

## UMA VISITA À DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA BRASILEIRO

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.119-132>

*Tania Maria dos Santos<sup>1</sup>*  
*Salete Paulina Machado Sirino<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Para o cineasta Sidney Lumet (1988), os três elementos mais importantes para a criação de uma visualidade de um filme são: a câmera, a direção de arte e o guarda-roupa, os quais resultam do conceito estético definido pela direção do filme. A função de direção de arte em cinema surgiu, em 1939, no contexto hollywoodiano, quando da produção do filme *E o vento levou*, de Victor Fleming. No Brasil, embora o primeiro longa-metragem seja de 1908, a função de direção de arte é relativamente recente – 1980. Neste texto, num primeiro momento, promove-se uma breve retrospectiva histórica sobre os primeiros filmes brasileiros que creditam a direção de arte e, num segundo momento, contextualiza-se sobre as atribuições do departamento de arte em cinema, o qual tem como função criar e construir a atmosfera – o ambiente onde desenrolar-se-á a narrativa – por meio do trabalho técnico-artístico responsável pela viabilização de cenários, figurinos, adereços, etc.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; direção de arte; cinema brasileiro.

### A VISIT TO THE ART DIRECTOR IN THE BRAZILIAN CINEMA

**ABSTRACT:** This article presents a historic view of early Brazilian films that presents art direction and then discusses the film art department role in them. Three are the main important elements for film visuality: camera, art direction and costume design as Sidney Lumet (1988) suggests. They result from the aesthetic concept defined by the film director. The art direction function appeared in cinema in Hollywood. In 1939, art direction emerged with the production of the film *Gone with the Wind*, by Victor Fleming. In Brazil, art direction function is relatively recent, although films were produced since 1908. Art departments are in charge of creating and building film atmosphere, as the environment where the narrative will unfold. It uses technical-artistic skills to make scenarios, costumes, props etc. feasible.

**KEYWORDS:** cinema; art direction; Brazilian cinema.

---

<sup>1</sup> Cursa o Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes – PPGARTES – Unespar/FAP, Especialista em História da Arte do Século XX, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Bacharel em Comunicação Visual pela Universidade Federal do Paraná, Bacharel em Pintura e Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Atua como professora de Artes – QPM – da Secretaria de Estado da Educação do Paraná. <https://orcid.org/0000-0003-3934-7557>. <http://lattes.cnpq.br/4649491295311970>. E-mail: [taniaboss@gmail.com](mailto:taniaboss@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora e Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Especialista em Cinema e Vídeo pela FAP. Docente do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes – PPGARTES – Unespar/FAP. Líder do Grupo de Pesquisa Cinema e Educação Unespar/CNPq, no qual coordena a Linha de Pesquisa: Cinema brasileiro: da criação à difusão. <https://orcid.org/0000-0001-9198-1235>. <http://lattes.cnpq.br/1331036846713013>. E-mail: [saletems@uol.com.br](mailto:saletems@uol.com.br)

## UNA VISITA A LA DIRECCIÓN DE ARTE EN EL CINE BRASILEÑO

**RESUMEN:** Para el cineasta Sidney Lumet (1988), los tres elementos más importantes para la creación de la visualidad en una película son: la cámara, la dirección de arte y el vestuario, los cuáles resultan del concepto estético definido por la dirección de la película. La función de la dirección de arte en el cine apareció en 1939, en el contexto de Hollywood, cuando se produjo la película *Lo que el viento se llevó*, de Victor Fleming. En Brasil, aunque el primer largometraje es de 1908, la función de la dirección de arte es relativamente reciente - 1980. En este texto, al principio, se hace una breve retrospectiva histórica sobre las primeras películas brasileñas que promueven la dirección de arte. y, en un segundo momento, contextualiza las atribuciones del departamento de arte en cine, que tiene la función de crear y construir la atmósfera, el entorno donde se desarrollará la narrativa, a través del trabajo técnico-artístico responsable de hacer posible la visualización de los escenarios, figurines, accesorios, etc.

**PALABRAS CLAVE:** cine; dirección de arte; cine brasileño.

### Direção de arte no cinema brasileiro

A função de direção de arte é relativamente recente no Brasil – esta função passa a ser creditada nos filmes brasileiros, especialmente, a partir da década de 1980. Em outros espaços, ela surgiu como uma nova função, particularmente, no contexto da produção cinematográfica estadunidense, quando da produção do filme *E o vento levou*, de Victor Fleming, em 1939. Conforme (ETTEDGUI, 2001, p. 8), o trabalho realizado por William Cameron Menzies, que concebeu a estética de cada uma das cenas, desenhando quadro a quadro, levou o produtor do filme David Oliver Selznick a decidir pela inclusão nos créditos do filme, do nome do profissional responsável por este trabalho, como *production designer*.

No Brasil, nas produções cinematográficas das primeiras décadas do século XX, o trabalho relativo ao departamento de arte – cenografia, figurino, cabelo/maquiagem –, era artesanal, sendo comum que um mesma pessoa se encarregasse de diversas funções durante a realização de um filme, não havendo trabalhos especializados, inclusive, dos relativos à cenografia e ao figurino.



