



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

CAMILA AGUIAR FERREIRA PINTO

DIREÇÃO DE ARTE E MAQUIAGEM CINEMATOGRAFICA COMO
FERRAMENTA NARRATIVA

Pelotas/RS

2020

CAMILA AGUIAR FERREIRA PINTO

**DIREÇÃO DE ARTE E MAQUIAGEM CINEMATOGRAFICA COMO
FERRAMENTA NARRATIVA**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Banca examinadora:

Prof. Me. André Macedo

Prof. Me. Wagner da Rosa Pirez

Orientadora: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Pelotas

2020

CAMILA AGUIAR FERREIRA PINTO

RESUMO

A presente pesquisa visa estudar, compreender e analisar a importância da maquiagem cinematográfica como ferramenta narrativa no audiovisual. Para trazer uma maior clareza a respeito do universo discutido, fez-se um levantamento bibliográfico com base especialmente em Hambúrguer (2014) para e contextualizar as dinâmicas, responsabilidades criativas e funções dentro do departamento de arte de modo geral, bem como as ramificações e especificidades de seus núcleos criativos. Considerando a necessidade de mais bibliografia brasileira sobre a maquiagem como ferramenta na construção narrativa, não somente pelo viés da técnica, a presente pesquisa faz um levantamento sobre o tema, bem como suas aplicações dentro da construção narrativa de produtos audiovisuais.

Palavras-chave: maquiagem cinematográfica, narrativa, direção de arte, caracterização

ABSTRACT

This research aims to study, understand and analyze the importance of cinematographic makeup as a narrative tool in the audiovisual. In order to bring greater clarity regarding the universe discussed, a bibliographic survey was made based especially on Hambúrguer (2014) to contextualize the dynamics, creative responsibilities and functions within the art department in general, as well as the ramifications and specificities of your creative cores. Considering the need for more Brazilian literature on makeup as a tool in narrative construction, not only due to the technical bias, the present research surveys the theme, as well as its applications within the narrative construction of audiovisual products.

Keywords: cinematographic makeup, narrative, production design, characterization

Sumário

1. Introdução	05
1.1. Referencial teórico e metodologia	06
2. O departamento de arte no audiovisual	07
2.1. O uso da direção de arte como ferramenta narrativa	09
3. Uso da maquiagem como elemento essencial na construção narrativa	12
3.1. A maquiagem como caracterização e construção de personagens	13
Considerações finais	16
Bibliografia	18
Anexos	20
Imagens	20
Filmes citados	28

1. Introdução

O presente artigo pretende analisar e levantar reflexões a respeito da relevância e potencial narrativo da maquiagem cinematográfica, sua contribuição e relação com a construção visual dos personagens e a constituição da obra, bem como sua posição dentro do cinema nacional.

O texto foi dividido em três partes principais. Primeiramente, apresenta o departamento de arte no cinema, os processos de criação dentro deste departamento, seus núcleos criativos e as funções que transpassam pelo conceito de arte no processo de construção do campo visual da obra, avaliando assim de que modo o cenário, figurino e maquiagem contribuem na construção visual, bem como a relação destes com o diretor de arte e sua importância no processo de construção da narrativa fílmica.

Segundo Vincent LoBrutto (2002), pesquisador e docente do departamento de cinema, vídeo e animação na Scholl of Visual Arts em Nova York, o papel do Diretor de Arte é de extrema importância no campo audiovisual, pois é ele o responsável pela unidade estética da obra, tendo para si a função de interpretar o roteiro e a visão do diretor, traduzindo ambos para uma narrativa visual articulada e coesa. Fica então ao Diretor de Arte, a responsabilidade de construir a concepção visual, coordenar e garantir harmonia entre as diferentes funções¹ dentro de seu departamento, bem como acompanhar os processos criativos dentro dos departamentos de figurino, cabelo e maquiagem.

Em segundo momento, faz-se um breve levantamento sobre a importância da maquiagem cinematográfica, sua aproximação com a construção da narrativa fílmica, seu papel na caracterização dos personagens com base nos ensinamentos de Gretchen Davis² (2012) e Mindy Hall³ (2012).

¹ cenógrafos, cabeleireiros, figurinistas, produtores de objeto, continuistas, maquiadores, dentre outros cargos.

² Pesquisadora e diretora de maquiagem estadunidense, é responsável por dirigir e coordenar o departamento de maquiagem em filmes como *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolution* (2003), *Blue Jasmine* (2013) e *Sense8* (2015).

³ Pesquisadora e diretora de maquiagem estadunidense, ganhadora do Oscar por seu trabalho na maquiagem de *Star Trek* (2009). É também responsável por dirigir e coordenar o departamento de maquiagem em filmes como *O Lobo de Wall Street* (2013) e *13 Reasons Why* (2018).

