

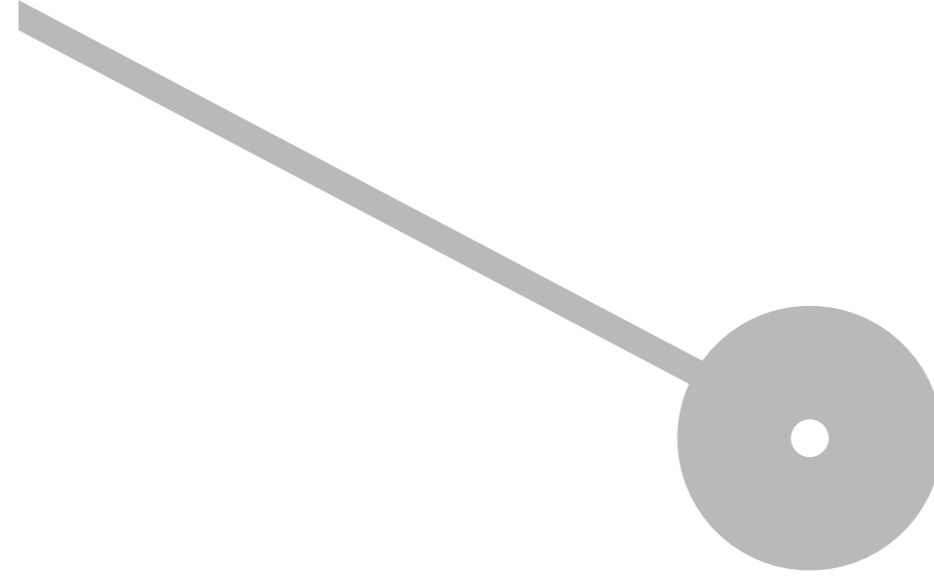
A expressividade da Direção de Arte na  
curta-metragem de ficção: *As Nossas  
Feridas*  
Diogo Azevedo Lopes

10/2023

Diogo Azevedo Lopes. A expressividade da Direção de Arte na curta-metragem  
de ficção: *As Nossas Feridas*

# A expressividade da Direção de Arte na curta-metragem de ficção: *As Nossas Feridas* Diogo Azevedo Lopes

10/2023



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Diogo Azevedo Lopes

A expressividade da Direção de Arte na curta-metragem de ficção: *As  
Nossas Feridas*

Trabalho de Projeto

**Mestrado em Comunicação Audiovisual – Produção e Realização Audiovisual**

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira

Coorientação: Prof. Pedro Manuel Gonçalves de Azevedo Ribeiro

Vila do Conde, outubro de 2023

Diogo Azevedo Lopes

A expressividade da Direção de Arte na curta-metragem de ficção: *As  
Nossas Feridas*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual – Produção e Realização Audiovisual

**Membros do Júri**

Presidente

Prof. Tiago Dionísio Severino Rodrigues

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto

Orientadora

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria João Dias Cortesão Paour Gordo Caldeira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, outubro de 2023

## AGRADECIMENTOS

À minha família por todo o apoio,

Aos meus amigos por ainda me tolerarem,

Aos meus orientadores por me guiarem na direção certa,

À equipa técnica do projeto por me fazerem sentir em casa,

Às minhas colegas do projeto, Raquel e Daniela, por partilharem esta viagem,

Às assistentes de arte, Joana e Ana, porque sem elas nada disto seria possível,

E a todos os que contribuíram para que este filme e trabalho se realizassem,

Um enorme obrigado.

## RESUMO ANALÍTICO

O presente ensaio tem como objetivo a reflexão do ofício da direção de arte no cinema, completo com uma análise do seu papel nas diferentes fases da produção cinematográfica.

Neste contexto, o desenvolvimento teórico do trabalho parte de um destaque dos conceitos inerentes à direção de arte, desde definições do cargo e das suas funções como um estudo do uso da cor pelos cineastas. Foram também exploradas noções referentes às principais áreas em que um diretor de arte opera, nomeadamente a construção do figurino e a composição do cenário, e a forma como estas influenciam cada obra.

A metodologia utilizada para a investigação residiu principalmente na revisão bibliográfica relacionada com a temática em estudo. A aplicação dos conceitos teóricos é posteriormente aplicada no trabalho prático. Seguidamente, far-se-á uma contextualização da realização da curta-metragem de ficção *As Nossas Feridas* (2023), onde o estudante assumiu o cargo de diretor de arte.

O resultado final conclui a importância do papel da direção de arte na construção de personagens e na edificação do mundo visual do filme, bem como a pertinência da comunicação e harmonia entre a equipa criativa.

**Palavras-chave:** direção de arte; cinema; cor; cenário; guarda-roupa; ficção.

## ABSTRACT

The current essay's primary goal is to reflect on the work of art direction in cinema, complete with an analysis of its role during the different phases of film production.

On this basis, the theoretical development of the essay derives from a focus on the concepts inherent to art direction, from descriptions of the role and its tasks, as well as a study of the use of colour by filmmakers. Notions referring to the main areas of an art director's operation were also explored, namely the construction of the wardrobe and the composition of the set, and the way these influence each work.

The methodology used for the investigation mainly consisted of a bibliographical revision related to the theme of the study. The application of these theoretical concepts is further executed in the practical work. Afterwards, there will be a contextualization of the making of the fiction short film *As Nossas Feridas* (2023), where the student took on the role of art director.

The end result concludes the importance of the role of art direction on constructing each character and building the visual world of the film, as well as the relevance of communication and harmony among the creative team.

**Keywords:** art direction; cinema; color; set; wardrobe; fiction.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	8
0 - INTRODUÇÃO .....	11
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	13
1 – A DIREÇÃO DE ARTE .....	14
1.1 – CARACTERIZAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE ARTE.....	18
2 – O TRABALHO DE UM DIRETOR DE ARTE .....	20
2.1 – O GUIÃO: LEITURA E LEVANTAMENTO .....	22
2.2 – A RECOLHA DE INFORMAÇÃO: PESQUISA E PLANEAMENTO .....	24
2.3 – DA LOGÍSTICA À PRÁTICA: APLICAÇÃO DO TRABALHO .....	25
3 – A COR ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE .....	26
3.1 – O EFEITO DA COR NA AUDIÊNCIA .....	28
4 – O GUARDA-ROUPA ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE .....	29
4.1 – O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.....	31
4.2 – O MÉTODO DE TRABALHO DO FIGURINISTA.....	32
5 – O CENÁRIO ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE.....	33
5.1 – A SELEÇÃO DO ESPAÇO.....	36
5.2 – ADEREÇOS E ELEMENTOS CONSTITUINTES.....	38
5.3 – A PREPARAÇÃO DO CENÁRIO.....	40
PARTE II – CASO PRÁTICO.....	42
6 – A DIREÇÃO DE ARTE NA CURTA-METRAGEM <i>AS NOSSAS FERIDAS</i> .....	43
6.1 – O <i>BRIEFING</i> DA REALIZAÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO VISUAL DO FILME .....	44
6.2 – O LEVANTAMENTO DO GUIÃO NA PERSPETIVA DA DIREÇÃO DE ARTE .....	46
7 – A APLICAÇÃO DA COR .....	48
8 – A SELEÇÃO DO GUARDA-ROUPA: PROTAGONISTAS .....	50
8.1 – RAÚL .....	52
8.2 – MARIA .....	55
8.3 – HENRIQUE.....	57

8.4 – JOANA.....	59
8.5 – ISABEL.....	61
9 – A SELEÇÃO DO GUARDA-ROUPA: PERSONAGENS SECUNDÁRIAS.....	63
10 – O TRATAMENTO DO ESPAÇO .....	65
10.1 – A SELEÇÃO DOS ADEREÇOS E ELEMENTOS CONSTITUINTES.....	70
10.2 – O CENÁRIO: DÉCORS EXTERIORES.....	74
10.3 – O CENÁRIO: DÉCORS INTERIORES.....	77
11 – O PERÍODO DE RODAGEM.....	84
12 – FILMAGEM DE CENA ADICIONAL .....	87
13 – O PERÍODO DE PÓS-PRODUÇÃO .....	91
CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	96
ANEXOS .....	97
Anexo A – Pesquisa e referências visuais.....	98
Anexo B – Levantamento do argumento.....	108
Anexo C – <i>Moodboards</i> para o figurino .....	124
Anexo D – <i>Sketches</i> e conceito para o figurino.....	130
Anexo E – Listagem dos elementos do figurino.....	136
Anexo F – Fotografias da <i>repérage</i> : Casa dos Fernandes .....	142
Anexo G – Esboços iniciais para o cenário: <i>floorplans</i> e imagens de referência.....	145
Anexo H – Desenhos para o cenário .....	156
Anexo I – Listagem dos elementos do cenário .....	167
Anexo J – Cena adicional: <i>moodboards</i> para o figurino .....	177

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A influência teatral em <i>A Trip to the Moon</i> (1902) de Georges Méliès.....	15
Figura 2 – A opulência visual em <i>Gone With the Wind</i> (1939), fruto do trabalho de William Menzies.....	16
Figura 3 – <i>The Wizard of Oz</i> (1939), o grande triunfo da <i>Technicolor</i> . ....	26
Figura 4 – A relação cromática no figurino de <i>Fight Club</i> (1999). ....	28
Figura 5 – Os diferentes figurinos em <i>Nine Perfect Strangers</i> (2021).....	29
Figura 6 – A casa suja e em ruínas de <i>Fight Club</i> (1999).....	34
Figura 7 – A casa como protagonista em <i>The House</i> (2022).....	35
Figura 8 – Adereço pessoal, adereço de mão e adereço prático/não-prático em <i>Nine Perfect Strangers</i> (2021). ....	38
Figura 9 – O design simples em <i>Ex Machina</i> (2014). ....	40
Figura 10 – As personagens em <i>Nine Perfect Strangers</i> (2021) iniciam uma sessão de meditação.....	45
Figura 11 – <i>Moodboard</i> inicial para o projeto. ....	45
Figura 12 – Os cinco protagonistas de <i>As Nossas Feridas</i> em contraste com o fundo....	49
Figura 13 – Exemplo de <i>moodboard</i> referente ao figurino de Raúl.....	51
Figura 14 – Exemplo de <i>sketches</i> e conceito para o figurino de Raúl.....	51
Figura 15 – O figurino base de Raúl em <i>As Nossas Feridas</i> .....	53
Figura 16 – Raúl à direita de Maria em <i>As Nossas Feridas</i> , com o fato de treino vestido.....	54
Figura 17 – Fato de casamento de Raúl em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	54
Figura 18 – Do lado direito, Maria no seu figurino base em <i>As Nossas Feridas</i> .....	56
Figura 19 – Maria à direita de Raúl, de vestido de casamento e bouquet azulado em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	56
Figura 20 – Maria em lingerie na imaginação de Raúl em <i>As Nossas Feridas</i> .....	57
Figura 21 – A aliança de Maria em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	57
Figura 22 – O figurino de Henrique em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	58
Figura 23 – O figurino base de Joana em <i>As Nossas Feridas</i> .....	60
Figura 24 – À esquerda, Joana com o seu figurino para o jantar em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	60
Figura 25 – Colar e casaco, os adereços pessoais de Joana em <i>As Nossas Feridas</i> .....	61
Figura 26 – O figurino de Isabel em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	62