**Figura 1** – *Braza dormida* (1928), de Humberto Mauro  
Cenografia de Paschoal Ciodaro

Segundo (BUTRUCE, 2017), a cenografia passa a ter uma função narrativa no filme *Braza dormida* (1928), de Humberto Mauro. Esta obra faz parte do ciclo Cataguases – que integra o movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Ciclos Regionais, ocorrido entre as décadas de 1910 e 1920.

A cenografia é creditada a Paschoal Ciodaro, egresso do teatro amador, parceiro de Humberto nos filmes desse período. Sua aclimação ao universo interiorano é visível pela escolha de chácaras e *cottages*. O trabalho cenográfico é valorizado pela maior sofisticação na angulação da câmera associada a uma decupagem mais trabalhada do que pela adequação ao enredo. A construção dos ambientes ainda está estreitamente relacionada com a localização da ação, mas já contribuem para melhor caracterização dos personagens, como o quarto de Anita (Nita Ney) e o escritório do Sr. Carlos da Silva (Côrtes Real), seu pai, representado como um grande usineiro, ou o barracão habitado pelo vilão Pedro Bento (Pedro Fantol), o enteado do vilão (Máximo Serrano) e o bêbado cômico (Rosendo Franco). Ou seja, para Humberto Mauro a cenografia tem função na narrativa (BUTRUCE, 2017, p. 34).

Em *Braza dormida* (1928) Humberto Mauro<sup>3</sup> avança em termos de construção narrativa, sendo relevante o trabalho da cenografia para a materialização fílmica do espaço urbano e de hábitos sociais. Este longa-metragem foi distribuído pela Universal Pictures e é tido pela crítica especializada como um dos melhores da cinematografia brasileira. “Em seu quarto e último filme da fase ‘Cataguases’, *Sangue mineiro*, de 1929, Mauro mostra toda sua evolução técnica e artística.” (SIRINO, 2018, p. 255).



**Figura 2** – *Tico-tico do fubá* (1952), de Adolfo Celi  
Cenografia de Pierino Massenzi e Aldo Calvo  
Figurino de Aldo Calvo e Antonio Soares de Oliveira

Segundo Vera Hamburger, um dos principais cenógrafos com atuação em filmes realizados em meados do século XX é Pierino Massenzi, reconhecido pelos seus projetos cenográficos para filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, entre eles *Tico-tico do fubá* (1952) e *Ângela* (1952) – a Vera Cruz que tinha como lema “produção brasileira de padrão internacional”, entre 1949 e 1954, produziu dezoito filmes – de longa-metragem –, dentre eles tiveram êxito junto ao público: *Sai da*

---

<sup>3</sup> “Na *Primavera da Vida*, de 1926, é o primeiro filme de Humberto Mauro, bem recebido pelo público de Cataguases, porém, bastante criticado com relação à construção de suas imagens. Em 1927, Mauro roda seu segundo filme, *Tesouro Perdido* – nos moldes do gênero *western* norte-americano. Preocupado com a linguagem cinematográfica, ele estudou os conceitos desenvolvidos por D. W. Griffith, conduzindo o cinema brasileiro a produções mais elaboradas. Aclamado pela crítica em razão desse filme, Humberto Mauro recebe da Cinearte o prêmio Medalhão, pelo melhor filme brasileiro de 1927.” (SIRINO, 2018, p. 255).

*Frente* (1952), de Abílio Pereira de Almeida; *Nadando em Dinheiro* (1953), de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Arthur Thiré; e *O Cangaceiro*<sup>4</sup> (1953), de Lima Barreto.

A partir dos anos 1980, várias produções nacionais passam a apresentar em seus créditos a função de diretor de arte, fator que foi imprescindível para a projeção e a competitividade do cinema brasileiro no mercado internacional. (PEREIRA, 2017, p. 140).

A reflexão acima, de Luiz Fernando Pereira, professor do curso de Artes Cênicas da UFSC, com atuação como diretor de arte, cenógrafo e figurinista, propicia o entendimento de que as demandas relacionadas à concepção da materialidade e da visualidade filmicas, anteriores à década de 1980, eram exercidas e creditadas principalmente aos cenógrafos, que podiam atuar tanto na criação de cenários, quanto na produção de figurino e de maquiagem.



**Figura 3** – *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco

Segundo Hamburger (2014), o primeiro filme brasileiro a creditar a função da direção de arte foi *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco, sendo que a direção de arte foi realizada por Clóvis Bueno, a cenografia por Felipe Crescentti e o figurino por Patrício Bisso.

Segundo pode-se apurar, a adoção da função deu-se, pela primeira vez, em 1985 quando Clóvis Bueno, contando com Felipe Crescentti na cenografia e Patrício Bisso nos figurinos, assinou a direção de arte do filme *O beijo da mulher aranha*, dirigido por Hector Babenco. No mesmo ano, Adrian Cooper figurou com o mesmo título nos créditos de *A maravilhosa carne*, de André Klotzel, tendo como colaboradores Beto Mainieri e Marisa Guimarães, respectivamente, cenógrafo e figurinista. Atualmente, a formação do departamento de arte, sob a coordenação desse profissional, tornou-se constante na estrutura da produção cinematográfica brasileira. (HAMBURGER, 2014, p. 19).