Recorreu-se aqui à literatura estrangeira, tendo em vista a necessidade de busca por conteúdos que tragam ao tema uma visão mais abrangente sobre o papel do maquiador e sua relação com o departamento de arte durante o processo de criação.

Segundo Davis, são inquestionáveis os impactos e a necessidade do uso da maquiagem como ferramenta na construção visual e narrativa das obras, porém, em comparação a outros departamentos criativos dentro do audiovisual, nota-se ainda uma escassez de fontes e bibliografias acadêmicas brasileiras sobre a área que levantem discussões para além das análises de caso ou de viés técnico.

Por fim, ao colocar em pauta discussões que permeiam os processos criativos e perpassam pela construção narrativa da direção de arte e da maquiagem cinematográfica no campo visual da obra, a pesquisa faz um levantamento acerca da realidade de ambos os departamentos quando inseridos no contexto audiovisual brasileiro, tendo como base as pesquisas e depoimentos da renomada diretora de arte brasileira, Vera Hamburger,⁴ que trata do referido tema em seu livro “Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro” (2014).

A pesquisa tem, então, o intuito de contribuir e fomentar discussões e reflexões acerca do desenvolvimento e particularidades de ambos os departamentos, e o contexto brasileiro, incentivando um olhar ao profissional e ao campo de trabalho em questão.

1.1. Referencial teórico e metodologia

O artigo em questão consiste em uma pesquisa de caráter exploratório, onde é realizado um levantamento do referencial bibliográfico pertinente ao tema, juntamente a apresentação de filmes e produtos audiovisuais que situem e exemplifiquem os referenciais e questionamentos levantados durante a pesquisa.

A metodologia empregada é referendada por autores nacionais e estrangeiros, em partes com tradução para o português ainda não realizada, fazendo da presente pesquisa uma contribuição para a disseminação das informações e reflexões nela contidas. São apresentadas obras que referenciem e contextualizem as discussões levantadas, bem como bases técnicas que embasam os métodos de trabalho prático e criativo abordados no artigo.

⁴Arquiteta e Urbanista formada pela FAU USP em 1989, mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA USP em 2014. No cinema atua como Diretora de Arte a mais de 30 anos.

2. O departamento de arte no audiovisual

Segundo Vera Hamburger (2014), sob a perspectiva do cinema, os filmes são resultado da união de uma equipe de profissionais que, com o intuito de oferecer ao espectador uma vivência, criam em conjunto um universo visual. Ela considera esta sincronia e troca entre as diferentes áreas, trabalhando em parceria para a construção da narrativa, como um organismo vivo e mutável. Neste processo, todas as funções se tornam codependentes, fazendo da comunicação e organização entre os departamentos, algo essencial.

Segundo Vincent LoBrutto (2002) o departamento de fotografia é muitas vezes considerado elemento principal no processo de construção visual da obra, mas, em realidade, a criação desta é resultado de diálogos e construções criativas que se desenvolvem de forma horizontal entre o diretor, o diretor de fotografia e o diretor de arte.

A união destas três diretorias é considerada, para muitos, o tripé criativo que estrutura a estética visual da obra.

Estes três departamentos têm a responsabilidade de dialogar e oferecer suporte um ao outro, respeitando os espaços criativos e colaborando para a construção de uma unidade estética sólida e coerente para a representação da narrativa.

O departamento de arte é, dentre os outros departamentos criativos, o responsável pela unidade de representação visual da narrativa cinematográfica. Sendo assim, o Diretor de Arte é aquele responsável pelo ambiente em que a ação ocorre, tendo para si a responsabilidade de interpretar a psicologia e a emoção de um roteiro, transformando e transmitindo de forma visual na obra, em parceria com o diretor de fotografia.

Por conta de coordenar o departamento de arte, o diretor de arte constitui a fundação criativa da obra, alinhando ao seu conceito base o trabalho de cenógrafos⁵, cabeleireiros, figurinistas, produtores de objeto⁶, continuistas⁷, maquiadores, dentre outras funções.

⁵ Profissional responsável pela construção dos cenários.

⁶ Trabalha em parceria com a direção de arte para criar, ou encontrar objetos que enriqueceram esteticamente o filme.

⁷ Função responsável por evitar erros de continuidade.