Figura 27 – Os brincos de Isabel em <i>As Nossas Feridas</i> .....	62
Figura 28 – Guarda-roupa do Pai de Raúl em <i>As Nossas Feridas</i> .....	63
Figura 29 – Fotografia com Pai de Joana e Joana em criança numa cena de <i>As Nossas Feridas</i> .....	64
Figura 30 – Fotografia de Joana em criança com o Pai, editada pelo diretor de arte. ....	64
Figura 31 – Fotografia do exterior da Casa dos Fernandes captada na <i>repérage</i> .....	65
Figura 32 – O choque entre o rústico e o moderno em espaços da Casa dos Fernandes. .....	67
Figura 33 – Os protagonistas desenquadrados do retiro em <i>Go</i> (2019).....	68
Figura 34 – Uma sessão de convívio numa sala interior em <i>Go</i> (2019).....	68
Figura 35 – Exemplo de um <i>sketch</i> para o cenário da sala de meditação. ....	69
Figura 36 – Exemplo de <i>floorplan</i> para o cenário da sala de meditação.....	69
Figura 37 – Exemplo de adereços espirituais utilizados no projeto.....	70
Figura 38 – O cenário composto por adereços espirituais em <i>The House</i> (2022). ....	71
Figura 39 – O cenário moderno repleto de elementos da natureza em <i>After Yang</i> (2021). .....	72
Figura 40 – O jardim principal utilizado na cena de meditação exterior em <i>As Nossas Feridas</i> .....	74
Figura 41 - O jardim da cena romântica em <i>As Nossas Feridas</i> , com adereços espirituais visíveis.....	75
Figura 42 – O jardim de casamento em <i>As Nossas Feridas</i> .....	75
Figura 43 – O portão da habitação na sequência diurna em <i>As Nossas Feridas</i> .....	76
Figura 44 – O contracampo do portão na sequência noturna em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	76
Figura 45 – A parte diurna da sala em <i>As Nossas Feridas</i> .....	78
Figura 46 – A parte da sala dedicada à cena de jantar em <i>As Nossas Feridas</i> .....	78
Figura 47 – Estante da sala decorada para o filme.....	78
Figura 48 – A sala interior de meditação em <i>As Nossas Feridas</i> .....	79
Figura 49 – Um espaço de meditação em <i>Mood Ring</i> (2021). ....	79
Figura 50 – O quarto de Joana em <i>As Nossas Feridas</i> .....	80
Figura 51 – Raúl atravessa o corredor em <i>As Nossas Feridas</i> .....	81
Figura 52 – O quarto da imaginação de Raúl em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	82
Figura 53 – A casa de banho do quarto de Joana em <i>As Nossas Feridas</i> . ....	82

Figura 54 – A cozinha em <i>As Nossas Feridas</i> . .....	83
Figura 55 – O espaço reservado para a direção de arte.....	84
Figura 56 – Exemplo de fotografias captadas para controlo da continuidade.....	86
Figura 57 – Raúl e Maria encontram-se numa esplanada à beira-mar em <i>As Nossas Feridas</i> . .....	88
Figura 58 – Guarda-roupa de Maria e Raúl para a sequência adicional.....	89

## 0 - INTRODUÇÃO

A Sétima Arte proporciona a cada espectador um ambiente visual único captado pela câmara. Tudo o que é visível no ecrã não foi colocado por acaso, havendo um extenso planeamento para tornar cada obra e o seu espaço cénico o mais verossímil possível e garantir uma maior imersão na narrativa por parte da audiência. Como apontam Irving e Rea, “The audience must believe that the actors are the film’s characters, and they must believe that the rooms they live and work in, and the clothes they wear, are true to the world of your story” (2006, p. 110). Este trabalho está integralmente ligado à direção de arte, um cargo da área cinematográfica ao qual compete grande parte da exploração e materialização da estética de cada filme, englobando componentes como o cenário, o guarda-roupa e os adereços e o mobiliário. Dirigido pela pessoa do diretor de arte, este ofício acarreta várias responsabilidades, sendo descrito por Rizzo como uma “amalgama de contradições” (2005, p. 3). Se por um lado é um cargo livre e criativo, por outro lado essa criatividade é limitada por questões práticas (orçamento) e pelas orientações da direção de fotografia e realização.

Assim, no presente trabalho realizado no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Produção e Realização Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Politécnico do Porto (P.Porto), pretende-se analisar o papel da direção de arte na conceção e produção do cinema de ficção. Através do estudo dos variados conceitos aliados ao departamento de arte e ao design de produção, a pesquisa incidirá nos elementos e matrizes a seguir pelo trabalho da direção de arte, fundada por filmes e bibliografia para aprofundar e orientar a matéria em estudo.

Na primeira parte do ensaio é esclarecida uma definição do cargo do diretor de arte e das suas funções, estabelecendo uma ligação com o cargo de designer de produção e com o departamento de arte pelo qual é responsável. Depois, é estudada a forma como a cor influencia o tom do filme e o que esta pode representar: emoções dos atores, sentimentos e situações, bem como o seu efeito na audiência.

Os capítulos seguintes prendem-se com os conteúdos da direção de arte – é exposto o trabalho do figurino e o seu papel na caracterização de personagens; seguido de uma exploração do espaço cénico, fatores influenciadores da sua materialização e a pertinência e contexto dos adereços que o compõem.

Posteriormente, deter-nos-emos no trabalho prático desenvolvido na curta-metragem de ficção *As Nossas Feridas* (2023), aplicando alguns conceitos apreendidos na componente teórica deste documento – direção de arte. Será ainda explicitado todo o trabalho relativo aos procedimentos e metodologias usados no departamento de arte nas diferentes fases de produção do filme, incidindo na pré-produção e produção do mesmo. Por último, finalizaremos esta exposição com uma conclusão e reflexão das opções tomadas no decurso da curta-metragem.

## PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

## 1 – A DIREÇÃO DE ARTE

O termo diretor de arte aplicado ao cinema surge pela primeira vez em 1914 (Baugh, n. d.), numa fase ainda embrionária da Sétima Arte. Antes disso, já se encontravam marcas deste trabalho na área do cinema. Os primeiros filmes documentais dos irmãos Lumière<sup>1</sup>, apesar de não refletirem uma presença exata do ofício da direção de arte, aproveitavam-se dos adereços pessoais que as figuras retratadas possuíam quando captados pelas câmaras (Bartilotti, 2014, p. 18). Mais tarde, nas obras do cineasta Georges Méliès<sup>2</sup> já eram construídos sets de fantasia e trabalhado o guarda-roupa das personagens de forma a tornar o “espaço visual mais ilustrativo” (*idem*). Apesar do estatuto ainda jovem da Sétima Arte, o trabalho da direção de arte no âmbito cinematográfico beneficiou dos conhecimentos desenvolvidos até então nas demais áreas artísticas como a pintura, a escultura e o teatro (*idem*, p. 12). A forte influência da arte teatral na direção de arte no cinema é visualmente evidente, com os trabalhos do supramencionado Georges Méliès - como *A Trip to the Moon* (1902) (Figura 1) - a servirem de exemplo ilustrativo. A adaptação ao cinema deste ofício, contudo, difere do teatro pela introdução do uso da câmara e da sua própria linguagem, a qual revelou uma necessidade de adaptação do trabalho da direção de arte - enquanto no teatro a audiência vê o palco inteiro, como que em um plano geral, o cinema permite aproximar a câmara para detalhes, alterando consecutivamente a escala de planos e fazendo com que a direção de arte prepare cada plano de acordo com as necessidades (Taylor & Beyer, 1991, p. 62).

---

<sup>1</sup> Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) – inventores franceses responsáveis pela criação do Cinematógrafo, invenção na gênese da Sétima Arte.

<sup>2</sup> Georges Méliès (1861-1938) – cineasta francês, propulsor do uso de efeitos especiais no cinema. Autor de filmes como *A Trip to the Moon* (1902) e *The Impossible Voyage* (1904).



Figura 1 – A influência teatral em *A Trip to the Moon* (1902) de Georges Méliès.

Atualmente, a Associação Portuguesa de Técnicos do Audiovisual (APTA) define o diretor de arte como aquele que “Dirige e coordena o departamento de arte em conexão estreita com o designer de produção, sendo o responsável executivo do visual do filme” (Costa, 2020, p. 54). Desta forma, o diretor de arte fica responsável pelo estilo visual do filme – quando não ligado às decisões de iluminação e de câmara, as quais partem do diretor de fotografia – focando-se sim na “(...) tradução das metáforas visuais, paletas de cores, arquitetura e localizações, desenhos e cenários, adereços, restantes elementos cénicos, (...), guarda-roupa, maquilhagem e penteados” (Cruz, 2018, p. 2).

O cargo de direção de arte está em comunicação estreita com outra função na produção de uma obra cinematográfica - o designer de produção. Este cargo corresponde ao “(...) responsável pela concepção plástica e visual do filme, em colaboração com o produtor, o realizador e o director de fotografia” (Costa, 2020, p. 54), e foi introduzido em 1939 por William Menzies<sup>3</sup> devido à importância do seu impacto e trabalho no filme *Gone With the Wind* (1939) (LoBrutto, 2002, p. 21). Neste épico que retrata um romance durante o período da Guerra Civil americana, o trabalho de Menzies não se prendeu apenas com os cenários exuberantes e os figurinos de luxo (Figura 2). O

---

<sup>3</sup> William Menzies (1896-1957) – cineasta, diretor de arte e designer de produção americano. Recebeu o Óscar de Melhor Direção de Arte na primeira cerimónia dos prémios da academia pelo seu trabalho em *The Dove* (1927) e *Tempest* (1928).

artista trabalhou ao detalhe a visualização completa da obra, desde o uso da cor, ao estilo, estrutura, composição e movimentos de câmara que influenciaram cada sequência (*idem*). Desta forma, Menzies garantiu à obra uma coesão visual única - apesar de esta ter passado pela mão de três realizadores diferentes durante a produção -, e o produtor David O. Selznick atribuiu-lhe o primeiro título de designer de produção, considerando o seu trabalho mais significativo que o de um simples diretor de arte.



Figura 2 – A opulência visual em *Gone With the Wind* (1939), fruto do trabalho de William Menzies.

A partir de então, o cargo é geralmente confundido com o papel do diretor de arte, algo notável até nos Prémios da Academia: o atual Óscar de Melhor Design de Produção era até 2012 denominado Óscar de Melhor Direção de Arte. Assim, é preciso estabelecer uma distinção entre designer de produção e diretor de arte, a qual, segundo Rizzo, passa pela génese do seu trabalho – o designer de produção foca-se no planeamento enquanto o diretor de arte trabalha na aplicação, ou seja:

The production designer delivers the visual concept of a film through the design and construction of physical scenery. In this sense, the designer is the seminal, creative force of the art department. (...) The art director drives the process of design from sketch to actual physical scenery. The art director, or design

manager, heads and runs the art department, interfaces with all other departments, supports the art department arm of the shooting crew, oversees scenery fabrication, and controls all aspects of the department expense and scenery budgets (2005, pp. 3-5).

De acordo com a APTA, “Em produções de menor escala [o diretor de arte] pode acumular a função de designer de produção, enquanto criador do conceito e coordenador das equipas de projecto, desenho, construção, pintura decoração e adereços” (Costa, 2020, p. 54). Contudo, aqui o seu trabalho pauta-se por um método diferente, sendo “creatively practical” (Rizzo, 2005, p. 14) e estando fortemente ligado à produção, conforme indica Rizzo, “In the commercial film arena, an art director is required to think like a director; in the realm of the Indie, an art director is required to think like a producer. More than aesthetics, budget is the most important obsession” (*idem*, p. 226).

