturas e linhas, e sua aplicabilidade em uma cenografia viva. Optou-se pelo registro de algumas imagens que subsidiaram outros processos criativos elencados neste estudo, que fazem a síntese do que é considerado importante no filme, em termos de cenários, e suas possíveis relações comunicacionais com o espectador. Um destaque especial vai para a fotografia artística nomeada *Voejo* (2018), na qual entre as tramas das palhas do coqueiro, há um pássaro voando.

Na sequência desse raciocínio, há duas outras fotografias artísticas autorais que subsidiaram os construtos gerais para as visualidades cenográficas do filme, na especificidade das ambiências internas, situadas no primeiro andar da casa.



Figura 17: *Coração da mata* (2018), fotografia artística de Helder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Uma das fotos, nomeada *Coração da mata* (2018) serviu como inspiração para uma manta colocada sobre um sofá, com a temática em um tamanho grande, conferindo um maior destaque para as suas folhas azuis, pintadas a mão. Dois tons de azul foram escolhidos para compensar o céu, em qualquer horário que aparecessem em cena. Da mesma forma que remetem ao mar visto em turno diurno e noturno.



Figura 18: *Rizoma* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Outra fotografia artística denominada como *Rizoma* (2018) subsidiou a decisão em utilizar dois sombreros em formato circular, feitos de palha entrelaçadas e que em muito se assemelham a duas mandalas. Desse modo vários elementos foram colocados de maneira harmoniosa para construir uma ambiência que remetesse as mesmas texturas e formas encontradas na região de Cabedelo, que em sua fisiografia engloba o mar, a mata e o mangue, como demonstra o quadro abaixo, com três imagens de uma parte da cenografia construída para *Selva*.



Figura 19: Cenografia viva de Selva. Fonte: autoria própria.

O mangue aparece representado por meio das estruturas feitas com cipós e barro; a mata nas folhagens das plantas dispostas em jarros e materiais alternativos diversos; o

mar está apresentado de forma análoga com folhas em tons de azul diferentes, em uma manta pintada a mão disposta por cima de um sofá. O tom de azul mais claro traz a cor do mar diurno, enquanto o azul mais escuro representa o tom das águas marítimas no cair do dia. Nesse sentido a direção de arte procurou fazer uma consonância entre essas características geográficas da cidade na qual a narrativa é construída trazendo para o espaço cênico esses dados por meio de suas construções visuais embasadas nas fotografias artísticas.

4.3.2 Figurinos e maquiagem

A estética da Tropicália inspirou boa parte das visualidades do filme *Selva*. Para isso se fez necessário adaptar aspectos culturais da cidade na qual se desenvolvia a narrativa, ou seja, o município de Cabedelo na Paraíba. Sendo assim, a direção de arte buscou estabelecer o imbricamento entre o movimento tropicalista e a cultura regional na qual a obra emergia.

Dessa forma, todas as decisões referentes aos aspectos visuais da cena foram elaboradas estabelecendo esse liame, tendo em mente os aspectos ambientais da região, em outras palavras, levando em consideração a temperatura de uma cidade praiana e os tecidos, cortes, sapatos, sandálias que melhor expressassem esses corpos, convivendo em um clima tipicamente tropical.

Uma das personagens femininas teve sua identidade inspirada em uma representante do movimento tropicália, a cantora Gal Costa. Desse modo, parte do figurino de Mayara foi composto por saias longas, no estilo hippie, acrescidas de um top na parte superior, devido ao forte calor característico do verão, na região citadina em que o filme fora rodado.



Figura 20: *Margem floral* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Com o intuito de fazer a testagem acerca dessa combinação, antes de adquirir as peças, utilizou-se como aporte criativo a fotografia artística nomeada *Margem Floral* (2018). Essa imagem traz o registro da mata atlântica de Cabedelo, e sobre suas bordas aplicou-se um viés florido, foi quando se verificou a exequibilidade no uso dessas estamparias no conjunto de vestimentas. A composição está demonstrada na figura abaixo. Destaca-se que a construção identitária dessa personagem foi apresentada no quadro com as máscaras femininas, na figura 8.



Figura 21: Prova de figurino da personagem Mayara. Fonte: autoria própria.

No caso específico do figurino de *Selva* houve outras ocorrências criativas nas quais a utilização da fotografia artística subsidiou o processo de criação no que se refere a escolhas de cores, texturas, cortes e transparências em contraposição as locações externas, sobretudo, as que têm como plano de fundo a própria mata. Numa dessas criações escolheu-se as cores em contraste com o verde da selva utilizando recortes de diversos materiais, a exemplo do papel canson, em cores e tonalidades desejadas para os vestuários, bem como verificou-se a relação cromática com o dourado, a fim de aplicar as escolhas na cena do ritual de fertilidade.

As atrizes ainda usaram um elemento no tom vermelho, que era o sangue cenográfico. Para compor essa cena foi criada a fotografia artística de nome: *Tríduo dourado* (2018), na qual há um tronco em tom bege, as tonalidades de verde e sombras na mata, a cor do solo e as cores que seriam utilizadas pelos corpos performando nesse espaço a céu aberto. Tal composição propiciou chegar a todas as decisões técnicas acerca desta cena do filme.

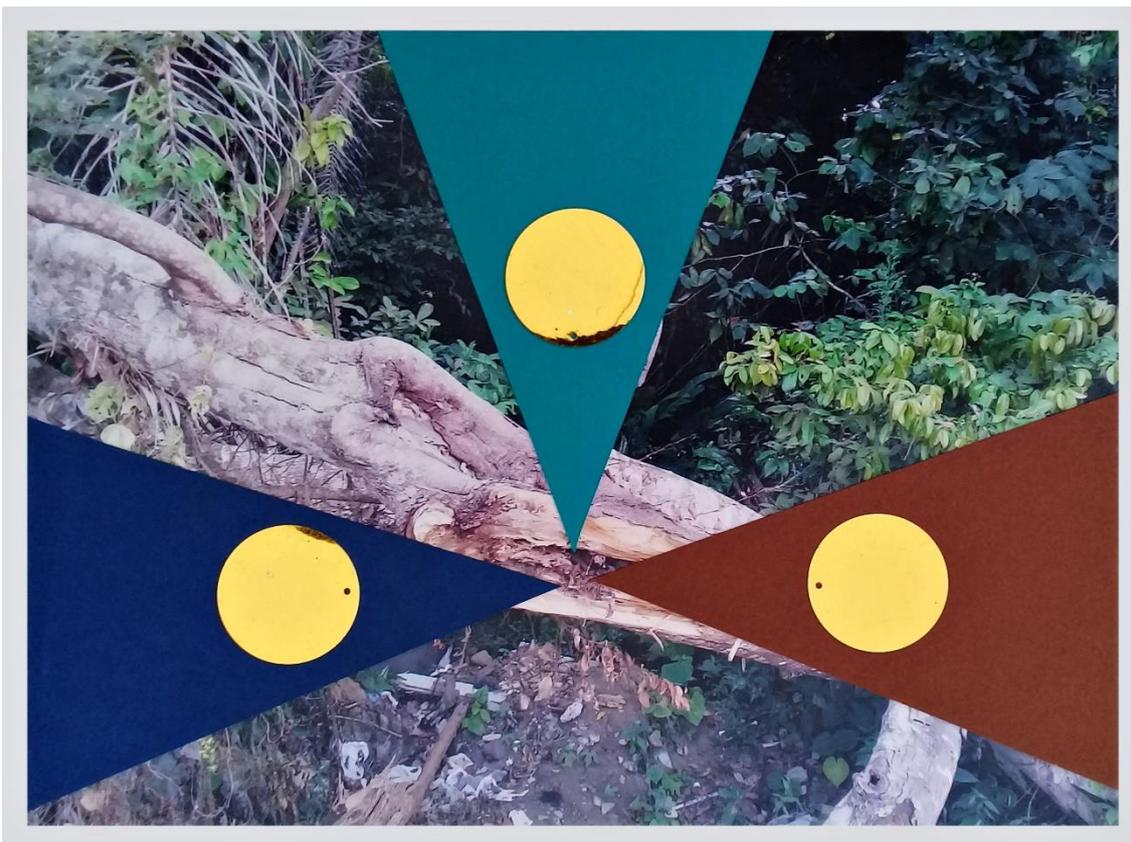


Figura 22: *Tríduo dourado* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

As protagonistas utilizam três cores: em Mayara há o verde representando o ar e a fertilização por meio do pólen das flores, estampadas em seu vestido. Tai, representado a água, veste uma peça com tons de azul diferentes e remete ao fluxo das correntezas que subsidiam a vida. Enquanto Thaise está com um vestido na cor marrom, representando o elemento terra e a fertilidade do solo.



Figura 23: Prova de figurinos para a cena do ritual da fertilidade no filme *Selva*. Fonte: autoria própria.

Da mesma forma que na cena anterior, na próxima há uma composição semelhante que envolve tecidos mais leves e transparências. O rito da Jurema, realizado pelas

protagonistas femininas, trouxe como aporte para sua composição a fotografia artística de nome *Olê mulher selvagem* (2018), fazendo uma adaptação de uma conhecida cantoria intitulada *Mulher Rendeira* e a natureza da mulher ancestral evocada em *Selva*.