Inserida em um modelo usual de cinema de ficção, em que a equipe reunida se dedica à criação de um universo visual, rítmico e sonoro, e o diretor de arte propõe e efetiva imagens, sensações e experiências para a criação daquilo que está sinalizado no roteiro cinematográfico, gerando um trabalho de colaboração com o diretor cinematográfico e o diretor de fotografia. (SANTOS NETO, 2018, p.22)

Para Vincent LoBrutto (2002), por ser responsável pela estética, o diretor de arte tem o papel de interpretar o roteiro e a visão do diretor, traduzindo a narrativa presente no roteiro em ambientes físicos que representem a história e o universo a ser desenvolvido .

Deve considerar a partir do roteiro as metáforas visuais, selecionar as paletas de cor que expressem o universo a ser construído, os recortes arquitetônicos e de período temporal e o que mais venha a considerar relevante e essencial para representação da trama.

Em entrevista realizada por Débora Betruce para o livro “A direção de arte no cinema brasileiro” (2016), Vera Hamburger compartilha que para ela, a primeira etapa no trabalho do diretor de arte é se apropriar do roteiro e trazer seu olhar. Buscar por um caminho que o leve à criação de um universo particular para o desenvolvimento do projeto.

A partir da análise das premissas básicas do projeto, se inicia o processo de desenvolvimento do conceito. Nesta etapa são desenvolvidos esboços, ilustrações, fotografias, modelos e storyboards ⁸ de arte que representem de forma detalhada o conceito visual idealizado para o filme em questão. Tais materiais são essenciais para que cada detalhe possa ser preparado durante a pré-produção, e para que a equipe compreenda de forma clara e coesa as propostas a serem executadas, favorecendo também o trabalho da produção para execução das decisões visuais presentes no conceito de arte.

O momento do projeto é um momento em que vamos construindo a cena na nossa cabeça. Isso é o que nos norteia. A gente pensa 3D para chegar na imagem 2D, pretendendo atingir a emoção daquele que nos vê. O objetivo do diretor de arte é instigar, provocar o espectador, assim como o ator, o diretor e o fotógrafo. Vamos lidando com as nossas escolhas de forma a criar um percurso de experiência. É um percurso narrativo, mas é um percurso da experiência global, que envolve todas as formas de percepção do ser humano em simultaneidade. (HAMBURGER, 2016, p. 174)

⁸ Esboço sequencial dos planos e cenas do filme.

Para que a obra possa estabelecer um senso de autenticidade, é importante que na leitura do roteiro se busque criar relações de aproximação e envolvimento com o universo dos personagens.

O entendimento dos códigos sociais próprios a cada grupo, tempo e lugar, sua organização política e econômica ou preceitos e signos religiosos, morais e afetivos dão embasamento à eleição de elementos da sua composição. (HAMBURGER, 2014, p. 31)

A partir de pesquisas e estudos sobre o recorte temporal, espaço físico e personagens a serem retratados no filme, se desenvolve o mundo onde a obra se passará, traduzindo à narrativa um universo em texturas, cores, objetos, formas, cenários, decoração, paletas de cor e texturas coerentes ao universo retratado, e que acrescentem à construção da mise-en-scène⁹.

2.1. O uso da direção de arte como ferramenta narrativa

O poder da direção de arte como ferramenta na construção da narrativa fílmica é inquestionável, tem o papel de convencer o público de que aquele universo representado na obra, é inegavelmente real. Segundo Vera Hamburger (2014), o diretor de arte tem o relevante papel de conferir a identidade visual da obra, contribuindo assim com a formação de atmosferas visuais distintas, imprimindo características plásticas marcantes a cada personagem, e à obra de modo geral.

A cenografia está muito longe da decoração, porque a cenografia, quando é instigante, que é o nosso objetivo, ela provoca, apresenta uma circunstância do espaço para o espectador. O espaço em alguma circunstância, que está ligado à ação ou à trama ou ao percurso do personagem, ou ao momento da criação. O cinema vai muito além da história, da narrativa, ele é uma experiência de corpo inteiro. Quando você trabalha com direção de arte, está trabalhando com as diversas formas de percepção do seu corpo, que interferem nas suas percepções cognitivas. (HAMBURGER, 2016, p169)

⁹ A mise-en-scène se constitui essencialmente através da ação e dos procedimentos estilísticos que são inaugurados para realçá-la, tanto em termos plásticos (cenografia, fotografia, figurino, movimentação de câmera), quanto em termos da ação propriamente (a "encenação" do ator na cena, a interpretação), constituindo-se a partir da forma estilística da imagem-câmera, de modo mais profícuo no plano-sequência e na profundidade de campo (RAMOS, 2011, p. 3).

Durante o processo de criação da atmosfera visual da obra, cada escolha criativa é essencial para a estruturação das sensações que serão vivenciadas pelo espectador.