## 1.1 – CARACTERIZAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE ARTE

Sob a supervisão do diretor de arte, o departamento de arte corresponde à equipa criativa responsável por garantir que o filme alcance uma unidade visual, explorando a “(...) cor, forma, definição de espaço, desde o período histórico ou local onde se desenvolve a ação, ao estado psicológico ou ambiente emocional dos personagens” (Costa, 2020, p. 52). Das distintas tarefas executadas pelo departamento durante a fase de pré-produção, a APTA enumera a pesquisa e conceção do projeto cenográfico através de diferentes elementos representativos como ilustrações e desenhos técnicos; a sucessiva construção desses espaços e objetos necessários; a coordenação, escolha e recolha de todos os adereços; e ainda a criação dos elementos de design gráfico pertinentes para criar o ambiente adequado ao filme (*idem*). No período de produção, a conceitualização é posta em prática, decorrendo um trabalho de decoração, supervisão e resolução de problemas a fim de garantir que os módulos definidos são aplicados de forma correta. A grande variedade de áreas de trabalho traz a necessidade de diferentes profissionais e cargos a trabalharem para o departamento de arte, cada um com a sua função e especialidade.

Para tratar do guarda-roupa, por exemplo, encontra-se o figurinista e o chefe de guarda-roupa. Para a caracterização, é ainda necessária a presença do chefe-maquilhador e/ou caracterizador. Já para o cenário, são necessários arquitetos, escultores, pintores, decoradores de cena, chefes aderecistas, entre outros, estando sempre dependente do tipo, género e escala do projeto a desenvolver (*idem*).

De referir ainda, o tratamento dos efeitos visuais e especiais, muito comuns no cinema contemporâneo de Hollywood, também se pode incluir no trabalho do departamento de arte (LoBrutto, 2002, p.22), um sinal que até na pós-produção o trabalho do departamento não estagna e que reforça a necessidade da adaptação à constante evolução tecnológica (Ribeiro, 2012, p. 14).

Todas estas funções estão sempre sujeitas às decisões do diretor de arte, que por sua vez se primam pelos moldes definidos pelo designer de produção – o qual depende dos diálogos constantes com realizador e diretor de fotografia (“trindade”) e com o departamento de produção (Cruz, 2018, p. 3). Cada elemento da equipa e do respetivo departamento deve estar ciente das suas responsabilidades e respeitar a hierarquia em

questão (Ribeiro, 2012, p. 21). Dependendo do orçamento associado à produção, o diretor de arte poderá ter de agrupar na sua pessoa outros cargos do seu departamento (Irving & Rea, 2006, p. 92).

## 2 – O TRABALHO DE UM DIRETOR DE ARTE

Um trabalho bem executado de um diretor de arte está dependente dos seus conhecimentos em diversas áreas, de forma a comunicar corretamente com a sua equipa. Por outras palavras, é-lhe exigido uma enorme capacidade de organização, com Rizzo (2005, p. 16) a citar a insistência no detalhe, o sólido trabalho de equipa, um nível elevado de energia, e ainda conhecimentos nas áreas de “(...) architecture, art history, interior design, photography, psychology, and technology”, como características fundamentais. Ainda sobre este assunto, Brewster e Shafer (2011, p. 187) adicionam ao estojo de um diretor de arte conhecimentos sobre a luz e cor, e a forma como estes conceitos conseguem afetar a perceção e o *mood* da imagem.

O ofício de um designer de produção e, por sua vez, de um diretor de arte é elaborado consoante a mesma matriz. É sempre feito e planeado com o intuito de ajudar a contar a história da forma mais eficiente possível (Rizzo, 2005, p. 6). Para tal, é pertinente uma investigação sobre o *mise-en-scène* e como moldá-lo com sucesso. O termo origina do francês “encenação” ou “colocar em cena”, e a ele “(...) estão associados elementos como a cenografia, os adereços, os figurinos, os penteados e maquilhagem e a iluminação” (Gonçalves, 2021, p. 26). Originalmente um termo teatral, Gonçalves avança que a sua adaptação ao cinema levou à inclusão de conceitos como a colocação da câmara, sendo o *mise-en-scène* vital para “(...) que se definam ambientes e personagens, muitas vezes até sem a necessidade de qualquer palavra como auxiliar narrativo” (*idem*, pp. 26-27). Ribeiro (2012, p. 13) acrescenta que, no caso específico de uma curta-metragem, a direção de arte é essencial ao demonstrar informação para além daquela que um curto espaço de tempo permite nos outros departamentos. Cada elemento visível no enquadramento informa a audiência sobre uma personagem ou o mundo de uma história, e cada uma destas escolhas está dependente de uma decisão deliberada, não sendo nada deixado ao acaso (Irving & Rea, 2006, p. 117).

A visão do realizador é uma das principais metas a seguir enquanto base para cada projeto, mas esta não deve ser restritiva e deve garantir que são sempre escolhidas as melhores opções para “(...) servir a narrativa do filme” (Cruz, 2018, p. 49). As decisões aplicadas no campo da direção de arte estão, para além disso, dependentes da disponibilidade relativamente ao orçamento. A relação do departamento de arte com o

produtor é assim salientada: “The ultimate goal here is to preserve the visual concept as much as possible without going over budget or relinquishing the [Production Designer]’s original ideas in the process” (Rizzo, 2005, p. 21).

Em questões de aplicação e para garantir um correto trabalho da direção de arte, este rege-se por uma série de fatores condicionantes para um design eficaz. Estes fatores, segundo Brewster e Shafer, podem ser divididos entre elementos (2011, p. 88) – ponto, linha, forma, massa, cor, textura – e princípios (*idem*, p. 105) – equilíbrio, proporção, ritmo, variação e contraste, unidade e harmonia. Pensados pelo designer de produção e trabalhados pela direção de arte, cada um destes conceitos influencia a composição e resultam na construção do mundo visual pretendido.

## 2.1 – O GUIÃO: LEITURA E LEVANTAMENTO

As funções do diretor de arte e do respectivo departamento são pautadas por um processo criativo, juntamente de uma lista de objetivos que devem guiar o trabalho artístico de planeamento e aplicação. Para Brewster e Shafer, este processo consiste nas seguintes etapas: “ler o argumento, analisar o argumento, determinar os objetivos, pesquisar, colaborar com o realizador e restante equipa criativa, elaborar material de comunicação visual e materializar os elementos” (Cit. Por Cruz, 2018, p. 4). A primeira leitura do guião é realizada imaginando possibilidades sem limites; as seguintes leituras são feitas com uma mentalidade mais prática, pensando em como tornar realidade aquilo que é lido, mas mantendo sempre uma atenção especial às entrelinhas – “Text is the line of dialogue; subtext is the way that line is spoken, or more specifically, the meaning behind the text” (Brewster & Shafer, 2011, p. 25).

Partindo da experiência na arte teatral, Brewster e Shafer (2011, p. 39) definem nove objetivos (“Nine Objectives of Theatrical Design”) nos quais cada diretor de arte se deve focar, muitos deles revelados através da leitura do guião. Estes objetivos são Tempo, Período, Sítio, Local, Tema, *Mood*, Estilo, Revelação das Personagens e Resolução de Problemas Práticos (*idem*). Cruz (2018, pp. 5-8) traduz cada um destes objetivos e ajuda no seu esclarecimento:

- Tempo – consiste na hora, dia, ano em que se passa a ação;
- Período – consiste no ano, década, era em que se passa a ação, apresentando uma escala maior que o Tempo;
- Sítio – consiste no local físico específico, como um quarto ou um parque por exemplo;
- Local – consiste na localização geográfica, regional, mais ampla comparativamente ao Sítio;
- Tema – são as “(...) ideias principais do argumento, o ponto de vista moral ou intelectual sugerido pela ação, pelas personagens e as suas relações”;
- *Mood* – a “atmosfera emocional” do filme;
- Estilo – consiste na “(...) abordagem visual geral, que todos os departamentos devem seguir”. Pode ser representacional (reproduz a realidade), apresentacional (não realista ou estilizado) ou uma mistura dos dois;

- Revelação das Personagens – permite transmitir o caráter das personagens através da sua caracterização e da sua relação com o espaço envolvente;
- Resolução de Problemas Práticos – está sempre dependente do orçamento, formação e número de elementos do departamento de direção de arte, do acesso a equipamento e materiais, das limitações de tempo e dos limites físicos das localizações e dos espaços para produção e logística.

A leitura do argumento é completada através do seu levantamento, um processo que consiste em apontar todas as necessidades de um respetivo departamento para o projeto. Esta informação é salientada no guião através de cores correspondentes, sendo depois transferida e organizada em outros documentos como uma folha de levantamento (*breakdown sheet*) (McCurdy, 2011, p. 41). A folha funciona como um catálogo para os elementos e materiais necessários para a obra, onde as diferentes categorias são também distinguidas pelo uso de diferentes cores seletivas, o que ajuda na sua fácil identificação e organização (Irving & Rea, 2006, p. 36). Para a direção de arte, este processo é realizado de forma a salientar os distintos espaços e as suas características, os adereços e elementos constituintes da decoração, e o guarda-roupa e as personagens referentes. Demarcar as diferentes cenas e a respetiva hora ou data em que cada uma decorre também deve contar como parte desta tarefa, uma vez que pode indiciar para uma mudança de roupa ou auxiliar na estruturação de uma obra onde as sequências não se apresentam de forma cronológica (*idem*, p. 40).

## 2.2 – A RECOLHA DE INFORMAÇÃO: PESQUISA E PLANEAMENTO

Depois da leitura do guião, o seu levantamento e a definição de objetivos, é feita uma pesquisa extensa a fim de influenciar o caminho a seguir e ajudar a comunicar com a equipa. Para Brewster e Shafer (2011, p. 55), a pesquisa é a chave para o sucesso da direção de arte, sendo responsável por elevar uma simples produção a uma obra de arte. Pereira (2014, p. 40) acrescenta também a persistência da “(...) consolidação de ideias e a discussão criativa com toda a equipa” que esta fase permite. Por norma, as primeiras obras de referência visual ou influência temática são apresentadas pelo realizador, de forma a exemplificar a visão pretendida para o projeto, mas cada departamento é livre de contribuir com as suas sugestões. Este processo de pesquisa não se limita apenas a obras cinematográficas, estendendo-se a outros elementos tais como pinturas, fotografias, revistas, literatura (e outros textos), vídeos e até descrições orais (Cruz, 2018, pp. 8-10).

De forma a comunicar com a equipa, o departamento de arte depende da comunicação visual, tirando proveito de “idea sketches, technical drawings, paint elevations, a painted rendering, and/or a presentational model” (Brewster & Shafer, 2011, p. 141), bem como de esboços, desenhos, *moodboards* e planificações (Cruz, 2018, p. 46). Estes métodos ajudam a comunicar ideias e a fazer com que cada um colabore no planeamento, sendo realizados sob as metas do público-alvo pretendido e das considerações dos limites de orçamento (Brewster & Shafer, 2011, p. 72), tratando-se de um processo vital para o projeto.

Para Brewster e Shafer (*idem*, p. 84), a qualidade de uma produção depende principalmente de três grandes fatores: Orçamento, Trabalho e Tempo. Contudo, as autoras atentam que mesmo uma pré-produção perfeita nem sempre dá lugar a um projeto perfeito: “All of the best planning in the world may not prevent an idea from falling flat in rehearsal, even if it sounded terrific in the early meetings. And occasionally, an idea will occur in the rehearsal process that requires a change in a prop, costume, set piece, or lighting or sound cue” (*idem*, p. 79). Assim, o departamento de arte, tal como qualquer outro departamento, deve estar sempre aberto a alterações e problemas, pensando de maneira rápida e eficiente como os resolver da melhor forma possível.