Figura 24: *Olê Mulher selvagem* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

As rendas foram utilizadas de forma provocativa, ao mesmo tempo em que dão base para as composições no que diz respeito à escolha de cores e a opção por tecidos mais finos e translúcidos. Tendo em vista a representação de uma mulher empoderada que não precisa barganhar trocas de afetos. Depois da construção dessa imagem as peças foram adquiridas e foi feita a prova de roupa nas personagens.



Figura 25: Provas de figurinos para a cena do ritual da Jurema, no filme Selva. Fonte: autoria própria.

A cor laranja do vestido da personagem Thaise, ficou na parte de baixo, pois se deu preferência ao tom amarelo mais aberto e vibrante na parte superior. Nessa mesma peça houve uma interferência com pinturas feitas à mão, a partir de um carimbo inspirado em outra fotografia que será apresentada mais à frente, junto ao figurino masculino do personagem Jonathan.

Todos esses cortes de roupas femininas, em ambos os rituais, foram inspirados nas vestimentas da boutique *Ao Dromedário Elegante* que representava a moda, melhor dizendo antimoda, na época aludida ao movimento Tropicália.

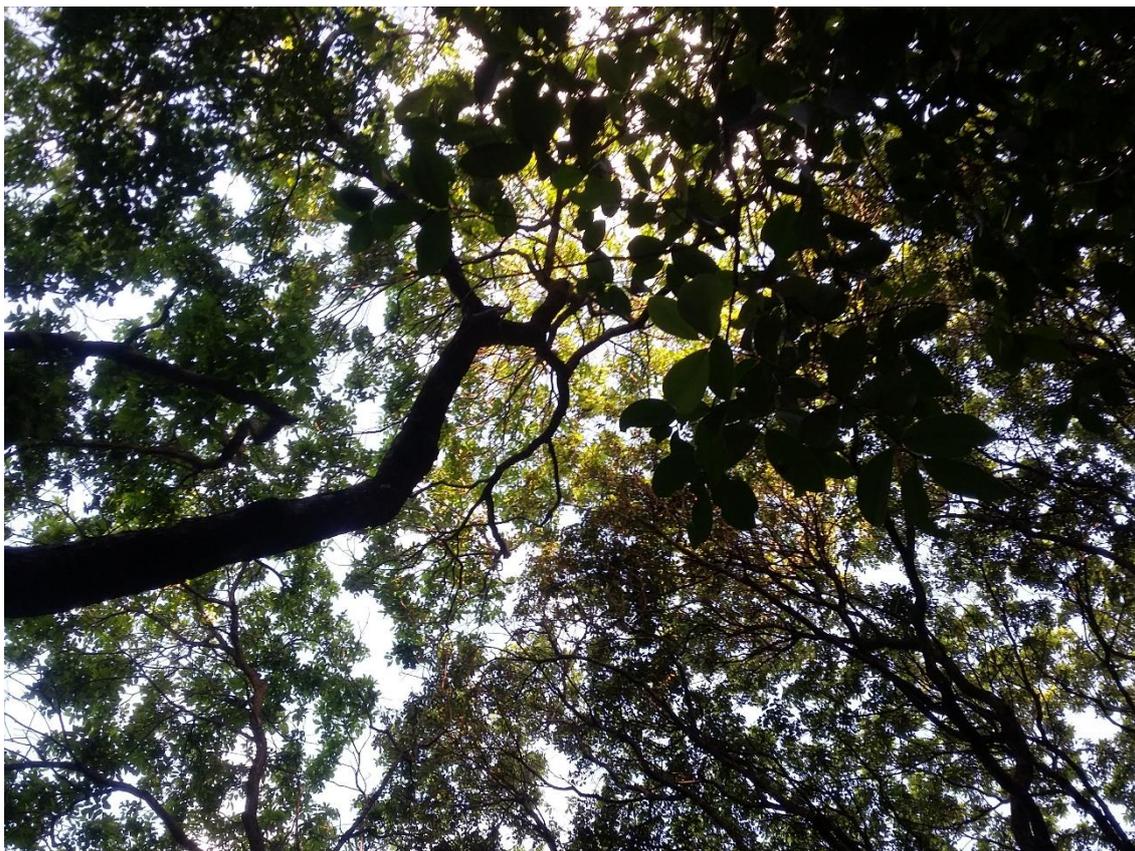


Figura 26: *Estêncil florestal* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

É importante destacar que esta imagem (figura 26) foi escolhida para ilustrar tanto na capa deste trabalho dissertativo, quanto a capa de *O Livro (da arte) do filme Selva*. A fotografia nomeada *Estêncil florestal* (2018), subsidiou a elaboração de uma estampa, especialmente criada, para o filme, por meio da customização de figurinos, adquirido em brechó. Nas duas extremidades da figura seguinte, Jonathan está usando uma mesma camisa. No lado esquerdo ele usa a vestimenta ainda em sua cor original. No centro há o elemento cortado em forma de haste, confeccionado para pintar a peça. Na outra ponta do quadro, o ator está vestido com a peça já tingida de amarelo e com as interferências, levemente sobrepostas, em cores pastéis, utilizando o carimbo em molde de galho.



Figura 27: Processo criativo para compor um figurino da personagem Jonathan.

Destaca-se que é sempre bom manter um diálogo estreito com o elenco do filme e pedir-lhes algumas vestimentas com base num quadro de referências que é elaborado para cada um, e indicações mais precisas, como roupas usadas no cotidiano e que podem trazer uma maior verossimilhança para a cena. É importante mencionar o fato de que algumas pessoas têm suas concepções individuais de beleza, essas noções particulares devem ser respeitadas.

Exemplificando, um integrante de um elenco pode se sentir incomodado com alguma vestimenta devido ao corte, a textura ou a cor as quais ele julgue não valorizar a beleza de seu corpo. Tal desconforto pode ser levado para a sua personagem em cena. Dessa forma, temos que encontrar soluções mútuas que reverberem no bom andamento de toda engrenagem fílmica, tendo em mente sempre o caráter comunicacional da direção de arte, no que se refere à produção de sentidos por meio de suas visualidades.

Para amenizar essas problemáticas é interessante usar todas as ferramentas disponíveis, com base nas orientações da direção de arte, os atores selecionam em seu guarda roupa algumas peças que julguem ser interessante para o filme, fotografam-nas com seus celulares e enviam para a direção de arte, por meio de aplicativos interativos, para que seja feita uma triagem e sejam escolhidas as peças que podem ser levadas nos dias agendados com a produção, para as provas dos figurinos.

4.3.2.1 Maquiagem

Para a maquiagem do filme optou-se pelo brilho natural da pele dos atores tendo sempre o cuidado com o excesso de sudoração, fora do contexto das cenas. Outro fato importante foi contratar um maquiador para verificar o crescimento dos pelos no corpo e no rosto dos atores, barba e bigodes às vezes crescem em questão de dias e como as filmagens iriam durar mais de uma semana não se podia correr o risco de que esses importantes detalhes viessem a interferir na continuidade do filme, provocando a dispersão do espectador no universo fílmico, que fica sob a responsabilidade visual da direção de arte.

Ressalta-se que o mesmo cuidado foi tomado com relação à exposição dos atores ao sol. Todo o elenco usou protetor solar e foi acompanhado por guarda sol, nas cenas externas diurnas, sempre tendo seus rostos enxugados por toalhas de papel, entre uma tomada e outra. É necessário ter zelo com os cabelos, sobretudo, no caso de alguém utilizar tinturas, pois a exposição ao sol modifica consideravelmente suas tonalidades.

Compreendemos a maquiagem para cinema enquanto um elemento cênico/objeto tal qual conceitua Pereira (2016) pois a mesma auxilia na compreensão das diversas situações abordadas pela narrativa, “aliada ao figurino e à cenografia, corrobora para o entendimento cronológico da narrativa dramática acentuando as mais diferentes situações vividas pelas personagens e configurando-se como um *elemento cênico/objeto*”. (PEREIRA, 2016, p. 247).



Figura 28: *Brilho brejoso* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Na cena do *butoh* no mangue, a direção sugeriu usar uma tinta azul turquesa no corpo das personagens, em referência a uma espiritualidade fora do mundo ocidental, no entanto, nas pesquisas verificou-se uma melhor fluidez na cena caso os atores usassem como maquiagem corporal argila em um tom semelhante a lama do mangue.

Como aporte para as decisões acerca desse efeito de maquiagem foi utilizada uma fotografia artística composta pelo autor desse texto intitulada *Brilho brejoso* (2018), que não deixa de ser transcriada no processo de criação, com a influência do movimento *mangue beat*, ocorrido em Recife nos anos 90.

Dessa forma, foi usada a argila de artesanato, adicionando o pancake na cor preta para não irritar a pele dos artistas. Por cima dessa textura, aplicou-se argila em pó na cor preta e galhos foram utilizados para marcar os corpos dos atores, dando-lhes efeito de textura, causando a quebra da uniformidade da base de argila, sobreposta a superfície de suas estruturas corpóreas.

5. Outras ponderações sobre a fotografia artística da direção de arte em *Selva*

Quando se iniciou o exercício em fotografia artística, para utilizá-lo como aporte em nos processos criativos, sabia-se que muitas coisas seriam resolvidas tanto tecnicamente quanto esteticamente, tendo em mente a construção visualidades enquanto produtora de sentidos.

A fotografia, enquanto expressão de arte trouxe um novo olhar acerca do universo fílmico no qual trabalhava, encontrando possibilidades poéticas, no que se refere às construções visuais para o espaço cênico fílmico, contribuindo para o desenvolvimento e aprimoramento do próprio projeto da arte, idealizado para o filme. Nesse sentido a fotografia artística oportunizou outras contribuições para a própria arte, a exemplo de um galo que foi colocado como pet da casa.