Enquanto o diretor de fotografia atua na criação desta atmosfera através do conceito de iluminação, escolha de lentes, gelatinas¹⁰ e enquadramentos, os elementos visuais físicos ficam por responsabilidade do diretor de arte. Ambos devem se comunicar para desenvolver em conjunto todos os aspectos visuais da obra de forma coesa, fazendo assim, que as escolhas criativas de um, fortaleçam as do outro.

Segundo Vicent LoBrutto (2002), as deliberações criativas do diretor de arte estão diretamente ligados a projeção emocional do universo ali retratado. Esta atmosfera é quem confere as propriedades estéticas e viscerais impressas visualmente no filme.

Você provoca frio, calor, sensação de peso, perigo, instabilidade, de repente, com uma cadeira, quando você escolhe uma cadeira onde o cara senta. As matérias da direção de arte são matérias com as quais a gente convive no nosso dia a dia e cada um de nós tem uma experiência muito particular. Você está sentada nesse sofá que tem uma textura, tem um molejo, tem uma posição, que te provoca um gesto ou outro. Então, quando a gente faz as nossas escolhas na direção de arte, seja com relação à arquitetura, à paisagem, às cores, texturas ou à organização dos objetos e pontos de ação do espaço, estamos provocando o ator e a câmera a ir por ali ou por aqui, pegar esse ponto de vista ou aquele, mexer no vaso ou sentar na cadeira. (HAMBURGER, idem, p174)

No filme *Colina Escarlata* (2015), dirigido por Guillermo Del Toro¹¹, podemos notar com clareza a sincronia na concepção criativa dos departamentos de arte e fotografia durante o desenvolvimento do universo e da atmosfera que acompanham a trama e a protagonista Edith, bem como seu valor indispensável no desenvolver da narrativa.

No livro de arte do filme, intitulado “Crimson Peak: The art of Darkness”, o autor Mark Dalisbury apresenta depoimentos e registros acerca dos processos criativos, situando as escolhas tomadas pelos departamentos, bem como sua relação direta com a narrativa e o desenvolvimento dos personagens.

É notável que, em sincronia, os departamentos criativos abordaram a trama como uma experiência de três atos, representados visualmente com clareza por suas escolhas na

¹⁰ Filtros flexíveis utilizados para alterar a temperatura de cor de determinada fonte de luz. Pode também ser usado em cores fantasia.

¹¹ Cineasta mexicano, dirigiu filmes como *Labirinto do Fauno* (2006), *Colina Escarlata* (2015) e *A forma D'água* (2017).

representação estética dentro da narrativa. Cada ato registra então, etapas importantes no desenvolvimento da personagem principal e sua relação com o ambiente que a cerca.

Para melhor exemplificar as decisões criativas, faz-se necessário compreender a trajetória da personagem no desenrolar da trama. Vemos no primeiro ato Edith em seu habitat familiar, confortável e segura. No segundo, conforme a trama se desenvolve, Edith mergulha em universos desconhecidos, aos poucos se dando conta de sua vulnerabilidade.

No terceiro ato, Edith, já consciente de todo o risco que a cerca, luta por sua segurança na intenção de se desvencilhar da realidade em que se depara.

Na obra, a trajetória da personagem é acompanhada pela paleta de cores, apresentando uma sincronia nos conceitos da arte e fotografia. Com a cor amarela e a luz de tom quente representando Edith e seu universo seguro e particular (Figuras 01, 02, 03, 04 e 05 no anexo I), é possível já notar no primeiro ato o uso de tons frios e da cor azulada e verde, aos cantos, cercando de longe o tom quente que vibra Edith (Figura 06 no anexo I).

Em momentos de alerta, conforme acompanhamos a trajetória da protagonista, cada vez mais imersa na trama, vemos o verde e frio cada vez mais próximo de Edith, sufocando sua paleta de cor quente até que a mesma passe a estar presente somente nas velas que segura em sua mão ao caminhar no corredor, iluminando com fraqueza sua pele (Figuras 07, 08, 09 10 e 11 no anexo I).

As cores então, acompanham a ameaça a segurança da personagem. Nota-se que fazem da ameaça, os únicos personagens da trama iluminados puramente por tons frios (Figuras 12 e 13 no anexo I). Na cena final, Edith luta por sua vida e supera as complicadas circunstâncias em que se encontra, porém, já não vemos mais seu tom dourado pois ela já não é mais a mesma jovem doce e inocente.

Com a morte dos dois personagens que ameaçam Edith, os tons frios e o verde também não se fazem mais presentes. Vemos então pela primeira vez na narrativa, uma cena branca, opaca e dessaturada (Figura 14 no anexo I), a ausência de todas as cores que antes acompanhavam o desenvolver da narrativa.