---

<sup>4</sup> *O Cangaceiro* – “Somente na capital de São Paulo foi assistido por mais de 600 mil espectadores, chegando à marca de 800 mil espectadores em território nacional – recorde de público para a época. *O Cangaceiro* ainda estava no circuito exibidor brasileiro, quando foi indicado para representar o Brasil no VI Festival de Cannes de 1953, recebendo o primeiro prêmio internacional para filmes de aventura, com Menção Especial para a Música. Outro filme brasileiro premiado foi *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne, que recebeu o Leão de Bronze no Festival de Veneza.” (SIRINO, 2018, p. 260).

O livro *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro* (2014), de Vera Hamburger, resulta de uma ampla pesquisa e reflexão sobre a experiência prática da autora como cenógrafa e diretora de arte. Conforme Paiva (2015, p. 12), que avalia a obra, Vera Hamburger traz importantes contribuições de teorias acerca dos conceitos de direção e de arte e as demais funções que englobam o departamento de arte na produção fílmica.

Por seu empenho como pesquisadora e pela sua experiência como diretora de arte Vera Hamburger é considerada por Bouillet:

Testemunha ocular da história e um dos artífices para a profissionalização do campo, a diretora de arte, cenógrafa e pesquisadora compartilha com generosidade suas impressões acerca de ocasiões, filmes, modos de fazer, diretores e diretores de arte que mudaram definitivamente a ideia sobre o departamento de arte no cinema brasileiro (BOUILLET, 2017, p. 20).

Outra publicação existente que também se dedica ao tema direção de arte, é um catálogo da mostra *A direção da arte no cinema brasileiro* (2017), com idealização e curadoria de Débora Butruce. Este catálogo é composto por vários textos com referenciais teóricos e relatos de experiências de diversos profissionais da área, incluindo uma coletânea de imagens de cenas de filmes que abrangem a historiografia da cenografia e do figurino no cinema brasileiro. Rodrigo Bouillet, que atuou juntamente com Débora Butruce na organização desta mostra, escreveu para o catálogo da mostra, o artigo *Uma história do cinema brasileiro a partir da direção de arte: primeiras impressões*, no qual, no contexto do departamento de arte na produção audiovisual, argumenta sobre a pouca atenção dada ao tema pelo mercado editorial brasileiro:

Para termos uma dimensão mais clara da inexistência de estudos ou relatos, ao que tudo indica, a publicação que a antecede imediatamente no campo do departamento de arte em cinema é *Cenografia e vida em Fogo morto*, de Rachel Sisson, de 1977 (BOUILLET, 2017, p.18). Outra obra de grande circulação, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, de 2000, não faz menção ao termo. A revista *Filme Cultura*, em todas as 48 edições de sua primeira fase, só dedicou espaço ao departamento de arte por duas vezes. (BOUILLET, 2017, p.19).

A referida mostra reuniu vinte e dois artigos que abrangem quase noventa anos de história da função, abordando aspectos da direção de arte no cinema brasileiro em diferentes períodos, entre 1928 e 2015. A mostra *A direção da arte no cinema brasileiro* (2017), contribuiu com um relevante e necessário panorama da historiografia da direção de arte na realização do audiovisual nacional, que conforme Bouillet:

A constituição deste panorama é uma tentativa de reflexão sobre as estratégias de utilização da direção de arte ao longo da realização cinematográfica no Brasil, além do intuito de valorizar e difundir o trabalho dos diversos profissionais do campo (BOUILLET, 2017, p.16).

Destarte, esta mostra e o catálogo dela resultante constituem-se em um registro que abarcam tanto aspectos relativos à documentação histórica quanto o reconhecimento dos profissionais que atuaram em funções relativas à direção de arte cinematográfica.

Neste diapasão, também são relevantes pesquisas resultantes de dissertações de mestrado, dentre elas a de Elizabeth Motta Jacob – que também tem experiência como diretora de arte –, que realizou uma ampla revisão teórica sobre o tema, contribuindo para o entendimento da direção de arte como uma função responsável pela materialização da visualidade fílmica, resultando em artigo publicado no

catálogo da mostra, acima mencionado, sobre a direção de arte e a construção de uma certa visualidade no cinema brasileiro nas décadas do pós-guerra. Para a autora e pesquisadora:

O cinema brasileiro vai ser marcado nas décadas de 1950 a 1970 pelo trabalho de jovens realizadores que imprimirão fortes transformações a nível estético e político ao reivindicar para si a criação de uma estética própria, nascida da necessidade de expressar a realidade nacional e de se afastar da tradição, arraigada em nosso solo, do cinema hegemônico (JACOB, 2017, p. 60).

O artigo de Jacob faz uma abordagem sobre a produção de filmes que buscavam uma identidade nacional e o rompimento com a estética *hollywoodiana*. Desse período temos importantes obras, tais como *O pagador de promessa* (1962), de Anselmo Duarte e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. E também os filmes do período conhecido como Cinema Novo, que buscavam uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira.