A fotografia exposta a seguir chama-se *Anunciação* (2018), pois a espécie animal retratada anuncia a chegada dos primeiros raios de sol. Importante elemento cultural quando surge na região geograficamente conhecida e situada no ponto mais oriental das Américas. Infelizmente, boa parte dessas construções visuais, com a presença do galináceo em cena não foram aproveitadas no corte final do filme.



Figura 29: *Anunciação* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

No caso específico de *Selva*, o surpreendente foi o fato desse ensaio, com a fotografia artística, realizada para apoiar os processos de criação da direção de arte, influenciar também outras áreas criativas do filme. No próximo subcapítulo serão elencados esses aspectos particulares nos quais a fotografia artística, diferente de outros processos como *storyboard*, *assemblagem* e desenhos de figurinos; proporcionou subterfúgios criadores, chegando a modificar até mesmo a estrutura do roteiro.

5.1. A fotografia artística de *Selva* como aporte para outras áreas criativas do filme

O trabalho da direção de arte em *Selva* foi bastante intenso, diversificado e valorizado, tal fato se deu talvez porque o diretor roteirista seja um artista visual com um qualitativo de trabalhos relevantes na área das artes visuais. Da mesma forma a produtora executiva além de realizadora, é fotógrafa profissional, o que possibilitou estreitar o diálogo do processo criativo da arte, do planejamento da produção até o da roteirização do filme.

Alinhar o trabalho da direção de arte próximo ao processo inicial da produção executiva é de extrema importância, pois esse profissional é quem vai indicar as rubricas para cada um dos setores do filme. Dessa forma, demonstrar desde o início do processo, que existem os planos estratégicos para construções de visualidades para as áreas criativas é essencial. Verifica-se uma estratégia bem elaborada contribui para a redução dos riscos e das porcentagens dos erros, de forma significativa, e sendo assim, resolvendo várias das demandas visuais da obra com a qual estávamos trabalhando conjuntamente.

A fotografia artística da direção de arte em *Selva* subsidiou a construção do roteiro, uma das personagens femininas, a Thaise, foi transcrita visualmente a partir da obra de Augusto dos Anjos. A fotografia artística intitulada *Selvática* (2018), foi quem renomeou o primeiro ato do filme por *A Fera*, e possibilitou as construções performáticas, idealizadas pelo diretor roteirista do filme, junto com o preparador de elenco.



Figura 30: *Selvática* (2018), fotografia artística de Hélder Nóbrega. Fonte: autoria própria.

Essa fotografia artística foi elaborada utilizando uma peça de roupa feminina, adquirida em brechó, colocada em um cabide e posicionada por entre a vegetação da mata. Com essa interferência, pretendeu-se averiguar os contrastes entre o verde e a estamparia multicolorida desse vestido, feito de vários tipos de estampa, mas com uma mesma textura aveludada. Como o resultado foi satisfatório para a arte, apresentou-se a foto ao diretor principal, para que ele tivesse conhecimento do trabalho e das necessidades acerca dessa concepção visual.

As fotografias da direção de arte também auxiliaram a compreender as personagens e preparar o elenco a fim de compor as camadas mais subjetivas de suas personagens com as várias técnicas utilizadas para a atuação, como a respiração, o trabalho com a tonalidade da voz, o corpo, etc. Competências que não são da direção de arte, mas que pede uma proximidade, para auxiliar com os objetos de cena e figurinos, para que por meio das vivências cênicas os atores encontrem uma maior familiaridade com a proposta das visualidades elaboradas pela direção de arte.

Também foi possível que a equipe de fotografia tivesse uma noção mais precisa sobre as escolhas visuais, reverberando em suas construções criativas para iluminação,

escolha de angulações, enquadramentos, etc. Assim como, a direção de som, ao compreender boa parte da visualidade criadas, elaborou seu processo de criação, adaptou suas necessidades técnicas no que se refere aos instrumentais de captação de áudio e ambiências, bem como a fabricação de sons diversos e ruídos, tendo em mente o caráter alegórico dos figurinos, cenários, maquiagem, objetos de cena e locações.

5.2. Semelhanças e diferenças entre fotografia artística e direção de arte em *Selva*

Quando se propôs a investigar a fotografia artística, em práticas criativas voltadas para a direção de arte no cinema, buscou-se estabelecer aspectos similares e dicotômicos entre esses dois modos de linguagem, compreendidos como formas de expressão do pensamento humano.

Ressalta-se que a fotografia e o cinema, apesar de serem artes aproximadas, tratam de manifestações artísticas distintas. Uma cuida do registro da imagem inerte, enquanto a sétima arte encarrega-se dos aspectos visuais construídos em movimento, em sua maior parte acompanhadas das sonoridades. Desse modo, embasado no exercício supracitado, averiguando suas exequibilidades dentro do projeto fílmico *Selva*, foi possível mensurar os pontos nos quais existem semelhanças e diferenças.

No que se refere aos âmbitos igualitários, tanto a fotografia artística, quanto a direção de arte trabalham com construções de imagens comunicacionais embasadas em um mundo real. Em outras palavras, ambos os casos trazem uma preferência pelo registro ou reprodução imagética de um mundo reconhecível, ou seja, verossímil. Sabe-se que uma das tipologias da fotografia artística consiste em criar quadros semelhantes ao que é feito no cinema (COTTON, 2010, p. 51).

Nesta atividade, a fotografia artística não está relacionada à construção do espaço cênico fílmico, tal qual escrita no roteiro. Essa tarefa, além de demandar uma estrutura de produção maior com pessoal técnico, exigiria um valor financeiro considerável para execução do trabalho. O que se faz são registros, buscando imbricamentos e composições bricolistas com o intuito de subsidiar os próprios processos de criação da direção de arte.

Ciente das limitações e verdadeiras demandas da função na qual constam os atributos da direção de arte, as semelhanças verificadas dizem respeito aos quadros compositivos de imagens que buscam estabelecer relações entre os aspectos que a constituem: linhas, texturas cores, volumes, profundidade, combinações e contrastes.

Nesse sentido, a direção de arte e a fotografia artística encontram substratos concomitantes em suas composições. As duas formas de arte, por conter os aspectos constitutivos mencionados, são equivalentes, todavia, destaca-se que o cinema, no qual consta a direção de arte propriamente dita, e a fotografia artística, não podem ser tratados como iguais. A direção de arte existe dentro de um processo maior no qual há outros setores criativos, da competência de diversos artistas e técnicos envolvidos no filme. Desse modo, a direção de arte configura-se em uma das peças da engrenagem de um todo harmonioso, o produto fílmico.

A fotografia artística, aplicada ao processo de criação em direção de arte no filme *Selva*, se refere aos seus aspectos investigativos para construção das visualidades. Sendo assim, são fragmentos de poesias visuais, que auxiliam de maneira objetiva acerca das escolhas para chegar às conclusões manifestadas em sua totalidade, na direção de arte. A fotografia artística seria uma *preview* para o diretor de arte, e demais profissionais envolvidos no processo de criação em cinema, compreender a composição do espaço cênico fílmico.

5.3. Erros e acertos no liame entre fotografia artística e direção de arte em *Selva*

Com relação aos erros e acertos da fotografia artística, aplicada aos processos de criação para direção de arte em cinema, no caso específico de *Selva*, pode-se afirmar que tudo aquilo que foi previamente pensado em termos de visualidades, deu certo. Desse modo, as fotografias apresentadas neste estudo, tiveram suas composições idealizadas, tendo em vista as necessidades do projeto fílmico ao qual debruçou-se o processo criativo da direção de arte, diminuindo consideravelmente as probabilidades de erros.

Tais assertividades, no sentido dos resultados alcançados na prática da direção de arte, se deram pelo fato de compreender que enxergar o mundo a olho nu, não basta é preciso nos processos de criação uma visualização das coisas sob os aspectos das limitações dos dispositivos, tanto da fotografia estática, quanto da imagem em movimento. Para não ficar no âmbito de uma presunçosa afirmativa, de que tudo fora como planejado, o processo de criação por envolver o cinema enquanto arte coletiva deveria prever as mais instáveis situações características do fazer cinematográfico em um set de filmagem.

Exemplificando, em muitas cenas houve a troca de angulações e até mesmo de horários. Quando estava escrito no roteiro que seria uma cena diurna, no decorrer do próprio processo criativo geral, houve uma mudança para uma cena noturna. Sendo assim, foram necessárias algumas adaptações, como substituição de figurinos, uma vez que a noite determinadas peças não ficavam visíveis devido à necessidade de uma nova iluminação criada pela equipe da direção de fotografia na produção do filme e que não havia sido discutida na pré-produção, entre as equipes de arte e fotografia.

Por mais que existam os documentos conhecidos como “decupagem” e “ordem do dia”, todo planejamento da produção, dos diretores e seus assistentes, há sempre eventuais contratempos. O diretor de arte possui esses figurinos reservas, objetos de cena variados ou que podem mudar de cor com aplicação de uma tinta spray, aplicar ou retirar brilho com uso de vernizes, etc. No entanto, tais ações ficam no âmbito da técnica do próprio ofício, não como algo que fora criado, embasado nas visualidades da fotografia artística da direção de arte.