Enquanto a paleta de cor acompanha a aproximação e as dinâmicas entre os personagens, vemos no cenário um alinhamento direto entre as proporções dos móveis e o estado emocional de Edith. Diferente da paleta, as transformações no cenário não registam a narrativa como um todo, mas sim, como Edith se sente conforme a trama se desenrola, pontuando de forma visual a “segredança” da personagem (Figuras 15, 16, 17 e 18 no anexo I)

3. Uso da maquiagem como elemento essencial na construção narrativa

O uso da maquiagem como ferramenta narrativa é de extrema importância no audiovisual. Auxiliando na caracterização dos personagens, enriquece a concepção visual, fazendo do universo fílmico mais verossímil.

Este departamento é responsável, juntamente com os departamentos de figurino e cabelo, por traduzir as necessidades do roteiro para a caracterização dos personagens, alinhando suas decisões criativas com o conceito de arte e fotografia da obra, e auxiliando na significação da trama.

A maquiagem no cinema é transformativa, traduzindo visualmente o percurso e as transformações do personagem durante a trama. Por ser uma ferramenta de múltiplas funções, é dividida entre vários núcleos, dentre eles a caracterização e a maquiagem de efeitos especiais.

Capaz de criar os mais variados efeitos plásticos: acentuar ou eliminar marcas de expressão; falsear idades e proporcionar efeitos de embelezamento; alterar formatos faciais ou corporais; forjar marcas de cicatrizes ou ferimentos; realizar implantes falsos; alongar, pintar e formatar cabelos, barbas e bigodes, além de encardir a pele, unhas e dentes de acordo com a vida do personagem. (HAMBURGER, 2014, p. 49)

Durante o processo de concepção criativa, o planejamento da caracterização dos personagens começa a ser desenvolvido, sempre respeitando e alinhando junto as escolhas estéticas dos demais departamentos visuais. Segundo Richard Dean¹² (2012), é função do maquiador explorar, examinar, pesquisar, discutir e colaborar no processo de concepção visual da obra. Para tal, dialoga frequentemente com o diretor, diretor de arte, figurinistas, cabeleireiros diretor de fotografia, equipe de produção e atores.

A partir da interpretação do roteiro e das deliberações estéticas da direção de arte, são criados os *concepts* de maquiagem, que posteriormente serão avaliados em câmera para garantir que as técnicas escolhidas para o desenvolvimento da maquiagem resultem em uma caracterização de qualidade apropriada, tanto nos aspectos criativos quanto técnicos.

¹² Maquiador estadunidense, diretor do departamento de maquiagem em filmes como *A Vida em Preto e Branco* (1998) e *Closer* (2004)

Por mais que o departamento de maquiagem seja considerado um departamento separado do departamento de arte, trabalha então sob supervisão do Diretor de Arte, em prol de preservar a unidade estética e fortalecer a concepção visual desenvolvida para a obra.

Para Hamburger (2014), é essencial que durante o processo de estruturação da identidade visual da obra sejam pensados pela direção de arte detalhes envolvendo as vestes, os penteados e também todo planejamento e técnica da maquiagem que colaboram na construção de um personagem.

3.1. A maquiagem como caracterização e construção de personagens

A maquiagem cinematográfica, apropriando-se de referências da direção de arte, acompanha através da caracterização os processos e transformações do personagem do início ao fim da narrativa.

Segundo Mindy Hall (2012), técnicas mais realistas e suaves podem passar despercebida pelo espectador, mas ainda carregam em si um valor inestimável na caracterização. Evidencia as expressões faciais, acentua o esgotamento físico, entre outras técnicas que desencadeiam e intensificam diferentes emoções no espectador.

São inúmeros os artifícios e técnicas de maquiagem empregadas no cinema. De uma forma ou de outra, sua realização é regida pela busca de uma representação que autentique a figura do personagem. (HAMBURGER, 2014, p. 50)

Para Hall (2012) a escolha das texturas e o uso (ou não uso) de materiais e técnicas vem de um estudo detalhado e minucioso da equipe de maquiagem, com o propósito de construir a forma com que o personagem deve aparentar visualmente, bem como expressar fisicamente aspectos da narrativa e da personalidade do personagem que se façam necessários.

Segundo Vincent Kehoe ¹³(1958), durante o planejamento da caracterização dos personagens, é de extrema importância o diálogo constante entre o maquiador e os atores, em vista que grande parte do trabalho do maquiador é atuar diretamente nas expressões faciais, podendo indiretamente acrescentar valor, ou prejudicar a performance do ator em câmera.

¹³ Autor e maquiador estadunidense, atuou no departamento de maquiagem cinematográfica desde 1940, referência em pesquisas sobre técnicas de pigmentação para película.