**Figura 4** – frame do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha

O cineasta Glauber Rocha, um dos expoentes deste movimento, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), enfatiza que a desigualdade e a opressão faziam parte de um contexto de luta que marcou não apenas o Cinema Novo, mas toda a produção de cinema nos países do terceiro mundo, em especial na América Latina. Em 1964, Glauber Rocha lançou o longa *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no Festival de Cannes, na França. A produção de arte deste filme, a exemplo dos demais realizados neste período, materializa uma realidade social, dura e sofrida dos menos favorecidos.

A estética do lixo, o cinema marginal, o údigrudi. Pode-se afirmar que a forma como é tratado o figurino permaneceu como na fase do Cinema Novo, muitas vezes delegada ao próprio diretor, à assistência de direção e ao elenco, que trazia as próprias roupas, mas escolhidos coletivamente (TAKEUCHI, 2017, p. 118).

Conforme Takeuchi no texto *Notas sobre o figurino no cinema brasileiro – do novo ao novíssimo* (2017), torna-se evidente a forma artesanal da produção dos trabalhos relativos ao setor de arte, dentre eles do figurino, de modo que eram realizados, muitas vezes, pela própria direção do filme.



**Figura 5** - *Carlota Joaquina – princesa do Brasil* (1995), Carla Camurati  
Direção de arte de Tadeu Burgos, Emilia Duncan e Gualter Pupo  
Figurino de Tadeu Burgos, Emilia Duncan e Marcelo Pies.

Em 1995, a cineasta Carla Camurati lança o longa *Carlota Joaquina princesa do Brasil* – considerado como o marco do movimento Cinema da Retomada –, que, segundo a pesquisadora Marcela Ribeiro Casarin, configura-se em “um ótimo exemplo de como uma direção de arte consciente e criativa pode não apenas compor visualmente a cena, mas reiterar, ainda que indiretamente, detalhes da narrativa.” (CASARIN, 2008, p. 36).

Apesar de a temática ser a mesma, percebe-se que os artigos publicados no catálogo da mostra *Direção de arte no cinema brasileiro* (2017), apresentam uma diversidade de olhares, uma variedade de experiências que contribuem para melhor entendimento e valorização da função da direção de arte e dos profissionais que ela engloba. Além destes artigos, compõem este catálogo, uma entrevista com Vera Hamburger e um texto homenagem a Clovis Bueno<sup>5</sup> – o primeiro diretor de arte a receber crédito num filme, pela sua carreira de quatro décadas de dedicação à direção de arte no cinema e no teatro.

Esta breve retrospectiva histórica acerca da função da direção de arte na cinematografia brasileira, configura-se como uma amostragem do que vem sendo discutido, pensado e estudado sobre a direção e arte no cinema brasileiro. Embora essa função venha sendo sistematicamente incorporada nas produções nacionais “ainda é preciso que se discuta, nos meios acadêmicos e artísticos, o seu valor imprescindível como elemento da linguagem narrativa fílmica e a valorização no mercado do profissional responsável pelo desenvolvimento dessa função (PEREIRA, 2017, p. 140).

### **As atribuições da direção de arte em produção audiovisual**

O departamento de arte de uma produção audiovisual tem como função criar e construir a atmosfera – o ambiente onde se desenrolará a narrativa. O chefe desse departamento é o diretor<sup>6</sup> de arte, que é o responsável, junto com o diretor, pela concepção da materialidade necessária para estabelecer a visualidade do personagem e de seu entorno. Para o cineasta Sidney Lumet (1988), os três elementos mais importantes para a criação de uma visualidade de um filme são: a câmera (diretor de fotografia),

---

<sup>5</sup> Clóvis Bueno (faleceu em 2015) foi um multiartista, sendo responsável pela arte dos filmes *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), e *O beijo da mulher aranha* (1985), dirigidos por Hector Babenco, dentre muitos outros. Em 1983, escreveu o roteiro de *Os três palhaços e o menino*, dirigido por Milton Alencar Jr. Em 2005, em parceria com Paulo Betti, dirigiu *Cafundó* – seu primeiro longa-metragem.

<sup>6</sup> Neste texto, utilizam-se as palavras masculinas diretor/es, maquiador/es, etc., em consonância com diversos textos que abordam sobre estes profissionais, entretanto, parte-se do pressuposto de que estas funções são exercidas por homens e mulheres.

a direção de arte e o guarda-roupa. Para ele, são esses três elementos que constituem o tripé essencial, dependendo, por sua vez, diretamente das orientações do diretor – responsável pela concepção estética da obra filmica. O diretor é quem determina o que deve ser feito, escolhe usar locações reais ou estúdios, e, muitas vezes, opta por uma combinação dos dois. Os outros diretores – de arte e de fotografia – trabalham para materializar o que o diretor concebeu em termos artísticos.