## 2.3 – DA LOGÍSTICA À PRÁTICA: APLICAÇÃO DO TRABALHO

Depois de concetualizado o projeto, é preciso adquirir os diferentes elementos que compõem a imagem, desde simples objetos decorativos a adereços, guarda-roupa ou materiais necessários para o filme. Para tal, Cruz (2018, pp. 17-19) define como métodos de obtenção dos elementos o aluguer, o empréstimo, a construção de raiz ou a compra. Os dois primeiros métodos beneficiam geralmente de uma redução dos custos, mas exigem um cuidado reforçado para garantir a boa condição durante a rodagem e assegurar que os elementos voltam a ser entregues em perfeitas condições. Os métodos restantes, por sua vez, podem revelar-se mais caros, mas a liberdade na modificação e pintura dos adereços e peças de roupa pode mostrar-se uma mais-valia para a produção (Irving & Rea, 2006, p. 113). Todo este processo reforça mais uma vez a necessidade de colaboração com a equipa de produção, com Ribeiro a demarcar ser expressamente necessário o acompanhamento de um elemento da produção para estas tarefas (2012, p. 23).

Durante o período de rodagens, o trabalho do departamento de arte foca-se principalmente num trabalho de aplicação. Depois da preparação do cenário, os retoques finais são realizados antes do momento de filmagem, garantindo ao departamento de imagem tempo suficiente para preparar a iluminação do espaço (Irving & Rea, 2006, p. 215). Enquanto decorre a rodagem, Irving e Rea salientam a importância de membros do departamento de arte permanecerem junto do resto da equipa, preparados para responder a necessidades de ajuste no cenário, guarda-roupa, caracterização e adereços (*idem*). Aqui, destaca-se também o papel da direção de arte de prestar atenção à continuidade entre cenas e dentro de cada sequência (também apelidada de *racoord*), reparando e reajustando de forma a garantir que nenhum take é desperdiçado (*idem*, p. 216). Caso surja a necessidade de reparação de qualquer componente seja do cenário como do guarda-roupa, tal deve ser informado ao departamento de produção para a resolução do problema (*idem*, p. 217). Para além disso, e a fim de agilizar a produção, é comum membros do departamento de arte se encontrarem a trabalhar na preparação do próximo cenário a ser filmado enquanto o espaço anterior ainda está em uso, contornando assim possíveis atrasos (*idem*, p. 215).

### 3 – A COR ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE

Atualmente, é impossível dissociar a cor do cinema. Nos primórdios da Sétima Arte, quando a película só permitia aos filmes um tom monocromático, já se realizavam experiências para tentar alcançar a cor no cinema. Esta, de acordo com Misek (Cit. por Gonçalves, 2021, p. 12), pode ser implantada de duas formas: primeiro, a *Film Color*, que corresponde à “(...) cor aplicada à película cinematográfica inicialmente preta e branca, podendo recorrer-se à pintura manual, a stenciling, ao tingimento ou à tonalização da mesma”; mais tarde, surge a *Screen Color*, que “(...) envolve técnicas subsequentes às anteriormente descritas e pressupõe a captura cromática diretamente na superfície fotossensível”. Aqui destaca-se a importância da *Technicolor*, uma técnica inicialmente desenvolvida em 1917 com o objetivo de capturar a cor natural do filme através de filtros colocados na câmara (Pereira, 2014, p. 21). O seu rápido desenvolvimento e mutações criativas presenteou os espetadores com uma nova forma de ver cinema e os cineastas com uma nova forma de contar histórias. O clássico *The Wizard of Oz* (1939), apesar de não ser a primeira longa-metragem a cores, é recordado como o grande sucesso da *Technicolor* (Figura 3). A sequência introdutória da obra em tom sépia é rapidamente substituída pela vasta paleta cromática quando a protagonista se aventura pelo mundo fantástico de Oz, uma passagem que informa a audiência que a cor na Sétima Arte não seria apenas algo passageiro (Ayala, Cit. por Gonçalves, 2021, p. 12).



Figura 3 – *The Wizard of Oz* (1939), o grande triunfo da *Technicolor*.

A cor passou assim a ser utilizada em prol da narrativa cinematográfica, sendo-lhe atribuída uma importância vital para o *mise-en-scène*, ao permitir influenciar emoções e *moods*, bem como caracterizar personagens e cenários (Gonçalves, 2021, p. 11). A paleta cromática é então pensada durante a pré-produção de um filme de forma a atingir o look pretendido para melhor contar cada história. No que concerne ao papel do diretor de arte, Irving e Rea (2006, p. 117) salientam a necessidade de conhecimentos amplos referentes à cor, combinações entre cores e o efeito dramático que estas despertam na audiência. Um diálogo constante com o diretor de fotografia é um passo fundamental neste processo, não só pela escolha das cores e do tom a utilizar, bem como da forma como o trabalho de um influencia o outro. Uma vez que a cor provém da luz refletida nos objetos, a paleta cromática da obra deve ser pensada de forma a haver sintonia entre os dois departamentos e de garantir que a narrativa é contada visualmente da forma mais eficaz possível (Gonçalves, 2021, p. 27).

Cruz (2018, p. 33) defende a cor como o “(...) elemento formal da imagem mais maleável em termos conceptuais, artísticos e formais”, não devendo ser apenas pensado enquanto algo simplesmente estético. Por sua vez, Zetti (Cit. por Cruz, 2018, p. 11) refere as três funções primárias que atribui à cor – função informacional, função composicional, função expressiva – enquanto as três formas como a cor é utilizada numa obra de arte. A característica maleável da cor é expressa através dos distintos atributos que a compõem – tom, saturação, brilho e energia (Cruz, 2018, pp. 13-14) –, cuja variação e diferente aplicação por parte dos artistas permite transmitir a ideia pretendida e tirar total partido da paleta cromática. Para além disso, a cor possibilita um efeito estilístico e psicológico através da sua ligação direta a certas personagens ou sequências da obra (Olson, Cit. por Bartilotti, 2012, p. 41). Isto é, a forte e constante associação de uma personagem à cor vermelha, por exemplo, faz com que os respetivos momentos em que a cor apareça novamente nos remeta imediatamente para a personagem original.

### 3.1 – O EFEITO DA COR NA AUDIÊNCIA

Associado a estes fatores surge ainda um último: a forma como a cor afeta o espectador. Este elemento não pode ser considerado unicamente como algo estético, já que pode evocar estados emocionais, orientar opiniões, ou mesmo provocar reações (Gonçalves, 2021, p. 211). Apesar de se poder atribuir um certo significado a cada cor, estes pode variar de cultura para cultura, tendo um significado díspar de país para país. Um exemplo claro é a associação do negro à morte e a funerais na cultura ocidental, enquanto certas culturas orientais utilizam o branco no mesmo contexto (Heller, 2000, p. 260). Desta forma, é preferível que um artista se foque no papel emocional e psicológico de uma cor – isto é, na forma como a cor afeta o espectador, muitas vezes de forma inconsciente – do que necessariamente no seu simbolismo.

Heller (2000) apresenta um estudo psicológico da forma como cada cor afeta o espectador, citando também as variações culturais e históricas de cada cor. Um outro estudo, da autoria de Bellantoni (2005), volta a estudar este papel emocional e psicológico das cores, mas agora aplicado à sua utilização em obras cinematográficas. Entre as conclusões desses estudos demarcam-se, por exemplo, o vermelho como uma cor que emana poder, emoção e agressividade; ou o azul como uma cor que salienta a passividade, fraqueza e conforto. Para referência, podemos verificar esta relação cromática em filmes como *Fight Club* (1999), exposto na Figura 4. Aqui, o tom vermelho na roupa de Tyler Durden reflete a sua instabilidade, poder e vertente agressiva. Esta contrasta com a roupa de Jack, onde o tom azulado é sinal de passividade e fraqueza.



Figura 4 – A relação cromática no figurino de *Fight Club* (1999).

#### 4 – O GUARDA-ROUPA ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE

Já desde o teatro da Grécia Antiga é evidente uma preocupação com o rápido reconhecimento das personagens pelo público nas artes representativas (Vargas, 2014, p. 7), o que se estende ao cinema da era moderna. Para tal, é salientado o papel do figurino enquanto a forma primária de caracterizar uma personagem, uma vez que o guarda-roupa salta imediatamente à vista mal a personagem entra em cena, ainda antes de esta mostrar o seu talento performativo. Desta forma, a roupa é uma característica essencial para a construção de cada personagem, surgindo a necessidade de esta ser idealizada pela direção de arte e pelo responsável pelo figurino para conseguir materializar a personalidade descrita no argumento e transformá-la naquela que é vista na obra final. Em projetos com um vasto elenco, como é comum em séries de ficção, a distinção entre cada figura beneficia do trabalho do figurino. Em *Nine Perfect Strangers* (2021), por exemplo, o guarda-roupa das diferentes personagens assiste não só a distingui-las como a enfatizar a personalidade e características de cada figura (Figura 5).



Figura 5 – Os diferentes figurinos em *Nine Perfect Strangers* (2021).

A informação transmitida pelo guarda-roupa não está apenas limitada à contextualização da cor, podendo apresentar “(...) visualmente informações sobre o seu carácter, idade, classe social, situação económica, ocupação, condição de saúde” (Cruz,

2018, p. 16). O local geográfico e o período cronológico em que a obra decorre são também informados através do figurino, com filmes de época a servir de exemplo primário (Irving & Rea, 2006, p. 113). Para além disto, Brewster e Shafer (2011, p. 46) acrescentam que o foco do trabalho de figurino não se prende simplesmente à indumentária escolhida, mas especialmente à forma como esta é vestida. Duas personagens com um guarda-roupa semelhante podem ser distinguidas a partir do estado do figurino – quer a roupa esteja suja ou lavada, engomada ou rasgada, por exemplo – que ajuda a construir e informar sobre cada uma, como também pela singularidade da sua forma de vestir – por exemplo, uma personagem usar um vestido com a alça descaída, atribuindo um ar de indiferença ou relaxamento à figura. De referir também, aspetos físicos como o cabelo e penteado, pelo facial, cicatrizes, tatuagens ou maquilhagem são incluídos enquanto aspetos da caracterização das personagens (Vargas, 2014, p. 11), ainda que não diretamente relacionados com o figurino, mas sendo igualmente pensados pela direção de arte.

Mostra-se pertinente que um figurinista (ou um diretor de arte encarregado de tal função) revele vastos conhecimentos referentes a estilo e na área da moda, bem como de noções claras sobre combinações de cor, texturas e dos diferentes materiais que compõem cada conjunto – os quais podem influenciar desde a iluminação até à componente sonora quando não pensados previamente. No contexto do figurino, Seger (Cit. por Bartilotti, 2021, p. 35) aprofunda o trabalho de pesquisa, dividindo-o em duas facetas: a pesquisa generalizada (ao observar e estudar modelos de pessoas através de interações no dia-a-dia) e a pesquisa específica (procurando informação mais precisa, como aspetos pessoais, sociais e culturais). Uma atitude atenta ao mundo em redor, e que consiga projetar figuras com características equivalentes às personagens trabalhadas para arquitetar a personalidade pretendida de materializar, é uma característica fundamental para um ofício profissional, com a garantia que o ator enverga um guarda-roupa, acima de tudo, verossímil ao seu caráter.