Quanto mais se entende que o cinema é uma arte pluralista, no sentido mais amplo da palavra, pode-se na medida em que são criadas essas fotografias artísticas, mensurar possibilidades com relação à edição dessas imagens, aplicando nelas a conversão da técnica “Noite Americana”, de maneira que ao fotografar determinados assuntos, em suas composições de cores, é possível verificar como elas ficam em uma mudança drástica de horário, do dia para a noite. Tal técnica foi utilizada para verificar como ficaria a fachada da casa, por exemplo, mas não foi aplicada em todas as construções subsidiadas pela fotografia artística. Desse modo, tal reflexão por último apresentada, configura-se como uma falha identificada no uso da fotografia artística em sua aplicabilidade em processos criativos para direção de arte em cinema.

5.4 A identidade do diretor de arte enquanto fotógrafo artista

O diretor de arte em seu trabalho com fotografia, nas visitas técnicas faz as imagens propriamente tecnicistas, objetivando o mero registro dos locais e as suas medições de profundidade de campo, etc., a fim de compor o visual dos espaços cênicos fílmicos. Entretanto, para além desses registros mais duros e secos que tem sua utilidade no processo criativo, há a utilização de uma fotografia artística com o intuito de encontrar

uma atmosfera para o filme, dentro do processo criativo, em um território que vai se desvelando, na medida em que adentra nele.

A fotografia passa por momentos transcriativos no qual as poeticidades das cenas afloram, uma vez que performa por entre as ambiências físicas deste novo universo a ser recriado. Tal ação equivale a estar em um local e posicionar-se como um agente ativo e inventivo no processo de criação que é maiormente do diretor de arte no que diz respeito à visualidade da cena, para além das escolhas de locações.

Poucas pessoas, nesse momento, conseguem embrenhar-se no universo da direção de arte. No entanto, procurar estabelecer a interface entre os aspectos básicos das demandas técnicas das outras equipes criativas e no visual que o filme necessita, é uma tarefa, das mais complexas, atribuídas à função do diretor de arte. Dessa forma, a fotografia artística do diretor de arte, quando aplicada à sua função, em um processo criativo de cinema, trata do liame entre as necessidades tecnicistas e poéticas das visualidades, em um processo de criação coletivo acerca de uma obra fílmica, partindo das necessidades da direção de arte, sem nunca perder de vista as demandas das outras equipes criativas do filme.

A fotografia artística é em síntese, futuros pequenos fragmentos de uma obra audiovisual. Nesse sentido, compreende-se o diretor de arte ou designer de produção enquanto fotógrafo artístico, incorporando em si as diversas funções das equipes de um processo criativo coletivo, adquirindo uma visão pluralista, bricolista e transdisciplinar.

CAPÍTULO III

O PROCESSO TRANSCRITIVO DA DIREÇÃO DE ARTE

6. Descobrimo a metodologia e os métodos para este estudo

Tão importante quanto elencar um objeto de estudo é a escolha de um método, um caminho com embasamento teórico/metodológico que propicie ao pesquisador chegar a uma resposta. Desde o início deste estudo, houve uma dificuldade em estabelecer uma metodologia que abrangesse todas as particularidades dos vários processos criativos em direção de arte para cinema, compreendido de forma estendida como audiovisual.

Desse modo, verificou-se na pluralidade característica da própria função exercida com a direção de arte para cinema, uma demanda metodológica capaz de suprir a diversidade dos múltiplos processos que surgem no decorrer do ato criativo. Sendo assim, encontrou-se na bricolagem versada por Dias e Irwin (2013) uma metodologia concomitante às necessidades deste estudo de caso.

O estudo de caso é caracterizado por ser um tipo de investigação de orientação qualitativa que emprega o método de coleta e de análise, entrevistas, observações, documentos, registros e métodos visuais. Já a bricolagem é compreendida como o reconhecimento da pluralidade de caminhos investigativos, correlatos entre si, ou seja, um rizoma de possibilidades metodológicas durante um decurso de uma pesquisa na arte, envolvendo processos de criação.

Tal analogia se faz necessária, a este estudo, pois em acordo com a experiência, entende-se que o processo criativo de um diretor de arte só é possível, mediante o imbricamento com variados momentos de construção e de pesquisa, manifestadas no exercício da função.

A direção de arte não é autônoma, faz parte de um todo que está relacionado aos princípios de coletividade que envolve a arte cinematográfica, nos quais cada setor criativo influencia o processo de criação do outro, tendo em vista a concepção de uma totalidade harmoniosa, o filme. Sempre seguindo a perspectiva de que o conhecimento pode ser originado da própria experiência artística.

Para a elaboração da direção de arte, contida neste recorte, fez-se escolhas visuais, levando em consideração as necessidades técnicas que envolvem outras áreas do filme, a exemplo do som e da fotografia. Todos esses setores trabalharam em conjunto e concordância estéticas, a fim de criar a atmosfera da obra fílmica referenciada.

A respeito do trabalho de direção de arte, as predileções são relativas às construções das visualidades da cena, por meio de procedimentos que envolvem fases de pesquisa, pré-produção e produção do filme aludido, reunidos em seus respectivos livros do filme e em arquivos digitais. Tais elementos, produzidos, constam em *storyboard*, croquis, fotografias artísticas, *assemblagens*, dentre outros.

Cada uma dessas partes, em suas especificidades, demanda estudos e testagens variadas, a fim de compor um todo harmonioso que é definido como a atmosfera visual da direção de arte. A fotografia de arte é utilizada nesse processo como substrato sensorial e visual para as escolhas supracitadas no filme *Selva*.

A compreensão acerca de tal prática artística foi conceituada e desenvolvida ao longo desta pesquisa. Para esse feito utilizou-se como método de coleta e análise: a) Verificações nos documentos e arquivos digitais do filme, fotografia artística, fichas catalogais, análises técnicas de cada cena pertencente à direção de arte; b) A redação de pequenos ensaios relativos a cada um dos itens referenciados, compositores da direção de arte; c) A conceitualização da “caixa do filme”, suporte com a fisicalidade do processo criativo da direção de arte investigada nesse recorte; d) Conceitualização do livro do filme ou livro (da arte) do filme, caracteriza-se como um produto cultural transmídia contendo as visualidades da direção de arte desse recorte; e) Observações comparativas buscando, em aspectos gerais, as similitudes e diferenciações entre direção e a fotografia de arte; f) Atenção para as ambiguidades, evitando hipersemiotizações que porventura surgissem.

Nenhum método é capaz de compreender todas as variações sutis na experiência humana contínua. Consequentemente, os pesquisadores qualitativos empregam efetivamente uma ampla variedade de métodos interpretativos interligados, sempre em busca de melhores formas de tornar mais compreensível os mundos da experiência que estudam. (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 33).

Ao longo do texto que se inicia, estarão expostos nos itens os mecanismos e procedimentos dos temas abordados em levantamentos de dados, que objetivam, sobretudo, contribuir para a área dos estudos em processos criativos voltados para a direção de arte no cinema. Cabe destacar que a bricolagem tanto é uma metodologia empregada na prática da direção de arte, quanto no trabalho versado acerca da mesma, que reclama para si vários teóricos, a fim de reconstruir mundos, de forma verossímil ou alegórica, nas visualidades de uma obra audiovisual, no caso o cinema.

6.1. A bricolagem como prática artística e metodológica

Para além de uma escolha metodológica para este estudo, a bricolagem faz parte das práticas investigativas de ateliê, nas pesquisas cotidianas, que envolvem diversas maneiras de buscar resultados em termos de visualidades dos objetos, vestimentas e cenários endereçados a direção de arte para o cinema. Mediante a multiplicidade de tarefas é possível utilizar mecanismos de várias áreas de acordo com as demandas que surgem a cada projeto.

Bricolagem, categoria que advém da palavra francesa *bricoleur*, é uma estratégia que passou a descrever um processo de promoção de conhecimento que se apropria das possibilidades disponíveis para a realização de saberes em um determinado momento. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 222).

É importante destacar aqui a forma como se compreende o cinema e a função, enquanto diretor de arte. Em ambos os casos, a bricolagem é verificada como o procedimento ideal em sua aplicabilidade conceitual, prática e metodológica, tendo em vista, sobretudo, a exequibilidade de um determinado propósito artístico no qual se está atuando.

O diretor de arte não pode sozinho tomar decisões. Ele precisa estar em contato com os outros setores de uma obra fílmica, a exemplo da equipe de som e do pessoal da fotografia. Todas as demandas dessas ramificações internas em um regime maior, que é a realização do filme propriamente dito, devem estar alinhadas reciprocamente. Nesse sentido “seria fundamental considerar o quanto se é ou não parte de uma estrutura e, ao mesmo tempo, o quanto se pode atuar em processos mais amplos que podem ou não promover novas organizações e sentidos nestas estruturas”. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 225).

Entende-se que o diretor de arte traz em sua função um posicionamento bricolista, pois ele busca diversas soluções visuais, tendo em mente sua concordância com as outras áreas criativas do filme, tanto o som, quanto a iluminação, dos enquadramentos da fotografia, etc. “É neste contexto que o ato de conhecimento *bricolista* envolve a postura de se imaginar o ainda improvável, para assim permitir que se identifique o que está faltando em termos de compreensão cognitiva, estrutural ou emocional”. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 226).