Para Jane Barnwell, “[o] Departamento de Arte geralmente é o maior departamento de um filme, quanto ao tamanho da equipe envolvida” (BARNWELL, 2013, p. 18). Há no departamento de arte uma hierarquia a ser seguida: existe a figura do diretor do departamento da arte, que coordena, supervisiona e responde pelo trabalho da equipe junto à direção. As funções do diretor de arte iniciam na pré-produção, com as ideias iniciais suscitadas pela leitura do roteiro em termos de atmosfera, aparência e requisitos técnicos. Ele coordena uma equipe composta por técnicos de diversas áreas, cada um com suas funções específicas, o que varia de produção para produção, de acordo com a complexidade de cada filme, do orçamento, e de outras variantes que fazem parte do complexo processo de produção filmica.

Em um sentido prático, o departamento de arte constrói um lugar para que a ação aconteça e, em um sentido criativo, ele torna esse lugar apropriado para a narrativa e para as personagens que vivem nesse lugar” (BARNWELL, 2013, p. 101).

Barnwell pontua que dentre as inúmeras funções do diretor de arte está a de supervisionar o trabalho de vários outros profissionais, como por exemplo, o cenógrafo, o figurinista, o diretor de objetos e o aderecista, que realizam o *design* da produção ou o conceito visual do filme.

Dentre os diversos profissionais que fazem parte desse departamento, alguns são mais constantes em diferentes tipos de produção, segundo Jane Barnwell (2013): como o *cenógrafo* – que é quem esboça os espaços interiores solicitados pelo diretor de arte. O *aderecista*, que é responsável por encontrar e gerenciar todos os objetos de cena que aparecem no filme. O *cenotécnico*, que é responsável pelos tratamentos de superfície dos *sets*. Este é o responsável por criar e construir os adereços que compõem o cenário e realizar a pintura de arte que dará realismo ao ambiente criado. Isso inclui efeitos especiais de pinturas, como envelhecimento e douramento, assim como a simulação de aparência de diversos materiais, tais como madeira, pedra, tijolos, metais entre outros. Um exemplo do seu trabalho na prática pode ser o de criar as paredes, portas e janelas de uma casa velha, corroída pela umidade e pelo tempo. O profissional de cenotecnia é quem executa e dá vida aos projetos criados pelo cenógrafo e pelo diretor de arte, propiciando a percepção de realismo à cena.



**Figura 6** - *A ostra e o vento* (1997), Walter Lima Jr  
Direção de arte de Clóvis Bueno  
Cenografia de Vera Hamburger.

O figurino faz parte do departamento de arte e é responsável por criar o guarda-roupa das personagens cooperando para a construção do mundo físico do filme. O figurinista providencia todos os figurinos



usados pelos atores. Ele pode desenhar ou não as roupas; às vezes ele tem um assistente que executa os desenhos por ele esboçados, escolhe os tecidos, as cores, os tamanhos, coordena o trabalho de costuras, bordados, realiza as provas de roupas. É também o responsável pela locação ou compra das roupas, bem como de todos os itens do guarda-roupa que comporá o figurino do filme. Depois de pronto, sua equipe de assistentes etiqueta as peças, organiza os trajes na arara, por ordem de sequência das cenas em que serão utilizados, monitora as condições e a continuidade dos figurinos antes e durante as filmagens, evitando assim algum estrago ou até mesmo o desaparecimento de alguma peça. A equipe do figurino está sempre presente no *set* em todos os momentos, pois, caso apareça algum imprevisto, como a necessidade de trocar uma peça de roupa de um figurino – porque a cor de uma peça não está em harmonia com a da parede ou com a luz planejada pelo diretor de fotografia – ou efetuar pequenos ajustes ou até pequenos consertos – uma barra desfeita, um botão que caiu – a equipe estará próxima, para não haver atrasos, por exemplo.



**Figura 7** - *A festa da menina morta* (2008), de Matheus Nachtergaele  
Direção de arte de Renata Pinheiro  
Figurino de Kika Lopes

A caracterização visual da personagem inclui as roupas, a maquiagem e o cabelo. Os maquiadores planejam e executam a maquiagem do elenco. A função do profissional responsável pela maquiagem consiste em preparar a aparência dos atores em consonância com aspectos objetivos e subjetivos que constituem a personagem que vão interpretar. O cabeleireiro trabalha em conjunto com o maquiador e é responsável por manter e pentear o cabelo de todo o elenco que aparece na tela – protagonistas, coadjuvantes, figurantes. Assim como a equipe do figurino, os profissionais responsáveis pela maquiagem e cabelo, também permanecem no *set* em todos os momentos a fim de retocar a maquiagem – retirar o brilho ou suor da pele – e para manutenção ou necessidades de mudanças nos cabelos decididas no *set*.

A direção de arte, em conjunto com a direção de fotografia, defini as bases da visualidade da obra, as quais junto com a direção do filme, são responsáveis pela materialidade cênica, de forma a desenvolver uma linguagem visual para o filme. Por meio do uso de elementos fundamentais da linguagem visual – espaço, volume, luz, texturas e cores – que delineados espacialmente corroboram com a construção de universos diegéticos e com a caracterização das personagens que ocupam e interagem nestes espaços.

A composição de uma cena pode incluir lacunas ou sombras e diz respeito tanto ao que é deixado de fora quanto ao que é incluído no *frame*. A direção de arte se instaura na superfície da imagem, mas a sua expressividade resulta do forte investimento em um elemento cênico em especial: a cor.