#### 4.1 – O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Para garantir um trabalho eficaz na área do figurino, a leitura do guião é o primeiro passo a ser seguido. Através da narrativa e as suas características respetivas é definido o quanto da personagem é exposto ao espetador (Bartilotti, 2012, p. 33). Uma leitura atenta aos diálogos, para além das indicações cénicas, ajuda a induzir sobre os traços característicos de cada personagem, como a classe social ou a personalidade própria que a roupa deve espelhar, devendo o diretor de arte estar atento a toda a informação que consiga absorver do argumento (Brewster & Shafer, 2011, p. 25).

É comum ainda o realizador ou guionista responsável pelo filme escreverem uma *backstory* para diversas personagens que compõem a narrativa, isto é, um texto onde se expressa um resumo dos eventos anteriores à obra que levaram cada personagem à situação atual, muitas vezes completa com informações pessoais da figura como uma página de perfil. Este documento é regularmente partilhado com o elenco de forma a ajudar na construção da personalidade. Partilhar esta *backstory* também com o departamento de arte é fundamental para garantir à obra a preservação de uma visão coesa e enriquecer ainda mais a caracterização. Porém, convém reforçar que a *backstory* nem sempre vem explícita no filme, com muito do perfil construído para a personagem a não ser revelado ao espetador. Como aponta Seger (Cit. por Bartilotti, 2012, p. 35), “The depth of a character has been compared to an iceberg. The audience or reader only sees the tip of the writer’s work—perhaps only 10 percent of everything the writer knows about the character”.

É impossível desassociar a construção da personagem do ator que a personifica. Desde simples maneirismos a gestos e facetas de caráter, uma colaboração com cada membro do elenco encaminha a edificação de cada personalidade e garante que o performer se sente o mais identificável possível com a personagem a que dá vida. Para facilitar esta conexão, Irving e Rea (2006, p. 113) recomendam questionar o ator por sugestões de estilo, cor e escolhas específicas para a personagem, mantendo o figurino sempre aberto a diferentes propostas. De referir ainda, a utilização do guarda-roupa pessoal de um ator também funciona como um apoio nesta colaboração, uma vez que se assegura que a roupa é usada e versada, para além do benefício da redução dos custos na obtenção do figurino (*idem*).

## 4.2 – O MÉTODO DE TRABALHO DO FIGURINISTA

Compete à direção de arte e ao responsável pelo figurino um trabalho constante de atenção e cuidado relativamente ao guarda-roupa utilizado. Para enfatizar o realismo de cada obra e uma maior imersão no mundo da narrativa, é fundamental que a roupa pareça usada e não num estado por estrear, exceto em casos específicos onde essa é a intenção (Irving & Rea, 2006, p. 113). O tratamento das peças de roupa a fim de atingir esse resultado é referido por Irving e Rea (*idem*) como “distressing the wardrobe” (“angustiar o guarda-roupa”, traduzindo livremente para português), e como foi mencionado anteriormente tal processo pode beneficiar do uso do guarda-roupa pessoal do elenco.

Uma atitude prudente durante a época de rodagem prende-se não só com o cuidado com o estado do guarda-roupa, mas também com um foco na continuidade cinematográfica (*idem*, p. 114). O departamento de arte está encarregue de reconhecer que roupa é utilizada por cada personagem em cada sequência e garantir a sua organização e correta aplicação. É senso comum o uso de uma roupa diferente em dias diferentes, por isso uma obra cuja ação engloba vários dias distintos e onde as sequências e planos são filmados de forma não cronológica está fortemente dependente de uma organização e trabalho atento do figurino (*idem*). O modo como cada roupa é envergada e a sua condição também se deve mostrar consistente entre as diferentes cenas. Para além disso, é importante que, em sequências que exijam que uma peça de roupa seja danificada, esta exista em duplicado, mais uma vez para garantir uma resolução de eventuais problemas e possíveis atrasos (*idem*, pp. 113-114). Todo o restante figurino deve ser tratado com cuidado para evitar danos e ser entregue de volta em perfeitas condições, com a direção de arte a garantir a sua lavagem e engomagem (*idem*, p. 113).

## 5 – O CENÁRIO ENQUANTO ELEMENTO DA DIREÇÃO DE ARTE

Para além do guarda-roupa, o outro principal elemento de caracterização presente no trabalho da direção de arte consiste no espaço visual atravessado pelas personagens. Através do cenário, o espetador recebe informação para facilmente situar a obra no tempo e no espaço, bem como salientar o género cinematográfico respetivo – veja-se por exemplo o clássico cenário da casa decrépita, abandonada e tenebrosa que remete imediatamente para o cenário de um filme de terror. Para Urbano (2016, p. 43), quanto maior for o “envolvimento visual, emocional e háptico” de uma obra cinematográfica para o espaço retratado, mais forte será a identificação por parte do espetador. O autor avança ainda que a ficção beneficia em comparação com o documentário pois ao não estar presa a uma simples constatação do real, a obra consegue “(...) carregar o espaço de significados que não são perceptíveis através de um olhar passivo perante um determinado objeto edificado” (*idem*). Antes de se tornar na imagem cinematográfica ao ser capturado pela câmara, o cenário existe enquanto um local físico, tridimensional e real (Vargas, 2014, p. 7) materializado pelo departamento de arte para servir a narrativa da forma mais eficiente possível.

Como acontece com o figurino, é possível discernir no cenário um meio de caracterização dos personagens, sendo comum uma obra de arte estabelecer uma relação entre o espaço e a personagem que o ocupa. A decoração do cenário fornece uma grande amplitude de informação sobre a identidade e idiosincrasias associadas a uma certa personagem (Irving & Rea, 2006, p. 110). Tomando como exemplo *Fight Club* (1999), a casa suja e em ruínas pertencente a Tyler Durden é um espelho perfeito da sua personalidade anárquica (Figura 6). Povoar um espaço de elementos pessoais enquanto adereços ajuda ainda a fortalecer essa associação e a contar a estória. Para Borges Filho (Cit. por Vargas, 2014, p. 9), o espaço ao se relacionar com um personagem apresenta não só o intuito de o caracterizar e situar em contextos emocionais, psicológicos, socioeconómicos e geográficos, como também influenciar e sofrer influência das suas ações, propiciando a ação narrativa. LoBrutto (2002, p. 7) adiciona que uma alteração no ou do cenário é também uma forma de instigar uma mudança nas personagens, uma vez que a sua personalidade e a construção do seu carácter está dependente da influência do espaço habitado, com uma súbita mutação a obrigar a uma respetiva alteração na sua

caracterização. Retornando ao exemplo da Figura 6 com *Fight Club* (1999), ao introduzir o espaço da casa de Tyler a Jack, este inicia um processo de corrupção que altera a sua personalidade e traz à deriva o seu lado mais revolucionário.



Figura 6 – A casa suja e em ruínas de *Fight Club* (1999).

De referir também, em certas ocasiões, o cenário pode ainda ser considerado como uma personagem em si mesma, não se limitando apenas a estabelecer uma relação com uma, mas a inserir-se integralmente na narrativa como um dos intervenientes de relevo e sendo mais do que um simples fundo para a ação (Pheasant-Kelly, 2015, p. 179). A jeito de exemplo, o filme *The House* (2022) consiste numa antologia de três histórias, cada uma a cobrir diferentes eras temporais, onde se mantém uma personagem constante: a casa onde tem lugar cada um dos episódios. Apesar da ausência de movimento ou diálogo, características típicas de uma personagem, o cenário apresenta um elevado relevo para a obra, a qual se aproveita do seu ponto de vista enquanto unidade narrativa que a equipara a um ser senciente.



Figura 7 – A casa como protagonista em *The House* (2022).

## 5.1 – A SELEÇÃO DO ESPAÇO

A escolha de um local de filmagem para um filme prende-se com objetivos claros: a noção de que cada local serve um objetivo prático e um objetivo estético (McCurdy, 2011, p. 3). McCurdy aponta a importância desta escolha uma vez que “A perfect location can transform the mundane into the exotic and make the ordinary sing on the screen in some unique way” (*idem*), ou seja, é fulcral para acrescentar densidade à narrativa. Contam-se duas principais possibilidades com as quais os cineastas se confrontam ao escolher o local de filmagens: filmar em estúdio ou filmar no local.

A opção do estúdio, muito comum em obras de maior orçamento como no cinema de Hollywood, beneficia de um maior controlo da produção, evitando mudanças na meteorologia, problemas de som e de luz, e surpresas indesejadas que afetem negativamente a obra (*idem*, pp. 1-2). Em estúdio, o trabalho da direção de arte é feito do zero, sendo responsável por arranjar todos os elementos que compõem o cenário, não só adereços como partes do set e decoração (paredes, chão, portas, por exemplo) os quais têm de ser planeados, construídos e edificados pelo departamento (Irving & Rea, 2006, p. 107).

A segunda opção, filmar no local, é mais comum em obras de baixo orçamento (McCurdy, 2011, p. 66). Esta filmagem *on location* consiste em aproveitar locais físicos pré-existentes, geralmente edifícios ou espaços cedidos pelos proprietários para a realização do filme. Apesar de não beneficiar do mesmo nível de controlo por parte da produção – seja o controlo da meteorologia, luz, som, dimensões imutáveis do espaço ou imposições do proprietário (Irving & Rea, 2006, p. 110) –, filmar no local permite à direção de arte adaptar o espaço existente e apenas complementá-lo com novos elementos para atingir o objetivo pretendido, cortando assim em custos de construção. Um local pré-existente apresenta ainda algumas marcas de uso, o que enfatiza o realismo da obra e torna o cenário mais orgânico e mais fácil de parecer real à frente das câmaras (*idem*, p. 107).

A escolha de filmar *on location* é sucedida de uma etapa inicial de *location scouting*, a qual consiste numa procura por vários espaços com características o mais aproximado possível das pretendidas para o projeto. Após a criação de uma lista com as principais opções, os locais candidatos são visitados na forma de uma visita técnica –

também apelidada de *tech scout* ou *repérage* (Costa, 2020, p. 6) – que envolve o realizador, o produtor e o chefe de cada departamento (McCurdy, 2011, p. 149). Ao observar cada local em primeira mão, cada participante da *repérage* dá o parecer associado à sua função específica. No caso da direção de arte, Ribeiro (2012, p. 22) refere que “(...) a escolha do local deve prender-se com as condições existentes para a instalação do set, sem que nada se deteriore, o espaço para a preparação de cabelo e maquilhagem, e caso exista a necessidade de serem guardados objetos cenográficos durante algum período de tempo, o espaço deve ter a segurança necessária”. Apesar dos apontamentos dos diferentes membros, na decisão final para o espaço selecionado para as filmagens haverá sempre um maior peso no parecer do realizador e do produtor (idem). McCurdy (2011, p. 68) avança também que esta escolha está principalmente dependente dos fatores referentes ao impacto, controlo e custo de cada local, os quais devem ser tidos em consideração para tomar a decisão correta. De referir ainda, em projetos onde a rodagem engloba localizações distintas, a distância e os respetivos deslocamentos entre os diferentes espaços são outro grande fator a influenciar a decisão (Irving & Rea, 2006, p. 108).