Com vistas neste estudo, estar identificado enquanto bricolista proporcionou-me uma atuação de forma mais harmônica entre o que se apresentava mediante as minhas

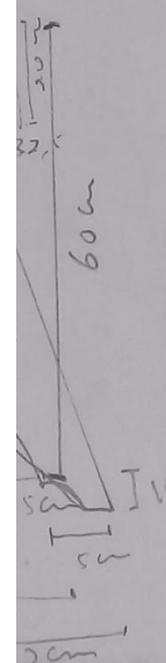
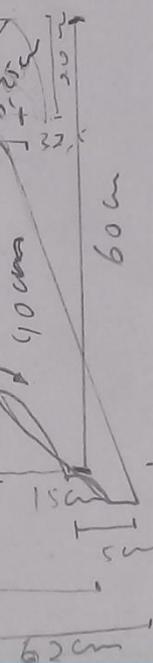
práticas e a exteriorização delas, no que se refere aos meios teóricos e metodológicos apresentados de forma textual na linguagem acadêmica. “É justamente nesta dimensão da teoria enquanto uma *ação de explicitação* que reside o interesse da *bricolagem* para uma metodologia de pesquisa em Artes que leve em consideração a dimensão autorreflexiva”. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 223).

6.2. Bricolagem e transdisciplinaridade

No que se refere ao caráter (inter) metodológico da bricolagem há o entendimento que tanto a pesquisa acadêmica, quanto as perquirições imprescindíveis para a conceituação e elaboração de um objeto artístico são entrelaçadas a uma variedade de designações metodológicas assumidas em detrimento das necessidades de um projeto. “Ao contrário do que se possa imaginar, a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos”. (BRITES; TESSLER, 2002, p. 125).

Transdisciplinaridade diz respeito a uma sistemática que busca na interação entre várias ciências, algo intrínseco em seus relacionamentos. Exemplificando, a realização de uma obra de arte, não pode ser separada dos contextos culturais nos quais ela surge. Nesse caso existe uma relação transdisciplinar entre as teorias dos estudos culturais e das artes. Embasando esse raciocínio há Brites e Tessler (2002) ao dizer que “é impossível sobreviver isolado em uma área do conhecimento específico. A peculiaridade da arte poética não pode ser dissociada de sua compreensão mais ousada de cultura”. (BRITES; TESSLER, 2002, p. 80).

As realizações de determinadas atividades em arte são transdisciplinares, outras passam pela interdisciplinaridade. Em acordo com as experiências, há possibilidades de concomitância entre caminhos diferentes para se chegar num produto artístico. O enlace se dá tanto em linguagens artísticas, a exemplo da junção entre a performance e o cinema, ou em outras áreas do conhecimento, como engenharia elétrica e computação, que podem subsidiar processos de criação em arte, tendo em mente as tecnologias, a variedade de mídias, e elementos físicos e digitais utilizados em processos criativos, a exemplo da fotografia artística.



Com o intuito de auxiliar na contextualização deste estudo, algumas dessas manifestações artísticas farão parte de um breve panorama acerca das vivências profissionais, no item subsequente. Corroborando com esse argumento expõem-se o excerto de Coessens (2014), quando a autora inspirada no pensamento de Lévi-Strauss destaca, “como tal, o artista utiliza diversos tipos de conhecimento, uma bricolagem epistêmica de experiências e conhecimentos a respeito do corpo, materiais, inspirações pessoais, além do contexto cultural em que ele se insere”. (COESSENS, 2014, p. 9).

6.3. Histórico de criação autoral: um sucinto panorama contextual

Este breve item tem a intenção de situar o leitor, quanto aos processos criativos anteriores ao recorte deste estudo, e tornar melhor o entendimento acerca da compreensão sobre a bricolagem, além da escolha metodológica desta pesquisa e das experiências em cinema. O bricolismo faz parte de um processo artístico maior em constante devir.

Ao longo da trajetória profissional do autor desse texto surgiu a oportunidade de trabalhar em diversas áreas, que envolvem processos de criação em diferentes linguagens da arte. Iniciou-se assim uma carreira com artes visuais, na especificidade da pintura de quadros e instalações. Em seguida veio a oportunidade de atuar como figurinista, cenógrafo e aderecista, na área do teatro, da dança e do circo.

Foi estendido o desempenho para a dramaturgia teatral, direção de espetáculos teatrais e musicais. Na medida em que essas linguagens surgiam no fazer artístico, experimentava-se as possibilidades de imbricamento entre elas. Outras oportunidades levaram à criação e direção de várias performances.

Tais práticas mencionadas tornaram-se integradas entre si, bem como a noção de processo criativo, porém haviam elucubrações das mais variadas embasadas pela aquisição de novas leituras. Com a graduação em Cinema e Audiovisual outras possibilidades surgiram como a realização de videoarte, *teasers*, videoclipes, filmes experimentais, roteirização e direção de curta metragens de documentário e de ficção. Desenvolveu-se assim outras atividades relativas ao liame entre o teatro e o audiovisual em performances com cinema expandido. Fez-se a cenografia de vídeo instalações, dentre outros. Além de trabalho com fotografia artística.

A multiplicidade de caminhos que surgiu neste processo artístico, em suas práticas diversificadas, moldou a forma com a qual enxerga-se o exercício dessa função. Nesse

sentido, devido ao caráter interdisciplinar das ações, o autor desse texto se identifica enquanto bricolista, precisamente por apresentar característica interdisciplinar entre o inventivo e o elucubrativo. “A atitude bricolista pressupõe que as teorias, técnicas e conhecimento oriundos da experiência do processo da pesquisa devem ser integrados, já que o domínio teórico não é decalcado, mas sim ligado diretamente ao mundo vivido”. (DIAS; IRWIN, 2013, p. 225).

6.4. Breve consideração acerca do estado dessa questão

Existe no mercado editorial brasileiro existe apenas uma publicação nacional referente a direção de arte no cinema *Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro* de autoria da diretora de arte Vera Hamburger publicado em 2014 pela Editora Senac. Cronologicamente, mais adiante, em 2017, foi realizado uma mostra de fílmica nomeada *A direção de arte no cinema brasileiro*, cujo o recorte curatorial girou em torno da direção de arte realizada no Brasil. Fomentado pela Caixa Cultural Rio de Janeiro o evento originou um catálogo organizado por Débora Butruce e Rodrigo Bouillet com o mesmo nome da mostra *A direção de arte no cinema brasileiro*⁷ e propicia o encontro com diversas nomes importantes para a pesquisa em direção de arte realizada em nosso país.

No entanto destaca-se a necessidade em se fazer um levantamento do estado da questão dessa pesquisa publicado⁸ em anais do evento ligado ao PPGAV-UFPB encarado como forma de praticar a escrita acadêmica e se preparar para apresentações em eventos científicos, além de propiciar um diálogo entre os discentes e troca de experiências. Realizado por meio de um levantamento bibliográfico criterioso, para o desenvolvimento desse escrito, elegeu-se como fonte de buscas a base de dados da Biblioteca Digital

⁷ BUTRUCÉ, Débora; BOUILLET, Rodrigo. (Org). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2017. Disponível em: http://mostradirecaoarte.com.br/Catalogo_A_Direcao_de_Arte_no_Cinema_Brasileiro.pdf Acesso em: 20 fev. 2020.

⁸ NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro da. **Estado da Questão de uma pesquisa sobre Processos Criativos em Direção de Arte para Cinema**. In: I Jornada Discente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE (Anais). Even3: João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/jornadadiscenteppgavufpb/235578-estado-da-questao-de-uma-pesquisa-sobre-processos-criativos-em-direcao-de-arte-para-cinema/> Acesso em: 04 mar. 2020.

Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

A BDTD é onde se encontra as publicações referentes a teses e dissertações. Enquanto a SOCINE disponibiliza em seu banco de dados pesquisas realizadas em cinema por autores pós-graduados. Tais fatos estabelecem um parâmetro avaliativo seguro, dado vista a qualidade das pesquisas e a formação de seus autores em níveis de pós-graduação brasileiras.

O Estado da Questão permite fazer um panorama seguro sobre as publicações que permeiam o objeto de estudo, permitindo avaliar o qualitativo e o quantitativo de pesquisas publicadas, na especificidade da questão que norteia esta investigação em seu recorte, englobando seus aspectos temporais, espaciais e culturais.

É importante destacar que o Estado da Questão está relacionado às especificidades do recorte de uma pesquisa em andamento, não podendo ser confundido com ‘estado da arte’, nem com o ‘estado do conhecimento’. Isso porque a busca pelo Estado da Questão se dá quando se estabelece a pergunta norteadora do projeto e é possível desenvolvê-la. Dessa forma, surgem os seus principais verbetes elencados como palavras-chaves. São esses termos que conduzem por toda a investigação. No caso desta pesquisa, os vocábulos em questão são: cinema; direção de arte; fotografia artística; livro do filme; e processos criativos.

De posse desses dados preliminares foram feitas as buscas pelo estado da questão deste estudo, gerando o cruzamento entre essas cinco sentenças principais, estabelecendo como recorte temporal o decênio 2008 e 2018. Com o levantamento desse estado da questão foi possível observar pontos referentes às proximidades e distâncias da pesquisa, encontrados nesses escritos. Averiguou-se que todas as dissertações de mestrado com temáticas voltadas para a direção de arte, foram concebidas no sul e sudeste do país, ou seja, mais próximas dos grandes eixos de produção de cinema e audiovisual.