A cor pode ser usada de forma destacada ou sutil. O efeito psicológico da cor pode adicionar profundidade à história e à personagem; as cores podem ser usadas para identificar personagem e lugares, como também podem ser utilizadas para destacar a diferença. Por exemplo, o vermelho pode sugerir perigo ou agitação, e preto, roxo e branco podem sugerir morte. Tudo depende também da

cultura local onde está situada a história. A paleta de cores oferece um espectro de cores para o diretor de arte escolher, e suas escolhas podem influenciar como o público vivenciará o clima, a atmosfera e a emoção em uma cena (BARNWELL, 2013, p.112).

Ao realizar um filme contemporâneo, as noções de época não são essenciais, e o diretor de arte tem menos restrições. Mas se o roteiro é ambientado no passado ou futuro, ele tem de pensar cuidadosamente nas opções disponíveis. Se o filme for ambientado no passado: “a filmagem em locação exigirá que seja removido tudo que não for daquela época, como postes de eletricidade, faixas pintadas nas estradas” (BARNWELL, 2013, p.115).

A pesquisa histórica auxilia o diretor de arte a obter informações sobre a aparência da época específica. Assistir a outros filmes ambientados no mesmo período também permitirá que o diretor de arte saiba como eles foram representados. Segundo Barnwell: “deve-se escolher entre a exatidão histórica rígida e representação do espírito da época” (BARNWELL, 2013, p.115).

Sobre este tema, Martin (2003, p. 63-64), traz as seguintes concepções sobre cenários: a) realista, quando o cenário não tem outra implicação além de sua própria materialidade, não significa senão aquilo que é; b) impressionista, quando o cenário é escolhido em função dominante psicológica da ação, condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens; c) expressionista, enquanto o cenário impressionista é em geral naturalista, o expressionista é quase sempre criado artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação. Natural ou artificial, o cenário desempenha um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação. Martin também cita o espelho e a escada como dois elementos/temas bastante usados que contribuem para a criação de um mundo misterioso e angustiante.

No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais como as construídas pelo homem (MARTIN, 2003, p. 62). Quer sejam de interiores ou de exteriores, eles podem ser reais – isto é, preexistir à rodagem do filme – ou construídos em estúdios – no interior de um estúdio ou em suas dependências ao livre.

Nesse sentido, torna-se relevante o estudo de Vera Hamburger<sup>7</sup>, em especial, sobre a descrição que ela fornece sobre a respeito das atribuições da direção e arte em obras audiovisuais:

Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora, assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada novo filme e na sua impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa (HAMBURGER, 2014, p.18).

Após a leitura do roteiro, o diretor de arte realiza a decupagem do roteiro, ou seja, desmembra o roteiro em locações, ambientes internos e externos, períodos de dia e de noite. A partir de cada um desses desmembramentos, “ele poderá realizar quantos ambientes serão necessários para o filme. Para cada ambientação, um novo desmembramento é produzido para todos os itens que aparecem durante a ação.” (BARNWELL, 2013, p. 102). Assim, após a decupagem do roteiro, o diretor de arte faz uma lista de tudo que será necessário para compor cada ambiente, como móveis e decoração, para criar a vida ficcional das personagens.

---

<sup>7</sup> Vera Hamburger - diretora de arte de diversos filmes – é arquiteta e urbanista formada pela FAU USP, em 1989. Em 2014, pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA USP, defende a dissertação de mestrado intitulada *O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma*.

Partindo do princípio de que um filme é uma obra coletiva, o diretor de arte assume uma posição ativa na criação e na produção da visualidade fílmica, sendo o elo entre o que foi determinado pela direção do filme e os profissionais que atuam no departamento de arte sob sua responsabilidade. A produtora audiovisual Iafa Britz, ao abordar o orçamento em seu *artigo A arte de materializar*, faz uma explanação concisa, clara e didática sobre o trabalho conjunto da direção de arte e da direção de fotografia:

O orçamento vai sendo ajustado à medida que o diretor de arte e o diretor de fotografia começam a trabalhar, por exemplo. O primeiro é responsável por, junto com o diretor, tornar visual tudo o que está descrito. Conceituar a história em todas as suas extensões visuais – como os cenários serão concebidos, como as roupas contam a história de cada personagem, as locações, enfim, tudo aquilo que vai estar na frente da câmera e que tem por objetivo enriquecer a história é uma parte da responsabilidade do trabalho do diretor de arte, em parceria com o diretor e com o diretor de fotografia – que também vai se preocupar com a imagem, porém, nesse caso, com seu registro na película (ou outra base de gravação). Esse tripé “diretor–diretor de arte–diretor de fotografia” é essencial, diria mesmo vital, para um filme. (BRITZ, 2011, p. 43).

A partir dessas premissas, decorre a ideia de uma análise sobre a implicação de questões orçamentárias disponíveis para as atividades da direção de arte em cinema. Ou seja, em que medida, a disponibilização de recursos compromete o processo de criação e produção da cenografia, do figurino, etc., necessários para as vivências ficcionais das personagens.