## 5.2 – ADEREÇOS E ELEMENTOS CONSTITUINTES

O cenário não fica completo sem a adição dos adereços, os quais auxiliam a conferir uma maior veracidade ao espaço da narrativa, complementando tanto a construção como a decoração (Bartilotti, 2012, p. 31). Os elementos constituintes de cada cena contêm informação visual e simbólica, tanto implícita quanto explícita, e estão associados não só ao espaço como às personagens e à narrativa (*idem*, p. 43). Segundo LoBrutto (2002, p. 73), estes podem-se dividir em quatro tipos distintos: os adereços pessoais (que fazem parte da caracterização dos atores), os adereços de mão (manuseados diretamente pelos atores), os adereços não-práticos (que têm de parecer que funcionam) e os adereços práticos (que têm de estar operacionais). A figura 8, referente a *Nine Perfect Strangers* (2021), exemplifica esta diversidade de adereços, apresentando um adereço pessoal (colar), um adereço de mão (espada) e um adereço prático/não-prático (telemóvel). A natureza dos diferentes adereços é primeiramente destacada através da leitura e levantamento do guião, mas vai se adaptando às necessidades da produção e alterações que a obra sofra até ao momento da rodagem.

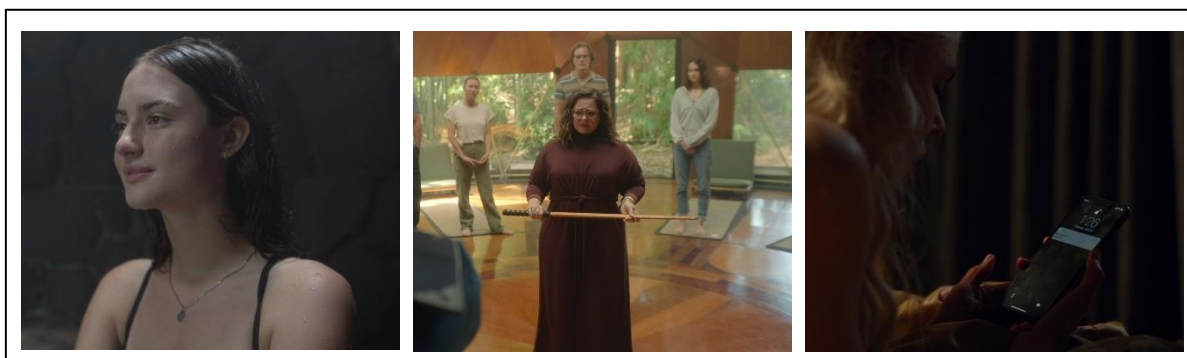


Figura 8 – Adereço pessoal, adereço de mão e adereço prático/não-prático em *Nine Perfect Strangers* (2021).

Uma vez que os adereços são imprescindíveis tanto enquanto elementos de decoração como pela sua pertinência para a história que está a ser contada, Irving e Rea (2006, p. 112) recomendam a aquisição de elementos substitutos a fim de prevenir danos e eventuais atrasos na produção. No caso específico de alimentos, as refeições devem ser preparadas com antecedência e em maiores quantidades que aquelas descritas no argumento, conseguindo assim evitar erros de continuidade entre planos ou takes diferentes (*idem*). Os autores destacam também o benefício de ter mais adereços

do que aqueles necessários (preferível, segundo eles, do que ter adereços em escassez), um enorme auxílio em produções onde o tempo de preparação foi diminuto e que possibilita tanto ao realizador como ao elenco escolherem os adereços que melhor se adequam no momento em vez de serem confrontados com uma decisão limitada (*idem*, p. 111).

De referir ainda, Cruz (2018, p. 23) acrescenta que os diferentes constituintes que compõem o cenário podem ser distinguidos entre elementos do set - “(...) elementos arquitetónicos como paredes, chão, teto, janelas, entradas e portas” – e elementos de decoração - “(...) elementos móveis como carpetes, mobiliário, tapeçaria e tratamento de janela” –, bem como dos supramencionados adereços. A seleção de todos estes constituintes na composição do cenário passa ainda por um trabalho de precaução por parte da direção de arte, não só no seu tratamento (para garantir que são entregues de volta nas melhores condições) como também no seu posicionamento e apresentação, havendo um esforço em garantir que marcas, logotipos e outros artigos com direitos de autor não são visíveis ou reconhecidos facilmente e evitar potenciais problemas legais (McCurdy, 2011, p. 127).

### 5.3 – A PREPARAÇÃO DO CENÁRIO

Para um correto trabalho de tratamento do cenário, a sua construção deve ser regida por diversos princípios. Estes elementos formais do espaço são constituídos pela linha, forma, escala, cor, textura e luz (Cruz, 2018, p. 27), moldados pela direção de arte e tendo sempre em conta o orçamento disponível. O espaço propicia a materialização do ambiente visual do filme, com cada um dos elementos constituintes a trabalhar conforme o objetivo, o qual varia de obra para obra. A harmonia entre os elementos formais é a meta principal do trabalho e Brewster e Shafer (2011, p. 118) apontam que o maior impacto provém de um design simples, apropriado e eficiente. A verossimilhança é outro fator de valor e um objetivo procurado pela direção de arte, mas esta nem sempre é seguida de forma rigorosa, com Nusim (Cit. por Bartilotti, 2012, p. 44) a defender que “(...) designers choose drama over realism, selecting props or furnishings that may not be absolutely accurate, but are emotionally true”. Em *Ex Machina* (2014), por exemplo, a simplicidade do cenário ajuda a salientar a presença dos elementos da natureza, um forte ênfase da temática central da narrativa: o contraste entre construtos humanos e a natureza (Figura 9). Na figura também se discerne o efeito das linhas retas na composição, o jogo de luz e a forma retangular que afetam o espaço e a imagem.



Figura 9 – O design simples em *Ex Machina* (2014).

Todo este trabalho de preparação do cenário está mais uma vez intimamente ligado às decisões da realização e da direção de fotografia dado que “A visualização dos sets através da câmara ajuda a entender os limites da cenografia ou mesmo o que se pode

colocar no próprio set, para que exista uma proporção entre o espaço e os adereços” (Ribeiro, 2012, p. 21). Para Nusim (Cit. por Bartilotti, 2012, p. 28), quer a câmara se mova ou o enquadramento seja alterado, o cenário deve sempre facilitar o movimento, adicionando-se esta tarefa de organização espacial ao ofício da direção de arte. Para um correto trabalho e a garantia de que o projeto não sofre atrasos, é também salientada a necessidade de reservar no mínimo um dia tanto antes como após o período de rodagem para haver tempo suficiente de preparação e organização do cenário (McCurdy, 2011, p. 127). O período extra no final das rodagens serve principalmente para a reorganização do local a fim de se encontrar na mesma situação em que foi oferecido (no caso de ter sido filmado *on location*) e a reentrega dos elementos e adereços aos respectivos proprietários. Resta reforçar que após uma sequência ser filmada, o departamento de arte deve esperar pela aprovação da realização para desmontar o cenário. Esta deliberação surge após a averiguação do estado dos clips filmados, os quais podem estar corrompidos, ou outras falhas que obriguem a uma repetição das filmagens (Irving & Rea, 2006, p. 221).

## PARTE II – CASO PRÁTICO

## 6 – A DIREÇÃO DE ARTE NA CURTA-METRAGEM *AS NOSSAS FERIDAS*

*As Nossas Feridas* conta a história de cinco personagens que se reúnem num retiro espiritual a fim de tratarem das suas feridas emocionais numa viagem dramática de desenvolvimento pessoal e psicológico. O filme tem como base as obras de Lise Bourbeau (2000) referentes às cinco feridas emocionais do ser humano e a forma como estas podem levar à criação de máscaras na personalidade de cada um.

No que concerne ao trabalho da direção de arte, este passou principalmente pela caracterização das personagens através do figurino, bem como do tratamento do cenário de forma a criar um ambiente que pudesse traduzir um espaço de retiro espiritual. As decisões partiram sempre de conversas com os restantes membros da equipa, nomeadamente dos encarregados pela produção, direção de fotografia e realização. Tratando-se de uma curta-metragem de baixo orçamento, o estudante aglomerou em si também o cargo de designer de produção, bem como outras funções menores próprias do departamento, sendo sempre referenciado tanto na ficha técnica como no resto do ensaio enquanto diretor de arte.

Os seguintes capítulos descrevem todo o processo do ofício da direção de arte, suportado por imagens de referência. As imagens provenientes de frames da curta-metragem realizada foram captadas através dos clips em bruto do filme, sem o tratamento da imagem atualizado da versão finalizada do projeto, uma vez que no atual momento de escrita este ainda se encontra na fase de montagem e correção de cor.

## 6.1 – O *BRIEFING* DA REALIZAÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO VISUAL DO FILME

Com a realizadora a assumir também o papel de argumentista, o primeiro passo na construção do filme passou por entender os objetivos e temáticas que se pretendia enfatizar. Através de descrições da realização, e tendo por base a supramencionada obra *As Cinco Feridas Emocionais* de Lise Bourbeau (2000), o trabalho em *As Nossas Feridas* foi encaminhado para revelar cinco personagens, cada uma fortemente marcada por uma das feridas que Bourbeau aborda, e a forma como esse sentimento rege as suas vidas e os torna humanos. As feridas defendidas pela autora consistem em rejeição, humilhação, abandono, traição e injustiça, as quais se refletem, respetivamente, na aplicação das máscaras de personalidade de fuga, masoquismo, dependência, controlo e rigidez, características estas apresentadas pelas cinco personagens. Entre os cinco destaca-se Raúl, o protagonista e personalidade escolhida para o ponto de vista da obra. Para além do livro referido, a realizadora contribuiu também com um documento com um resumo e uma aglomeração geral das diferentes feridas e do conteúdo expresso na obra, bem como de uma *backstory* e um perfil escrito para as diversas personagens, elementos estes que facilitaram o trabalho da caracterização e a materialização da temática pretendida.

Enquanto diretor de arte, o estudante acompanhou a progressiva escrita do argumento, aproveitando para fazer intervenções e sugestões para ajudar na conceção da narrativa. Da parte da realização e direção de fotografia foram indicadas distintas referências visuais para o filme, de forma a facilitar o diálogo e conseguir clarificar e harmonizar as diferentes visões para a obra. Entre as referências destaca-se *Nine Perfect Strangers* (2021), uma série de ficção que segue um grupo de estranhos que se encontra num retiro espiritual para trabalharem nas suas personalidades (Figura 10) – estas similaridades adequando-se fortemente à curta-metragem a ser realizada.



## 6.2 – O LEVANTAMENTO DO GUIÃO NA PERSPETIVA DA DIREÇÃO DE ARTE

Segundo o argumento, a história de *As Nossas Feridas* abrange uma conversa entre o protagonista Raúl e a sua mulher Maria numa sessão de terapia de casal. Esta conversa tem lugar num momento futuro onde o casal se encontra mais velho e reflete sobre a experiência passada de um retiro espiritual – sendo esta experiência, onde o casal interage com as restantes personagens, o que se visualiza na íntegra do filme. A sessão de terapia nunca é revelada visualmente de forma direta, tendo-se optado pelo uso da narração e de uma linguagem cinematográfica própria para aludir a esta situação.