Outrossim, está no referencial teórico desses escritos, verificados como importantes para este estudo. Alguns dos seus autores indicados foram lidos e estão no referencial teórico desta pesquisa e serão citados no decorrer do trabalho. Através do levantamento bibliográfico houve a constatação da inexistência de pesquisa em direção de arte para cinema no Nordeste com enfoque voltado as práticas artísticas do próprio diretor de arte, no exercício de sua função.

7. Processo Criativo

Entende-se que toda obra de arte passa por um processo de criação que envolve procedimentos técnicos e teóricos, a fim de compor um todo harmonioso em acordo com a linguagem escolhida pelo artista, tendo em mente o desenvolvimento de uma estética entrecruzada, há contextos determinados pelo espaço/tempo no qual ele está inserido.

O processo criativo abrange escolhas e decisões de natureza tecnicista e sensorial, a fim de construir um objeto que comunique algo desejado pelo artífice a um determinado público alvo. Tais ações, de natureza criativa, surgem da necessidade humana de expressar-se por meio de uma linguagem, que a princípio se situa no campo das ideias, e depois ganha corporeidade em um produto cultural. Nesse sentido, “a criação, na realidade, é um ordenamento, é selecionar e integrar elementos que em princípio pareciam impossíveis”. (ZAMBONI, 2006, p. 34).

Com este trabalho pretende-se apresentar um processo criativo compreendido enquanto percurso criador, ou seja, as formas com as quais é possível se posicionar, a fim de construir a direção de arte do filme deste recorte. Nesse sentido, a Crítica do Processo (SALLES, 2017), tornou-se o aporte investigativo fundamental para estes estudos, pois propicia subsídios teóricos para discorrer acerca de práxis artísticas desenvolvidas em fases distintas e marcada por variados trajetos criadores.

Em outras palavras, as etapas para a construção de uma direção de arte para cinema envolvem fases de pesquisa, pré-produção e produção, em cada um desses trajetos criativos surgem demandas que necessitam de estudos em busca de soluções inventivas baseada em procedimentos técnicos, teóricos e criativos.

Esta pesquisa se configura em um esboço acerca de uma prática artística que busca oportunizar um maior entendimento sobre seus aspectos construtivos os quais dão formato visual para a direção de arte de uma obra fílmica, esse trajeto é o que interessa, antes do construir do filme, no que se refere a sua montagem propriamente dita. Este estudo tem enfoque nos aspectos da direção de arte fílmica. Sendo assim, “está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação”. (SALLES, 2008, p. 28).

7.1. A Transcrição haroldiana

Partindo do princípio de que a literatura já abordou e produziu todo tipo de conhecimento, quando se escolhe uma teoria literária para fundamentar o estudo, há a sensação de estar trilhando um caminho certo, porém é necessário se atentar as surpresas que podem surgir durante o percurso.

O liame entre a literatura e o cinema é assunto amplamente conhecido. O quanto se debruça nesse item é relativo à natureza poética de um texto criativo e sua possibilidade transcriadora para uma outra linguagem. No entendimento de nossas práticas, transpor um meio literário para o meio fílmico envolve ações de tradução e recriação.

Campos (2011), em sua teoria da transcrição, diz que ao traduzir um poema de uma língua para outra, geralmente a original na qual o texto foi escrito, parte para um processo de identificação dos signos e contextos nos quais a obra emergiu. Ao transpor esse texto poético basilar, de um idioma a outro, a teoria haroldiana leva em consideração não apenas os aspectos semânticos, mas as qualidades estéticas que envolvem sonoridade e musicalidade. “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica”. (CAMPOS, 2011, p. 100).

Vale ressaltar que quando há referência a poesia, está a se falar de linguagem enquanto expressão originada da mente humana, e todos os seus possíveis relacionamentos comunicacionais. A terminologia poesia abrange outras formas de linguagem artísticas como o cinema, o teatro, etc. Existem vários estudos que tratam da tradução intersemiótica, que expõem um arsenal de informações objetivando os mais variados textos, tendo em mente suas abrangentes áreas do conhecimento, bem como todas as suas possibilidades tradutórias.

Ao trabalhar diretamente com poesia autoral e tradução de poemas, Campos (2011), constrói seu raciocínio teórico com base em práxis vivenciadas por muitos anos, enquanto criador, tradutor e recriador de poesias. Sua teoria parte do princípio de que tudo o que está no campo das ideias ao se organizar de forma sistemática e ser transformado em uma fisicalidade, por meio de uma linguagem humana, é um ato tradutor e recriador, ou seja, transcriador.

Assim, há o entendimento de que quando um artista está criando em seu ateliê, ele utiliza de procedimentos que já fazem parte do seu conhecimento, adquiridos anteriormente por meio de outras produções.

Tais aprendizados vão se acumulando no decorrer de sua vida, noções de cor, volume, texturas, profundidade, dentre outras decisões de natureza técnica, que aplicadas numa determinada linguagem, a exemplo da pintura, ganham forma e conteúdo. Esse produto finalizado tem elementos e escolhas que passaram por processos de tradução e recriação na mente de seu artífice, para então se materializar no formato da linguagem artística escolhida.

Somente o homem possui a capacidade de elaborar imagens de coisas ausentes, utilizando essas imagens nas mais variadas situações também imaginárias. Um objeto observado pelo olho pode remeter a outras imagens formadas a partir do olhar, o qual não é limitação da percepção do objeto em suas características físicas imediatas, olhar é ir além, é captar estruturas, é interpretar o que foi observado. (ZAMBONI, 2006, p. 66).

O artista ao escolher o assunto abordado em sua obra inclui em seu processo de criação outras orientações provindas dos mais variados campos, são as referências culturais acumuladas ao longo de sua trajetória. A literatura, as referências visuais e as sonantes, além do próprio conhecimento de mundo, podem fazer parte do ato criativo, sendo traduzidos na manifestação física de um objeto artístico.

7.2. Processo criativo como uma transcrição

De início é preciso compreender, que a maior parte das obras de arte, antes de ganhar corporeidade, na linguagem na qual se manifesta, surge em primeiro lugar, nem que seja por momentos efêmeros, na mente de seu criador, em formas de ideias. Um processo criativo é quando esse raciocínio vai se organizando por meio de procedimentos e testagens das mais variadas. Muitas vezes um processo criativo pode ser manifestado numa determinada linguagem e ser executado em outra forma de expressão artística.

Um processo de criação pode ter início com rascunhos, croquis e assemblagens e depois findar numa peça de alta costura. A peça em si não interessaria ao crítico do processo, mas sim o trajeto até chegar à sua fisicalidade. Ou seja, o itinerário no qual o artista manifestou suas ideias iniciais e como a desenvolveu, é esse o assunto pelo qual se dedica os objetos de estudo da Crítica do Processo, nesse exemplo específico ao qual se reporta a inventividade criativa do figurinista, ele iria tratar dos seus desenhos e colagens.

Na esfera da criatividade, as primeiras ideias, ainda num estado pré-consciente, não surgem de forma clara e cristalina, elas precisam tomar alguma forma apreensível pelo aparato racional para serem trabalhadas, ou seja, é necessário submeter à ideia a alguma forma de linguagem, sejam palavras, fórmulas ou símbolos. (ZAMBONI, 2006, p. 33).

A Crítica do Processo, tanto pode ser útil para analisar o processo de trabalho de um figurinista que cria e conceitua vestuários para o teatro, o cinema, ou a televisão, quanto para os que cuidam de espetáculos circenses, de dança, ou musicais, cada um com suas especificidades que envolvem escolhas, testagens e procedimentos, embasados em conhecimentos técnicos acerca do corpo e da performance. Bem como os materiais têxteis, em suas estampas, cores, movimento, texturas e efeitos diante da arte de iluminar, além de outras singularidades que devem ser levadas em conta em seus processos criativos, a exemplo da sonoridade.

Tudo isso levando em conta, em sua maior parte, as linguagens audiovisuais. Mas sabemos que o teatro, o cinema, a televisão, o circo, a dança, o musical, a ópera, têm cada qual, em sua linguagem artística, individualidades atribuídas às competências desse profissional denominado figurinista. Em cada linguagem, o figurinista trabalha criativamente tendo em mente a relação entre seu conhecimento, os parâmetros existentes e as peculiaridades que cada área artística necessita, bem como as particularidades que cada obra necessita. “A diferença entre uma obra e outra não está no ato criativo, mas no processo de trabalho fundamentado num determinado paradigma e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra”. (ZAMBONI, 2006, p. 34).

Um profissional, em qualquer um dos setores criativos, que envolvam uma determinada manifestação de uma linguagem artística, precisa ter o domínio sobre a área na qual exerça sua função, para assim poder desenvolver o ato criativo per se. Quem propicia o entendimento acerca desse trajeto criativo é a Crítica do Processo, por buscar “uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador”. (SALLES, 2008, p. 28).

Levando em consideração todos os argumentos apresentados, relativos aos procedimentos que envolvem a criatividade dos profissionais das artes, pode-se rememorar a teoria haroldiana da transcrição, a qual consiste em ordenar as ideias de forma sistemática em movimentos que convertem todo o repertório intelectual, adquirido



ao longo da trajetória de vida de um artífice, em sua aplicabilidade para a construção de um produto cultural.

O processo criativo tem em sua composição atos de criação, tradução e recriação, ou seja, uma transcrição. Dessa forma, se compreende os processos de criação como uma transcrição, corrobora com este pensamento Salles (2008) quando em sua afirmativa diz que “ao acompanhar diferentes processos, observa-se, na intimidade da criação, um contínuo movimento tradutório (tradução intersemiótica), ou seja, passagem e uma linguagem para a outra”. (SALLES, 2008, p. 44).