Quanto ao orçamento, ele é bastante variável, no contexto do cinema estadunidense, por exemplo, o departamento de arte recebe cerca de dez por cento do orçamento global do filme. O que aparece na tela quando a obra está acabada é influenciado por questões orçamentárias. Uma das habilidades requeridas ao diretor de arte é o uso criativo da verba, já que ele deve adequar as ideias criativas às questões de dinheiro e tempo disponíveis. Isso ocorre porque a definição do cronograma é essencial para que a equipe da direção de arte saiba, exatamente, quanto tempo será preciso para preparar cada etapa da construção ou adaptação do *set* e organizar a sua equipe de acordo.

Partindo da definição das referências visuais, dos dados coletados nas pesquisas e dentro das questões financeiras, são construídos o projeto de arte para o filme. Então, pode ser finalizado o período de planejamento, conceituação e preparação durante a etapa de pré-produção para que tudo esteja pronto para a etapa de produção – filmagem –, quando o projeto de arte se concretiza.

O *storyboard*<sup>8</sup>, os *mood boards*<sup>9</sup>, as maquetes, os esboços e os desenhos criados, segundo as determinações projetuais da direção e arte, articulam conceitualmente a linguagem visual pretendida e orientam o trabalho de toda a equipe do departamento de Arte.

Cada um desses profissionais é responsável pelo processo de criação da sua área específica e, a depender do tamanho da produção, supervisiona outros profissionais com funções adjacentes: *cenógrafo* – que concebe o projeto de cenografia; *figurinista* – responsável pelos trajes das personagens; *maquiador/cabeleireiro* – responsável pelo cabelo e a maquiagem das personagens; *técnico em efeitos especiais* – responsável pelos truques mecânicos para cenas em que as ações são extraordinárias ou de risco; *continuista* – encarregado pela continuidade e, normalmente, atua na

---

<sup>8</sup> O *storyboard* pode ou não ser criado pela Arte, sendo normalmente realizado por um desenhista especializado a partir das orientações do diretor, do diretor de arte e do diretor de fotografia.

<sup>9</sup> “Os *mood boards* (quadros de referência) são importantes no processo criativo. Eles podem incluir imagens de revistas, fotos, cartões postais, tecidos, qualquer coisa que ajude a transmitir a aparência e a emoção desejadas”. São montados usando esboços e páginas retiradas de revistas; tudo isso ajuda a ilustrar o conceito e o clima geral. Isso geralmente inclui indicações de aspectos estilísticos do design e comunica ao restante da equipe de que maneira o designer gostaria que fosse a aparência do filme. (BARNWELL, 2013, p. 106)

equipe de assistentes da direção; *designer gráfico* – responsável pela comunicação visual dos cenários e ações; *produtor de arte* – tendo também a responsabilidade de administrar todo o orçamento destinado ao departamento de arte; *produtor de locação* – responsável pela seleção e viabilização de locações, normalmente, integra a equipe de produção, sendo subordinado às decisões do produtor executivo, ainda que a partir das indicações do diretor de arte.

Conforme (PAIVA, 2015, p. 7-8), todos estes profissionais trabalham em conjunto para cumprir as proposições visuais estabelecidas no projeto de arte. Portanto, elaborar o trabalho da direção de arte a partir de uma concepção projetual envolve: “recorrer a um pensamento ancorado nos estudos de composição visual, que vão favorecer a criação de significados e potencializar a narrativa, e, mais do que isso, a atmosfera fílmica” (MARTINS, 2017, p. 88).

Paiva argumenta que, apesar da grande demanda criativa incumbida à equipe de arte no contexto das práticas audiovisuais, ainda é possível constatar no meio certa minoração da importância dos processos da direção de arte na construção da linguagem de um filme:

O diretor de fotografia é com frequência o mais solicitado e valorizado no set de filmagem, detendo neste momento o domínio conceitual no registro das imagens enquanto o papel conceitual do diretor de arte nesta etapa é, por vezes, negligenciado (PAIVA, 2015, p. 8).

Este *status* se reflete ainda no período da pós-produção e de finalização da obra. Normalmente, a equipe de arte tem o seu trabalho encerrado ao fim das filmagens e da chamada desprodução da arte – quando os cenários são desmontados e os objetos cênicos são retirados do *set*. O diretor de arte não participa da etapa de edição/montagem, de produção de efeitos visuais e de tratamento das imagens: “[a] maior parte destes profissionais só visualiza o resultado final do seu trabalho quando da estreia e veiculação da obra.” (PAIVA, 2015, p. 8).

## Considerações finais

Considerando estudos de Hamburger (2014) e Pereira (2017), embora as atribuições realizadas pela direção de arte na produção de determinada obra fílmica comecem a ser creditadas somente a partir da década de 1980 – nos filmes anteriores a este período ou não eram creditadas ou eram creditadas aos cenógrafos –, torna-se possível a afirmação de que as atribuições relativas à direção de arte sempre estiveram presentes no processo de produção da cinematografia brasileira, mesmo nos filmes nos quais não há menção nos créditos da função “Direção de Arte” e do respectivo nome do profissional por ela responsável.