Tal aproximação faz-se necessária também durante todo o processo de captação, garantindo ao maquiador a possibilidade de apoiar dentro das técnicas da maquiagem, quaisquer imprevistos que o ator venha a ter. Em set, ambos profissionais constroem juntos uma rotina colaborativa, em prol da maior qualidade na execução do trabalho necessário para o desempenho que se propõe.

Todo ator deve ter uma atitude de grande respeito, afeição e atenção para com sua maquiagem. Ela não deve ser aplicada mecanicamente, deve ser feita, por assim dizer, com psicologia, enquanto o ator medita sobre a alma e a vida do papel. Assim, o vinco mais sutil adquirirá sua base interior a partir de alguma coisa que, na vida, lhe deu origem. (STANISLAVSKI, 1989, p. 101)

Para os atores, a maquiagem e a caracterização são ferramentas valiosas para o processo de construção do personagem e a familiarização com a narrativa. Muitas vezes o plano de caracterização passa a fazer parte do processo de preparação de atores, colaborando diretamente com seu desenvolvimento deste, antes do início das gravações.

Um traço da minha maquiagem deu uma expressão cômica e viva à minha fisionomia, e subitamente algo se modificou dentro de mim. Tudo o que até então estivera obscuro tornou-se claro; tudo o que não tinha fundamento encontrou, de repente, uma razão que o justificasse; tudo em que eu não acreditava veio num instante, à minha verdade. (...) alguma coisa amadurecera em meu interior, impregnando-se de vida enquanto ainda estava em estado embrionado, e agora, finalmente, germinava. (...) Uma pincelada fortuita de maquiagem em meu rosto serviu para fazer vicejar a flor do papel. (...) Todo ator deve ter uma atitude de grande respeito, afeição e atenção para com sua maquiagem. Ela não deve ser aplicada mecanicamente, deve ser feita, por assim dizer, com psicologia, enquanto o ator medita sobre a alma e a vida do papel. Assim, o vinco mais sutil adquirirá sua base interior a partir de alguma coisa que, na vida, lhe deu origem. (STANISLAVSKI, 1989, p.101)

Em entrevista, a atriz Jessica Chastain declara que para as gravações do filme *Colina Escarlate* (2015), juntamente do diretor Guillermo Del Toro, optou por utilizar as cicatrizes desenvolvidas para a personagem dentro da preparação de atores (Figura 19 no anexo I).

Aplicadas inclusive em áreas não visíveis, com o propósito de proporcionar à atriz uma maior imersão na narrativa, foram elemento crucial para o desenvolvimento da personagem. Por conta das

substâncias agressivas à pele utilizadas na composição das cicatrizes, tal abordagem de preparação foi pausada, por conta de riscos de causar na atriz, cicatrizes definitivas como as da personagem.

Kehoe (1958) categoriza dentro do departamento de maquiagem cinematográfica três principais vertentes, a *corrective make-up* (também conhecida como beauty, maquiagem corretiva ou embelezamento), a caracterização e a maquiagem de efeitos especiais. Hall (2012) descreve a maquiagem de embelezamento como a abordagem clássica do cinema Hollywoodiano, nesta, a tarefa do maquiador é aperfeiçoar traços, esconder marcas de expressão, trazer simetria e plasticidade estética.

Segundo Hall (2012) o embelezamento pode ou não estar vinculado às necessidades do personagem, porém muitas vezes, obras que se utilizam destas técnicas como conceito geral da maquiagem não tem como proposta uma representação realista e natural em sua construção visual.

Kehoe (1958) apresenta como caracterização o processo de representar visualmente a realidade e trajetória do personagem, muitas vezes em caminho contrário ao embelezamento. Para o autor a caracterização tem como responsabilidade garantir que aquilo que se vê fora da câmera e que se faz necessário para a narrativa, esteja representado em tela.

Diferente do embelezamento, a caracterização visa enaltecer marcas de pele que representem a realidade do personagem, linhas de expressão, sujeiras, marcação de cansaço, suor, e quais quer outros elementos necessários para construção coerente do personagem, seu meio social e recorte temporal. Um grande exemplo de caracterização no audiovisual brasileiro é a personagem Larissa de *Verdades Secretas* (2015), (Figura 20 no anexo I).

Em casos como o filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019), (figuras 21 e 22 no anexo I), quando uma maquiagem de caracterização é desenvolvida de forma mais suave e realista, tal abordagem pode passar despercebida pelo espectador, mas é frequentemente utilizada para enriquecer a narrativa fílmica.