Após ser declarada a conclusão do guião, o diretor de arte procedeu à sua leitura e levantamento a fim de averiguar as necessidades em termos de adereços, guarda-roupa, espaço e cenário. Foram apontadas questões de logística referentes ao elevado número de cenas e de diferentes décors a serem trabalhados, mas manteve-se a intenção de filmar toda a obra no mesmo local e *on location*, que serviu tanto para os décors interiores como exteriores. De referir também, foram consideradas as características referentes ao tempo, período, sítio e local – a obra tem lugar num tempo atual, passando-se num único dia de primavera, e com a sua ação conscrita ao espaço da habitação que alberga o retiro espiritual. O argumento incluído nos anexos e o seu respetivo levantamento (anexo B) encontra-se de acordo com a versão finalizada que antecedeu o momento da rodagem, tendo a sua conseqüente aplicação sofrido várias alterações e adaptações até ao produto final, incluindo a reestruturação e reorganização das sequências durante a montagem.

No que concerne à classificação dos adereços, foi seguido o modelo de LoBrutto (exposto no capítulo 5.2) para a distinção entre adereços práticos, não-práticos, pessoais e de mão, todos eles apontados e pensados pela direção de arte. Para além disso, salientaram-se também os adereços de cena e do set mencionados no argumento, aqueles que pertencem ao espaço ou que teriam de ser materializados no cenário, como é o caso da mobília por exemplo, e cuja leitura ajuda na composição hipotética e visual de cada cena.

Respetivamente ao trabalho do figurino, o argumento apresenta cinco personagens principais – Raúl, Maria, Henrique, Joana e Isabel – e aponta ainda participações de personagens menores em algumas sequências – o pai de Raúl, o pai de

Joana e Joana em criança. É também especificado no guião escrito, e por apontamentos da realização, que a obra se concentra toda na duração de um dia, permanecendo a roupa das diferentes personagens igual entre as diferentes sequências do filme, com exceção das cenas específicas onde a mudança de roupa é enfatizada.

Assim que todas as necessidades da direção de arte foram registadas, procedeu-se ao diálogo com a produção relativamente ao orçamento disponível e a possibilidades para o trabalho do departamento. Não sendo disponibilizado um orçamento elevado para o filme, com a angariação monetária da plataforma de *crowdfunding* a direcionar-se essencialmente para pagamento do local de filmagens e do trabalho do elenco, a produção alertou para a necessidade de realizar um trabalho sem a rede de segurança do orçamento, tentando alcançar os elementos necessários de outros meios que não a compra ou aluguer, estando estes reservados para casos únicos e estritamente necessários.

## 7 – A APLICAÇÃO DA COR

Como referido no enquadramento teórico, a preocupação pelo rápido reconhecimento das personagens remonta ao teatro da Grécia Antiga (Vargas, 2014, p. 7). Uma forma eficaz de ajudar nesse reconhecimento consiste na associação cromática a cada personagem (também designado de “color coding”). Numa curta-metragem, onde o tempo é limitado comparativamente a outras obras e onde o elenco não inclui nenhuma estrela de renome e de fácil identificação pelo público, este método de associação cromática torna-se vital para ajudar a contar a história. Em *As Nossas Feridas*, uma vez que são apresentadas cinco personagens, todas elas de relevo para a narrativa, foi decidido em conversa com a direção de fotografia atribuir uma cor específica a cada uma. O objetivo consistiu em garantir que quando o espetador olhasse para o ecrã conseguisse imediatamente discernir entre as diferentes personagens, bem como notar a associação existente entre algumas delas. Sendo a cor dependente do reflexo da luz nos diferentes objetos e texturas, a pertinência do *input* da equipa de fotografia foi essencial, marcando um trabalho coletivo para alcançar o visual pretendido.

A seleção da cor para cada personagem partiu das informações fornecidas pelo argumento e pela realização, bem como da ferida que cada uma tem associada. Para o protagonista, Raúl, foi escolhido o azul, uma cor que, de acordo com Bellantoni (2005, pp. 82-83), entrega à personagem um ar de passividade e impotência. Maria, mulher de Raúl, veste também um tom de azul, porém mais claro e aproximando-se do branco. Esta cor branca surge várias vezes ao longo da obra, visível nas cenas oníricas da imaginação de Raúl, o que parte da visão de pureza que o protagonista tem da mulher (Heller, 2000, pp. 251-252).

Relativamente aos restantes, Henrique salienta-se pelo vermelho, um símbolo não só referente à sua falta de controlo e excesso emocional (Bellantoni, 2005, pp. 2-3), como ainda da sua vontade de dar nas vistas e chamar à atenção. Joana, vestindo tons de rosa, marca a sua feminidade e amabilidade, características que Heller (2000, p. 339) afirma serem associadas à cor. E por último Isabel, para a qual foi selecionado o verde, a cor restante no espectro RGB<sup>4</sup> e que a coloca como um árbitro e voz da razão entre os dois

---

<sup>4</sup> RGB (Red-Green-Blue) – sistema de cores aditivas para a reprodução do espectro cromático, principalmente em dispositivos eletrónicos.

casais – o verde é, segundo Bellantoni (2005), uma “cor dicótoma” (pp. 160-161), representando assim os dois lados de Isabel. As feridas inerentes a cada personagem, bem como o figurino escolhido, serão apresentados nos capítulos seguintes referentes à seleção do guarda-roupa.

No que concerne ao cenário, a paleta cromática inicial seguia o objetivo de adaptar cores da natureza, tons de castanho, verde, azul, para atribuir ao espaço um ambiente confortável e natural. Contudo, e tratando-se de uma filmagem *on location* e com um orçamento reduzido, tal decisão esteve sempre sujeita a ser alterada conforme o espaço selecionado para a rodagem. Eventualmente o local foi decidido, o qual dispunha de paredes em pedra de difícil cobertura onde um cinzento/bege se destacava, tendo esta coloração ter de ser incluída na paleta cromática. Assim, o espaço do retiro conferia um ar mais rústico e a monotonia do cinzento acabou por ajudar a salientar as personagens e a sua paleta colorida, transmitindo a ideia de que elas se encontram “desenquadradas” naquele local (Figura 12).



Figura 12 – Os cinco protagonistas de *As Nossas Feridas* em contraste com o fundo.

## 8 – A SELEÇÃO DO GUARDA-ROUPA: PROTAGONISTAS

Como supramencionado no capítulo referente à seleção da cor, o trabalho de figurino partiu da análise das cinco feridas expostas por Lise Bourbeau (2000) bem como de apontamentos e indicações por parte da realizadora referentes ao perfil e à *backstory* de cada participante na narrativa. Competiu à direção de arte organizar a informação e materializar cada um dos personagens através do guarda-roupa que apresentam.

Uma vez que a ação da história se concentra integralmente num único dia, foi escolhido um figurino base para cada personagem, alterando apenas a indumentária nas cenas em que tal era exigido. Tratando-se de um ambiente de retiro espiritual, a roupa base consistiu num guarda-roupa casual e do dia-a-dia para as personagens se sentirem confortáveis. Para além disto, foi também estabelecido pela realização a atribuição de um adereço específico e de importância a cada figura, de forma a ajudar no simbolismo da sua ferida e respetiva máscara.

O processo inicial de seleção do guarda-roupa passou pela realização de *sketches*, juntamente de um *moodboard* para cada personagem, de forma a comunicar com o resto da equipa e decidir os conjuntos e estilos a explorar. O *moodboard* consistiu numa colagem de imagens referentes a distintas possibilidades e estilos para os conjuntos do figurino, associados à cor escolhida (Figura 13). Os *sketches*, por sua vez, consistiram numa consolidação das ideias desenhando-as a lápis em papel, enquanto esboço para um estilo selecionado. Este desenho simples foi acompanhado do conceito de visualização 3D, um modelo para cada roupa base criado a partir do software gratuito de criação *The Sims 4* (Figura 14). Toda esta informação encontra-se organizada nos anexos C e D.



Figura 13 – Exemplo de *moodboard* referente ao figurino de Raúl.

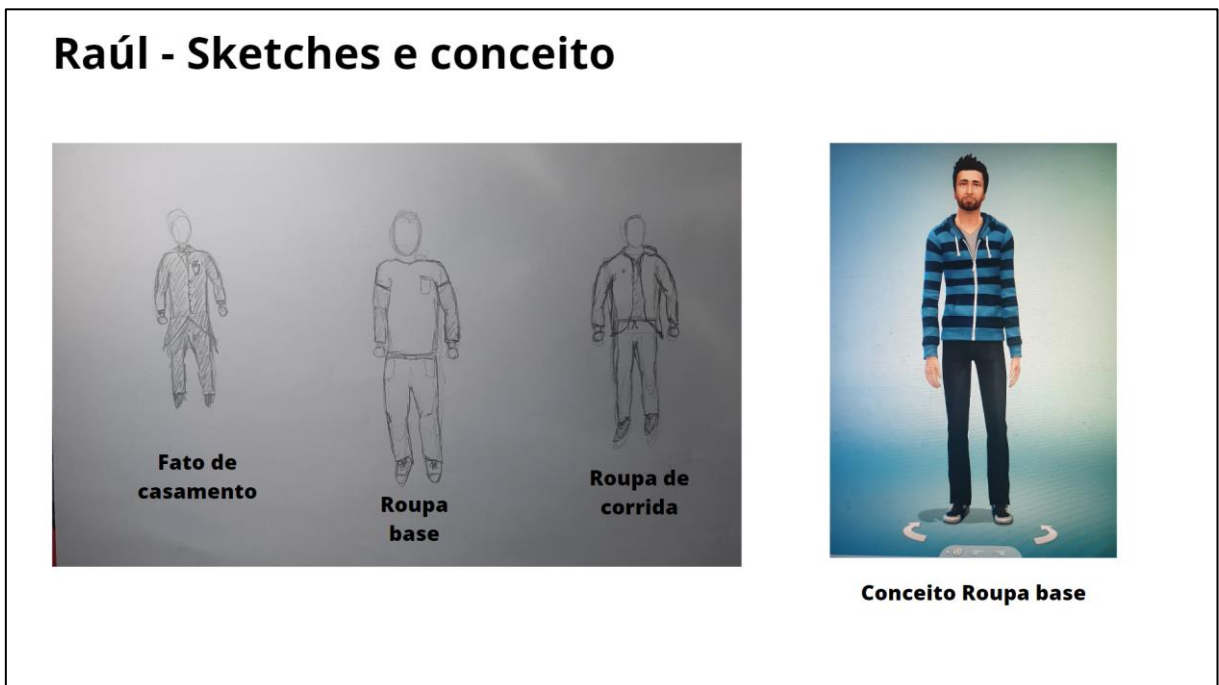


Figura 14 – Exemplo de *sketches* e conceito para o figurino de Raúl.

Tratando-se de um projeto com muito baixo orçamento, o processo para obtenção dos distintos conjuntos do figurino consistiu em, inicialmente, marcar reuniões com os diferentes atores onde foi apresentado o *moodboard* e as intenções quanto ao estilo e cor de cada personagem, aproveitando para averiguar se alguma peça do seu

guarda-roupa pessoal poderia servir enquanto contributo para o filme. Para além destes elementos, foram ainda empregues peças de roupa provenientes de fontes externas, seja roupa de familiares ou membros da equipa como ainda o apoio do figurino da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE).

Após a seleção das peças de guarda-roupa, foi marcada uma sessão de teste de figurino com os membros do elenco principal, onde se experimentaram os conjuntos disponíveis a fim de escolher a indumentária para o filme. As fotografias da sessão foram apresentadas à realização e consoante os apontamentos e decisões desta houve um processo de adaptação dos conjuntos. Assim, as peças de roupa em falta foram procuradas e foram adicionados novos elementos ao figurino para construir aqueles conjuntos que seriam testados numa nova sessão no início das rodagens e culminar no guarda-roupa oficial a ser utilizado na curta-metragem. Relativamente às decisões finais de figurino, todas as peças de roupa escolhidas foram catalogados num documento Excel, incluído no anexo E, o qual se divide entre as diferentes personagens e salienta os conjuntos de cada um, auxiliando na organização durante a rodagem.