No caso da direção de arte quando um profissional diretor de arte desenvolve o *storyboard* ele está trabalhando com a linguagem pictórica e pode vir também a desenvolver desenhos relativos a cenografia, objetos de cena, croquis de figurinos, maquiagem, visagismo, efeitos especiais, dentre outros. Nesse sentido é possível utilizar-se determinada linguagem a exemplo da fotografia artística com fins de alcançar um conceito, um resultado, para então ser usado na linguagem audiovisual.

Dessa forma estabelece-se parâmetros teóricos para este estudo, com a junção de ambas as teorias susoditas a Transcrição e a Crítica do Processo, ao mesmo tempo em que se procura respaldo em autores consagrados a exemplo de Zamboni (2006), quando afirma que “todo artista ou cientista, ao trabalhar em um paradigma, seja ele qual for, procura criar e responder um problema criativamente elaborado dentro de um referencial teórico”. (ZAMBONI, 2006, p. 61).

8. Direção de arte

Compreende-se a direção de arte como uma transcrição, teorizada por Campos (2011). É importante esclarecer, desde o início, que isso se refere à identificação dos signos de um texto criativo basilar, mais precisamente o roteiro. Assim como outras referências visuais, sonoras e textuais que um diretor de arte traz em seu repertório intelectual adquirido ao longo de sua vida. Tais elementos reunidos no campo das ideias, quando passam por processos criativos, começam a tomar forma em suas fisicalidades, num ato que é tradutório e recriador, ou seja, transcriador.

Nesse fluxo, a direção de arte é compreendida como uma reestruturação de universos no que diz respeito às representações das identidades como traduções e recriações sociais e culturais por meio das construções das visualidades colocadas em

cena. Desse modo, a direção de arte se estrutura na noção de pessoa (MAUSS, 2003) compreendendo a identidade como representação social (GOFFMAN, 1985) sem perder de vista seus aspectos de construção social e cultural (SILVA, 2000). Todas essas noções serão mais aprofundadas no decorrer deste escrito.

Os elementos que compõem a direção de arte essencialmente são: paleta de cores e seus possíveis significados, metáforas visuais, arquitetura, jardinagem, designer de interiores, efeitos especiais, maquiagem, cenografia, locações e figurinos. Apesar de não fazer parte de sua função, o diretor de arte tem que levar em conta a iluminação e as sonoridades em seu planejamento.

Um das principais atribuições de um profissional responsável pela direção de arte em cinema está em sua capacidade de encontrar soluções para as construções das visualidades da cena, o espaço cênico em si, tendo em mente a necessidade em manter uma concordância visual com relação às outras demandas originadas das demais equipes criativas do filme. Dessa forma, a direção de arte torna-se o suporte da *mise-en-scène*, o alicerce interno de um produto audiovisual.

A direção de arte se caracteriza essencialmente por ter em sua estruturação uma pluralidade de técnicas e linguagens que envolvem as construções visuais da diegese fílmica, tendo em mente as relações espaciais e temporais, levando em consideração suas diversas possibilidades de sonorização e iluminação. Tudo isso em busca de encontrar identidades, para a construção, ou reconstrução, de um universo em acordo com as demandas que cada projeto, em suas especificidades, aponta como necessário à elaboração de uma obra fílmica.

Vale ressaltar que muitas vezes mesmo tendo um bom projeto escrito, cabe ao profissional das artes desenvolver essas singularidades da cena, ou seja, originar por meio das informações encontradas nas entrelinhas do roteiro, associados as suas capacidades de inventividade, um mundo no qual seja possível integrar totalmente uma ambiência imaginada, inicialmente pelo roteirista, realizador e produtor, acrescentando modos operacionais para contar as histórias, de forma convincente. Tal verossimilhança se manifesta nas visualidades da *mise-en-scène*.

Em acordo com a experiência da prática, é função de um diretor de arte construir as visualidades da cena em termos de cores, linhas, texturas, temperaturas e volumes a fim de estabelecer visualmente narrativas que auxiliem o desenvolvimento do roteiro, colaborando assim para a criação da imagem enquanto produção de sentido.

8.1. Breve panorama histórico sobre a direção de arte

O cinema e o audiovisual são sobretudo artes coletivas nas quais vários setores criativos colaboram para um construto de um produto cultural em um formato finalizado no qual é apresentado ao público. Em meio a essas áreas criativas no interior das obras audiovisuais situa-se a direção de arte formada por uma equipe de profissionais capacitados em esportes específicas de suas áreas que são relacionadas aos aspectos das visualidades colocadas em cena.

O cinema em sua fundamentação histórica surge com a representação de realidades, filmadas pelos irmãos Lumière, várias cenas do cotidiano comum eram apresentadas em feiras e eventos público endereçado a grandes massas. Logo em seguida verificou a demanda em contar histórias por meio dessa nova tecnologia, que desde a época de sua invenção vem influenciando a cultura mundial até os dias de hoje, mesmo com todo o aparato digital e a aparente reprodutibilidade da técnica por meio do uso irrestrito dos diversos dispositivos disponíveis na atualidade.

No que se refere as primeiras formas de expor narrativas no cinema houve de início filmagens de espetáculos cênicos diversos que tinham em sua pantomina uma forma de comunicar com o público nas telas. Com o passar do tempo ocorreu a necessidade de fabricar histórias em acordo com os novos dispositivos de captação, desse modo o cinema começa a evoluir adquirindo linguagem própria. No decorrer dessa evolução a arte da imagem em movimento se percebeu várias demandas.

Dentre essas urgências surge o desejo de reproduzir de forma verossímil as ambiências que propiciassem a performance dos corpos expostos na cena. De início foram os arquitetos e artistas plásticos que supriram essa carência e fizeram os primeiros cenários, figurinos, objetos de cena e os grandes painéis pintados à mão como pano de fundo para *mise-en-scène*.

Todas essas ações eram desenvolvidas em sua maior parte por grandes estúdios, nos quais esses profissionais iam dialogando entre si e desenvolvendo a cinematografia enquanto linguagem e expressão artística do humano. Sabe que após o advento sonoro o cinema engrandece sua narrativa e exige mais precisão técnica de suas equipes artistas subdivididas em setores criativos.

O som inegavelmente contribui de maneira significativa para o entendimento da indústria do cinema para a essencialidade da área da direção de arte. Uma vez que são

necessários elementos visuais que possibilitem a concomitância entre o panorama visual e a paisagem sonora.

Desde as construções mais básicas como o som que surge de um vitrola tocando um disco, até a justificativa de um suspense no qual haja um ritmo de passos causados por sapatos de salto alto, que precisam estar em concordância com a vestimenta de uma personagem bem como a locação na qual ela se encontra.

Especificando melhor um determinado sapato tem que estar no contexto social, cultural e espacial, o material no qual ele foi fabricado e o solo que ele toca entram em atrito e provocam uma determinada sonorização em sua particularidade. É preciso um diálogo estreito entre a equipe de som, e a direção de arte para quando juntarem esses dois elementos um prioritariamente visual e o outro sonoro passarem a impressão de realidade e com isso propiciar a imersão segura e prazerosa do espectador no universo fílmico criado. Apesar das paridades com as artes cênicas e visuais, são detalhes como estes que só o cinema é capaz de produzir.

Sergei Eisenstein, um importante realizador da Rússia, estabelece a cenografia como ponto fundamental de sua obra e em sua reflexão teórica tanto como encenador teatral quanto realizador cinematográfico. Ele “privilegia, no teatro e no cinema, os problemas ligados à construção do espaço da *mise-en-scène*, aos deslocamentos de corpos interagindo no tempo e no espaço, à configuração de uma imagem plástica da cena”. (OLIVEIRA. 2008, p.21).

O cinema desde a sua fundação evoluiu enquanto linguagem cabendo a direção de arte, criar o alicerce interno relativo as visualidades do espaço cênico do filme, a sua diegese, tendo em mente as vastas possibilidades em estabelecer o liame entra a fotografia, a iluminação, a sonorização sem perder de vista as necessidades finalizantes dos efeitos visuais e especiais realizados por outros profissionais nas fases de pós-produção.

8.2. Processo criativo em direção de arte

A direção de arte para cinema envolve diversas demandas, originárias de um roteiro e geralmente acompanhados de um projeto. Para além do texto roteirizado pode haver necessidades de natureza cultural e regional e ainda aspectos que enlacem outras questões em acordo com as temáticas abordadas por determinados tipos de produção.

É importante mencionar desde o início, que quando se procura desenvolver um escrito acerca da direção de arte, busca se referir a um processo criativo próprio, intrínseco às formas de ver e estar no mundo. Logo, não há a pretensão de criar mecanismos e ferramentas teóricas-metodológicas que venham suprir todas as demandas existentes no âmbito da direção de arte.

Desse modo, o que será apresentado neste texto, diz respeito às vivências do autor deste estudo ao exercer a função de diretor de arte em contextos sociais, econômicos, políticos e culturais; no qual está inserido, da mesma forma em que a produção audiovisual aludida diz respeito a um território do qual faz parte. “A obra de arte tem sentido dentro de sua época e está condicionada aos paradigmas vigentes nesse momento histórico”. (ZAMBONI, 2006, p. 40)

Compreende-se que cada processo criativo em cinema traz em si características particulares de acordo com todos os contextos nos quais uma obra fílmica surge. Dessa maneira, todos os setores criativos de um filme passam por processos de criação ímpares em suas significações, porém com estreito diálogo entre seus diretores.