Davis (2012) ressalta que, a depender das técnicas utilizadas e a proposta visual da obra, nem sempre a linha que separa as diferentes categorias de maquiagem cinematográficas são claras. A autora reflete que técnicas de embelezamento, quando justificadas por uma necessidade narrativa, poderiam ser consideradas também, uma caracterização.

Já a maquiagem de efeitos especiais, um dos mais conhecidos ramos da maquiagem cinematográfica, utiliza de abordagens mais complexas como uso de próteses, maquinários ou moldes para criação de personagens, tanto para fins de embelezamento ou caracterização. Foi introduzida ao cinema

graças ao ator Lon Chaney, sendo responsável por construir a própria caracterização, Chaney buscava a transformação física com a produção de próteses de gesso, escamas de peixe e outros materiais para construção de seus personagens em filmes como Corcunda de Notre Dame (1923) e O Fantasma da Ópera (1925), (Figuras 23, 24 e 25 no anexo I).

Porém, segundo Davis (2012), um dos maiores marcos para a maquiagem de caracterização e efeitos especiais veio com o trabalho revolucionário de Dick Smith para o filme Little Big Man (1970).

Para a caracterização do personagem Jack Crabb (Figuras 26 e 27 no anexo I), o maquiador desenvolveu próteses compostas de 14 peças, uma inovação que marcou a indústria e os processos criativos da área, pois diferente das próteses de peça única utilizadas até então, suas próteses permitiam mobilidade necessária para que a atuação transparecesse naturalidade no movimento. A técnica de Smith transformou o campo da maquiagem cinematográfica, e é até os dias atuais considerada uma das principais técnicas e base para os procedimentos de caracterização mais usados, com os mais diversos materiais.

4. Considerações Finais

O cinema vem constantemente se desenvolvendo, e junto dele a direção de arte e a maquiagem cinematográfica. Discussões acerca do exercício da direção de arte no audiovisual brasileiro são ainda recentes, mesmo com a participação crucial deste departamento na constituição da obra.

O estudo da direção de arte é uma tarefa que exige persistência para reunir informações dessa área que, infelizmente, ainda é pouco explorada pelos pesquisadores, ainda mais quando o assunto é voltado à caracterização de personagens, especificamente, maquiagem e figurino.

Embora a valorização do departamento de maquiagem tenha crescido nos últimos anos, também são poucas as discussões sobre o tema que tragam reflexões a respeito do exercício da área, juntamente de seus desafios no contexto de cinema nacional.

Em seu livro, Vera Hamburger fala sobre a falta de compartilhamento de informações sobre a profissão, em a necessidade de mais materiais em português sobre este departamento no audiovisual brasileiro.

O projeto nasceu de uma necessidade pessoal de compreender a amplitude de minha própria atividade profissional, diante da escassa bibliografia e dos raros cursos específicos sobre o tema e, principalmente, do sentimento de que, mesmo no meio profissional ou na percepção da obra cinematográfica por parte do espectador, muitas vezes não há clareza sobre a

participação e a influência da direção de arte na concepção e realização dos filmes. (HAMBURGER, 2014, p. 15)

Segundo Hamburger, nem sempre a direção de arte é facilmente percebida, e no cenário nacional, ainda há uma invisibilidade e falta de valorização para com este departamento. Para muitos, a atuação do diretor de arte muitas vezes se faz mais visível no campo do teatro em comparação ao audiovisual.

É recente a assimilação do trabalho da Direção de Arte enquanto elemento de estruturação da imagem no cinema. Por muito tempo o trabalho desta equipe foi entendido por seus aspectos decorativos, ficando o trabalho de construção da imagem cinematográfica deslocados para outros departamentos tais como a fotografia ou Direção. Esta percepção da Direção de Arte tende a destacar os aspectos decorativos do trabalho plástico de deixando à margem a importância conceitual e dramática do mesmo. (JACOB, 2006 p. 50)

Tal invisibilidade acarreta limitações no processo criativo, trazendo grandes empecilhos no processo de concepção da obra. Em função do diálogo nem sempre horizontal com os outros departamentos visuais, o trabalho de diretor de arte acaba limitado e prejudicado, muitas vezes causando ruídos na unidade estética do filme, prejudicando de forma significativa o conceito final da obra de forma geral.

6. Bibliografia

AFFRON, Charles e Mirella. **Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 3. Ed. São Paulo: Papirus, 1995.

BERTUCE, Débora Lúcia Vieira. **A Direção de Arte e a imagem cinematográfica: Sua inserção no processo de criação do cinema Brasileiro dos anos 1990**. UFF. Comunicação, imagem e informação. Niterói. 2005. Dissertação de Mestrado.

BORDWELL, D. e THOMPSON, K. **Narration in the Fiction Film**. Londres: Methuen, 1985.