Como exemplo, o aparato que esteve por trás da produção do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, evidencia que, mesmo que no filme não haja crédito relativo ao departamento de arte, houve um trabalho na liberação das locações escolhidas pelo diretor, que resultou na viabilização de uma área rural em época de um grande período de estiagem, a caracterização das personagens – figurinos e acessórios que levavam junto ao corpo, bem como de toda ambientação das sequências internas. Por mais que, inicialmente, o crédito desta função não era prática comum na produção do cinema brasileiro, todas as atividades relativas à direção de arte – cenários, figurinos, cabelo/maquiagem, etc. – eram realizadas por algum profissional que integrava a equipe de produção de determinado filme, a partir da definição estética delineada pelo diretor do filme.

Assim, partindo da premissa de que a materialização de determinada narrativa é fruto da relação intrínseca entre criação e produção, o departamento de arte de uma obra cinematográfica é fundamental, pois este setor é o responsável por criar e construir a atmosfera, o ambiente em que se desenvolve a narrativa, cabendo à direção de arte, a partir da estética definida pela direção do filme,

a concepção da materialidade necessária para estabelecer a visualidade das personagens e de seu entorno. Ou seja, a criação e a produção do aparato necessário para a materialização da vida das personagens em sua relação intrínseca com o tempo e espaço ficcional.

## Referências

- BARNWELL, Jane. **Fundamentos de Produção Cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- BOUILLET, Rodrigo. **Mostra Uma história do cinema brasileiro a partir da direção de arte: primeiras impressões**. Caixa Cultural. Rio de Janeiro: MNEMOSINE SERVIÇOS AUDIOVISUAIS, 2017.
- BRITZ, Iafa; BRAGA, Rodrigo Saturnino; LUCA, Luiz Gonzaga Assis. **Film Busine\$\$: O Negócio do Cinema**: Campus Elsevier, 2010.
- BUTRUCE, Debora Lucia Vieira. **Do modelo teatral ao realismo cenográfico: os primeiros cinquenta anos da direção de arte no Brasil**. In *A direção de arte no cinema brasileiro*. (org.) BUTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. Rio de Janeiro: 1ª edição, 2017.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Viera. **A Direção de arte como função criativa no filme brasileiro dos anos 1990**. Estudos SOCINE de Cinema, Ano V, p. 119-126, 2004.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Viera. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990**. Dissertação de mestrado. Niterói: Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, 2005.
- CAIXA Cultural. **A direção de arte no cinema brasileiro**. (org.) BUTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo. Rio de Janeiro: 1ª edição, 2017.
- CASARIN, Marcela Ribeiro. **Imagem no cinema digital: as novas direções de arte e fotografia**. Trabalho apresentado no II Seminário Interno PPGCOM UERJ – Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/338711555/Artigo-de-Direcao-de-Arte> Acessado em: 02/01/2020.
- ETTEDGUI, Peter. **Production Design and Art Direction (Screencraft)**. Waltham: Focal Press Editorial, 2001.
- HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2014.
- JACOB, Elizabeth Motta. **Um lugar para ser visto: a direção de arte e a construção da paisagem no cinema**. Dissertação de mestrado. Niterói: Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, 2006.
- LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Artemídia. Rocco, 1998.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTINS, India Mara. **A Direção de Arte e criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro**. In *Catálogo da Mostra direção de arte no cinema brasileiro*. Caixa Cultural. Rio de Janeiro: Mnemosine serviços audiovisuais, 2017.
- PEREIRA, Luiz Fernando. **A direção de arte: construção de um processo de trabalho**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro** (1898-1930. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVA, Acir Dias da; SIRINO, Salete Paulina Machado. **Cinema brasileiro e educação**. Cascavel (PR): Unioeste, 2018.

SISSON, Rachel. **Cenografia e Vida em Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Editora Artenova / Embrafilme, 1977.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. SP, Paz e Terra, 2001.

### **Filmografia:**

**A festa da menina morta**, direção Matheus Nachtergaele, produção: Bananeiras Filmes, Brasil, 2008, 1 filme (1h 55min.), longa-metragem, colorido, sonoro, 35mm.

**A ostra e o vento**, direção Walter Lima Jr., produção: Ravina Produções, Brasil, 1996, 1 filme (1h 58min), longa-metragem, colorido, sonoro, 35mm.

**Braza dormecida**, Humberto Mauro, 1928, Cataguases, MG 1 filme longa-metragem, 2h 00min, mudo, preto e branco.

**Carlota Joaquina – princesa do Brasil**, Carla Camurati, 1995, 1 filme, 1h 40min, Histórico, Drama, sonoro, colorido.

**Deus e o diabo na terra do sol**, Glauber Rocha, 1964, 1 filme longa-metragem, 2h 00min, drama, preto e branco.

**O beijo da mulher aranha**, direção e Hector Babenco, produção: Embrafilme, Brasil, 1985, 1 longa-metragem, colorido, sonoro,

**Tico-tico do fubá**, Adolfo Celi. Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. 35mm, BP, São Paulo: 1952. 1 filme 133min20seg, 2.561m, 24q, RCA-Victor, sonoro, colorido.

Todas as informações, créditos e datas (de lançamento) dos filmes nacionais foram colhidos na base de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira (Ministério da Cultura). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br>