Em outras palavras, da mesma forma que o diretor de fotografia desenvolve o seu processo inventivo, a direção de som estabelece os seus parâmetros estéticos relativos às sonoridades de uma obra fílmica. Enquanto a direção de arte, evidentemente, tem a sua concepção criativa, sobre o mesmo produto audiovisual, construções que habitam no âmbito do simbólico. Entretanto, para que essas situações imagéticas existam de forma, sobretudo, verossímil na cena, se faz necessário criá-las em acordo com os aspectos coletivos que envolvem o fazer artístico cinematográfico.

Exemplificando, antes de escolher um determinado tecido, o figurinista, sobre a orientação do diretor de arte, deve ter em mente a escolha de materiais têxteis que não produzam ruídos aos microfones lapela, quando estes entrem em atrito. Em outras palavras, em uma performance um ator pode estar utilizando tanto um figurino, que é um elemento da arte, quanto um instrumento para a captação de sua voz, o qual pertence a equipe do som, dessa maneira ambos, som e arte, têm que estar em sintonia com o desenho cênico que o corpo do ator fará.

Ao planejar as visualidades do vestuário das personagens, cabe a direção de arte catalogar, fotografar e apresentar esses itens escolhidos para a equipe de direção de som, pois todas as escolhas acerca dos tipos de microfones utilizados, a fim de captar os diálogos dessas personagens, serão verificadas tendo em mente os cortes desses trajes criados pelo figurinista e supervisionados pelo diretor de arte.

Tendo em vista as necessidades das outras áreas criativas do projeto fílmico, no qual trabalha, a direção de arte desenvolverá o seu processo criativo. Muitas vezes, a equipe da fotografia ou a equipe do som, têm que se adaptar às necessidades que a direção de arte define.

Da mesma forma, o diretor de arte tem que ceder espaço para eventuais trocas, substituições e adaptações de seu material criado, visando, sobretudo, o desempenho da obra como um todo, em seus aspectos narrativos, enquanto produção de sentidos, direcionada ao espectador.

Um processo criativo em direção de arte deve primar por aspectos comunicacionais que façam a ligação do que o realizador deseja, junto ao seu projeto e roteiro, para transmitir ao seu público alvo. Compreender que existe um abismo, entre o que está no *script* e sua materialização fílmica para ser apreciada pelo espectador, é fundamental para o diretor de arte. Essa lacuna entre o que está no papel e o resultado apresentado na mídia filme, em termos de visualidades da cena, deve ser preenchida pela direção de arte.

Essas criações visuais propiciam ao público sua imersão em uma narrativa fílmica, acompanhadas é claro, pelas demais construções, como planos, enquadramentos e sonorização. Conceituar, criar, catalogar, escolher figurinos é a função da direção de arte, atribuídas para o profissional figurinista, assim como, a maquiagem é uma demanda direcionada para um profissional maquiador. Locações e cenários também são elementos da responsabilidade criativa do setor de arte, que está em busca de satisfazer essas necessidades que envolvem âmbitos técnicos, artísticos e, sobretudo, visualmente comunicacionais, contribuindo de forma significativa para a construção da narrativa, bem como a elaboração de uma atmosfera própria do filme, enquanto uma estética identitária.

Nesse sentido, a direção de arte muitas vezes cria sua composição visual, porém há necessidades de mudanças quando essas visualidades encontram demandas originadas de outros setores criativos, manifestadas na prática da execução da obra, ou seja, sua captação de som e imagem no momento de produção. Exemplificando, pode ocorrer de um local estar sofrendo uma interferência sonora devido a alguma atividade externa que a equipe de produção não conseguiu resolver. Isso reverbera na mudança de todo o set, para outro local.

Desse modo, uma cena anteriormente elaborada para ser filmada em uma locação interna, pode ser transportada para um local externo onde os figurinos e os objetos de cenas sejam modificados em acordo com as necessidades das novas paisagens de fundo.

Nesse seguimento, nada é fragmentado, tudo tem como prioridade uma unidade, ou seja, todos os setores criativos trabalham em função de um elemento que é fundamentalmente enraizado no visual, e esta visualidade caracteriza-se enquanto a própria identidade do filme.

presenta

galhães
d'el rey
n bastos
do valle

deus

na te
um filme
produção

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor a tarefa de finalizar este texto, falando sobre a escolha metodológica, houve a reflexão de que o trabalho, em sua função social, aponta um método eficaz, em concordância com a própria atividade da direção de arte em cinema. Nesse sentido, a opção pela metodologia bricolista leva em consideração, sobretudo, os aspectos construtivistas da pesquisa dos processos criativos, concomitante com as várias etapas necessárias para o exercício da função pluralista de um diretor de arte.

Transcorrer acerca das próprias vivências foi uma escolha metodológica, no sentido de demonstrar o enlace das práticas artísticas com as elucubrações conceituais a respeito das mesmas. Nesse fluxo acredita-se que tais autores e conceitos quando se imbricam em consonância com as práticas desenvolvidas nas artes possibilitam ao artista mensurar-se enquanto profissional ao mesmo tempo em que compreende seu corpo e sua mente presentes e um tempo e espaço com os quais interage.

Na especificidades desse estudo foram delineados alguns termos já conhecidos como processos criativos, direção de arte e a fotografia artística, houve uma compreensão acerca dos mesmos, a luz de uma revisão bibliográfica que propõe o liame entre teorias advindas de várias áreas, a exemplo da sociologia, filosofia e artes visuais tendo em mente as necessidades da concomitância dos múltiplos conceitos para a eficácia das atividades relacionadas aos processos de criação em direção de arte para cinema.

Nesse sentido a direção de arte ou o designer de produção se configura como uma atividade de natureza artística que reivindica para si uma maior quantidade de teóricos e conceitos a fim de reconstruir verossimilmente ou alegoricamente um universo cuja atmosfera vai depender do projeto fílmico ao qual se está trabalhando.

Há o entendimento do processo criador enquanto uma transcrição, a direção de arte consoante a construções ou reconstruções identitária, a poética enquanto identidade construída ao longo da jornada do artista tendo em mente seus marcadores sociais e contextos culturais e a fotografia artística como subsídio para esses procedimentos inventivos que envolvem o fazer artístico. Espera-se que este trabalho possa propiciar, por meio das práticas aqui expostas, maneiras de contribuir para estudos em processos criativos em direção de arte em cinema, tendo como aporte a fotografia na modalidade de expressão artística.

Com o livro (da arte) do filme e o livro do filme conceitualizada neste estudo, objetiva-se essencialmente contribuir para o incentivo a preservação dos vários momentos criativos encontrados no interior de processos artísticos coletivos a exemplo do cinema e audiovisual. Desse modo esses produtos culturais transmídia originados dos processos de criação em cinema tornam-se relevantes mecanismos para conservar e guardar a memória cultural e artística de nossos país.

Ressalta-se que a linguagem cinematográfica já traz em si grandes contribuições para a manutenção da memória em termos de materialidade da obra fílmica finalizada na forma como é apresentada ao público. Entretanto o percurso criador, o seu processo criativo, geralmente é suprimido por uma logística de produção que em busca de resultados acelera e coibi a manutenção desses trajetos inventivos, o livro do filme e o livro da arte do filme surgem como forma de atenuar essas urgências e propiciar o fortalecimento de um setor em constante desenvolvimento criativo.

Por fim, almeja-se despertar em outros pesquisadores o desejo por investigações em demais processos de criação, dos quais a fotografia artística possa subsidiar. Na especificidade deste recorte, fica a provocação para que outros setores criativos da obra supracitada sejam encarados e desenvolvidos enquanto objetos de estudos em seus processos de criação, a exemplo da direção de fotografia, a preparação de elenco, a direção do som. Obviamente o convite se estende para outras obras audiovisuais, tendo em mente a vasta gama de produções qualitativas desenvolvidos na região do Nordeste.

REFERENCIAL TEÓRICO

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição** – poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão**. Art Research Journal, Brasil, v. 1, n. 2, p. 1-20, jul./dez. 2014.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa**. In: O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, Belindson e IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

FUSSLER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GOFFMAN, Erving. **Representações**. In: _____. A representação do eu na vida cotidiana. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, João de Lima. **Terra distante**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

MASSAROLO, João Carlos. Narrativa transmídia: a arte de construir mundos. In: CÁNEPA, Laura et al (Org.). **XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2011. V.1.p. 61-75.

MAUSS, M. **Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, e de “eu”**. In: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORIN, Edgar. **O método I: a natureza da natureza**. Tradução M. G. de Bragança. 2.ed. Portugal: Europa-América, 1977.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo:

Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, Ana de. Tropicália, ou, Panis et circenses. São Paulo: Iyá Omin, 2010. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento> Acesso em: 12 jun. 2018.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A direção de arte servidora de dois anos: o teatro e o cinema.** Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro: Florianópolis, 2016. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000017/000017b3.pdf> Acesso em: 10 mai. 2020.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (I).** Arte em São Paulo: São Paulo, n.6, abr., 1982.

SALLES, Cecília Almeida. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão. **SIGNUM: Estud. Ling.**, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017.

_____. **Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** São Paulo: Educ, Editora da PUC de São Paulo, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença.** In. _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas: Autores Associados. 2006.