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

DALISBURY, Mark. **Crimson Peak: The art of Darkness**. Insight Editions, 2015.

DAVIS, Gretchen; MNDY Hall. **The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, Photography, and Theatre**. Inglaterra: Focal Press, 2012.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2014.

HAMBURGER, Vera. **A direção de arte no cinema brasileiro**. [Entrevista concedida a] Débora Betruce. Caixa, Rio de Janeiro, 2016.

HEISNER, Beverly. **Production Design in the Contemporary American Film: A Critical Study of 23 Movies and Their Designers**. Jefferson: Mcfarland & Co. Inc., 1997.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Garamond, 2013.

JACOB, Elizabeth Motta. **Um lugar para ser visto: A direção de arte e a construção da paisagem no cinema**. UFF. Instituto de Artes e Comunicação. Niterói. 2006. Dissertação de Pós- Graduação.

KEHOE, Vincent. **The technique of film and television make-up**. Grã-Bretanha: Hastings House, 1958.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEITE, M. D. de T. **Funções expressivas e comunicativas da maquiagem na arte teatral**. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

LOBRUTTO, Vincent. **The Filmmaker's Guide to Production Design**. Nova Iorque: Allworth Press, 2002.

MACHADO, Ludmila Ayres. **Cidade de Deus: A construção imagética da favela**. São Paulo: USP, 2016.

PAIVA, Milena. **Sobre Hamburger, Vera. Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. Revista de la asociación Argentina de estudios de cine y audiovisual, 2014.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRESTON, Ward. **What an Art Director Does: An Introduction to Motion Picture Production Design**. Los Angeles: Silman-James Press; Hollywood: S. French Trade, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène do Documentário**. Cine Documental nº4, Buenos Aires: 2011.

SANTOS, Neto. **Central do Brasil e a direção de arte como encenação**. UFG: Goiás, 2018

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo, SP: Ed. Martins Fontes, 1989.

TASHIRO, Charles Shiro. **Pretty Pictures: Production Design and History Film**. Austin: University of Texas Press, 1998.

7. Anexos

I. Imagens



Figura 01. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 02. Still do Filme

Colina Escarlata (2015)

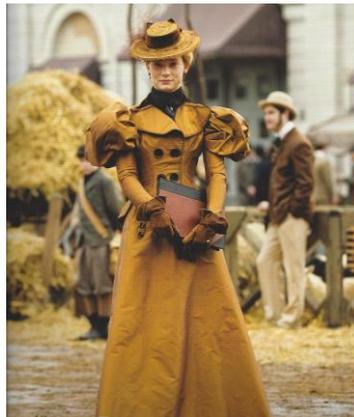


Figura 03. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 04. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 05. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 06. Still do
Escarlate (2015)



Filme Colina

Figura 07. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 08. Still do Filme



Colina Escarlata (2015)

Figura 09. Still do Filme Colina Escarlate (2015)



Figura 10. Still do Filme Colina Escarlate (2015)

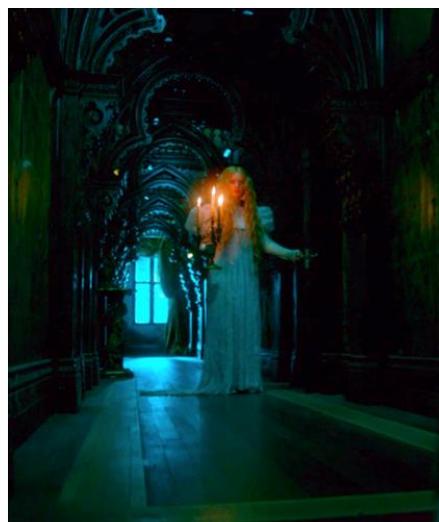


Figura 11. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 12. Still do Filme

Colina Escarlata (2015)



Figura 13. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 14. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 15. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 16. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 17. Still do Filme Colina Escarlata (2015)



Figura 18. Colina Escarlata (2015)



Figura 19. Colina Escarlata (2015)



Figura 20. Verdades Secretas (2015)



Figura 21. Bacurau (2019)



Figura 22. Bacurau (2019)



Figura 23. Corcunda de Notre Dame (1923)



Figura 24. Corcunda de Notre Dame (1923)



Figura 25. Fantasma da Ópera (1925)



Figura 26. Little Big Man (1970)



Figura 27. Little Big Man (1970)

II. Filmes citados

Bacurau (2019) dir. Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho.

Cidade de Deus (2002) dir. Fernando Meirelles

Colina Escarlata (2015) dir. Guillermo Del Toro

Corcunda de Notre Dame (1923)

Fantasma da Ópera (1925)

Little Big Man (1970)