Por último, resta referir que elementos de caracterização como a maquilhagem ou os penteados também fazem parte do trabalho da direção de arte. Contudo, e no caso específico de *As Nossas Feridas*, foi contratada uma profissional para tratar especificamente destas componentes, a qual seguiu diretrizes diretas da parte da realização.

## 8.1 – RAÚL

Raúl pode ser visto como o verdadeiro protagonista da curta-metragem, partindo dele o ponto de vista que o filme adquire na estória a ser contada. É através de Raúl que vemos e conhecemos as demais personagens, sendo também ele o responsável pelos momentos oníricos de imaginação que pontuam algumas sequências da obra.

A ferida explorada no protagonista é a ferida da Rejeição, que de acordo com os apontamentos da realização provém do descarte por parte do pai ao longo da sua vida. Assim, Raúl vive com um constante sentimento e medo de rejeição por parte da sua mulher Maria, que o leva também a aplicar a máscara de Fuga, tornando-se discreto e evitando confrontos. O homem, citado no argumento com uma idade de 34 anos, é

descrito ainda como humilde, tranquilo e evidencia uma preferência pela solidão, trabalha como contabilista e pode-se classificá-lo como pertencente a uma classe média. A decisão de ir para o retiro espiritual provém de um desejo de acompanhar a mulher, ainda que apresente um certo ceticismo em relação à experiência.

Tendo em conta a informação explicitada, e como já foi referido anteriormente, foi escolhido o azul enquanto cor da personagem, uma cor associada à passividade, calma e fraqueza que Raúl apresenta, e estando presente nos diferentes conjuntos vestidos. Para além disto, e por parte da exigência da realização a partir de apontamentos da teoria de Lise Bourbeau (2000), é comum em pessoas que apresentem a ferida de Rejeição vestirem algumas peças com tons escuros, um fator também tido em conta para o guarda-roupa de Raúl. Assim, para a roupa base, o protagonista enverga uma camisa simples e aberta num tom azul-claro, vestindo por dentro uma camisola lisa num tom de azul-escuro, juntamente de umas calças de ganga escura e umas sapatilhas simples e casuais (Figura 15). Com este estilo pretende-se passar a ideia de que Raúl não quer dar nas vistas, envergando uma roupa banal e despretensiosa.



Figura 15 – O figurino base de Raúl em *As Nossas Feridas*.

Para além da roupa base, Raúl é vestido com outros dois conjuntos distintos em diferentes momentos do filme – a roupa de corrida e o fato de casamento. Relativamente ao primeiro, Raúl veste a roupa de corrida com a intenção de ir fazer exercício no exterior (Figura 16). Mais uma vez marcado pela cor azul, este conjunto é composto por um casaco escuro que lhe fica pequeno, um símbolo do seu desleixamento quanto à sua imagem

visual, bem como por umas calças de fato de treino escuras também. O segundo guarda-roupa - o fato - é vestido na sequência da cerimônia de casamento entre Raúl e Maria, uma cena onírica e que provém do imaginário do protagonista (Figura 17). Aqui, Raúl aparece com um fato simples e preto, finalizado com o toque azul da gravata que remete para a cor da personagem.



Figura 16 – Raúl à direita de Maria em *As Nossas Feridas*, com o fato de treino vestido.



Figura 17 – Fato de casamento de Raúl em *As Nossas Feridas*.

Em todos os conjuntos, Raúl apresenta-se sempre com uma aliança no dedo, sendo este um símbolo da sua relação com Maria e o adereço pessoal destacado pela realização para a personagem. Ademais, em todas as suas cenas Raúl surge com um ar

despenteado no cabelo e uma barba densa, conferindo-lhe um ar desarrumado e descuidado na sua aparência.

## 8.2 – MARIA

Maria é a mulher de Raúl e a deuteragonista<sup>5</sup> da narrativa. Apesar de grande parte do filme provir do ponto de vista de Raúl, a um certo ponto no argumento Maria toma as rédeas e permite ao espectador ouvir os seus problemas e angústias, chegando a dialogar com o marido em narração.

Com Maria explora-se a ferida da Humilhação, a qual provém de um caso traumatizante de abuso sexual de que a personagem foi vítima na adolescência. A mulher de Raúl é apresentada enquanto solícita, paciente e sensível, aplicando a máscara do Masoquismo que a leva a usar roupas que a desvalorizem e mostrem imperfeições do corpo. O seu trauma faz com que tenha dificuldade em exprimir-se e em dar-se por completo ao seu marido, apesar de o amar. Maria pertence à mesma classe social que Raúl, trabalhando como operadora de caixa e sendo descrita como mais nova que o marido (31 anos). A decisão de ir ao retiro espiritual partiu da sua pessoa, acreditando no poder transformativo da experiência para trabalhar na sua personalidade e confrontar as suas feridas.

De forma a refletir esta personalidade, e para mostrar a sua relação com Raúl enquanto casal recém-casado, foi escolhida a cor azul também para a personagem, mas aqui associada ao branco. Na sua roupa base, Maria veste uma camisa solta e listada azul e branca, juntamente com umas calças de ganga (Figura 18), um figurino que foge ao sensualismo e na tentativa de a desvalorizar visualmente como pretendido, tentando realçar alguma gordura corporal. O azul está também visível na pintura das pontas do cabelo da personagem, outro marco da sua máscara de auto-humilhação.

---

<sup>5</sup> Deuteragonista, ou segundo protagonista, é um termo referente à segunda personagem mais importante da narrativa.



Figura 18 – Do lado direito, Maria no seu figurino base em *As Nossas Feridas*.

Maria surge ainda nas sequências oníricas da imaginação de Raúl, onde veste dois conjuntos diferentes. O primeiro consiste num vestido de noiva simples, composto por um bouquet azulado (Figura 19). O segundo consta numa roupa interior sensual, utilizando uma lingerie simples (Figura 20). Ambos os conjuntos se pautam pelo uso do branco, uma vez que se tratam de momentos derivados da imaginação de Raúl e do ideal de pureza que ele tem da sua mulher.



Figura 19 – Maria à direita de Raúl, de vestido de casamento e bouquet azulado em *As Nossas Feridas*.

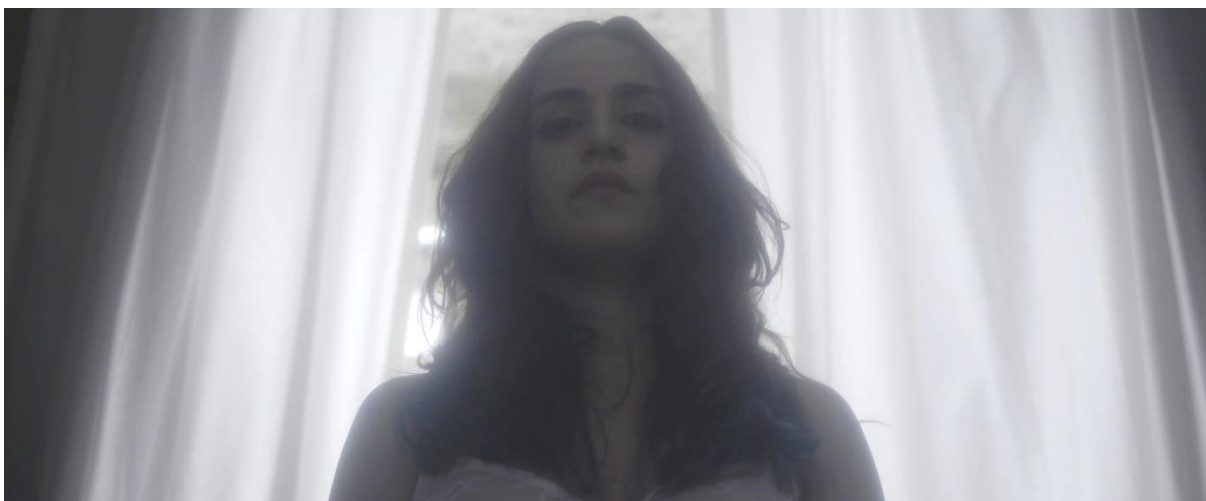


Figura 20 – Maria em lingerie na imaginação de Raúl em *As Nossas Feridas*.

De referir ainda, e tal como Raúl, o adereço pessoal escolhido para a deuteragonista é a aliança, a qual está sempre presente no seu conjunto base (Figura 21).

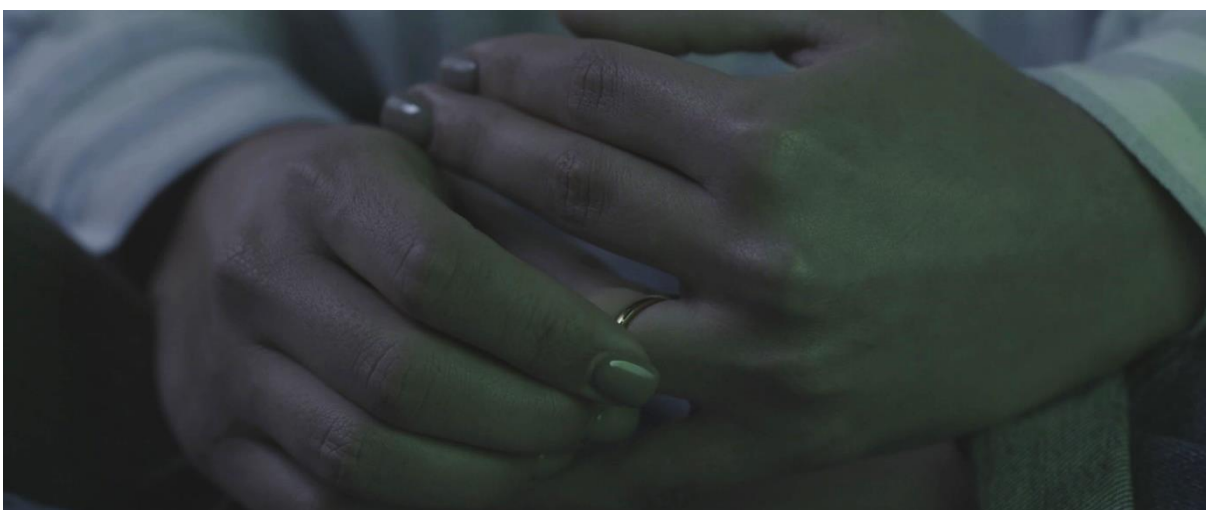


Figura 21 – A aliança de Maria em *As Nossas Feridas*.

### 8.3 – HENRIQUE

Seguindo o modelo clássico, Henrique pode ser visto como o antagonista de *As Nossas Feridas*, sendo ele quem despoleta o conflito final e servindo de antítese para Raúl. O outro homem do grupo para além de Raúl, Henrique encontra-se numa relação casual com Joana, ambos se conhecendo no retiro e protagonizando a sequência sexual do filme.

Em Henrique está exposta a ferida da Traição, proveniente da relação que teve com a mãe ao crescer. Tal leva a que a personagem aplique a máscara do Controlo, surgindo como uma figura sedutora, determinada e com desejos de se sentir importante. O homem de 30 anos é apresentado como uma imagem de força e provocador, trabalhando como empreendedor e possuindo um elevado poder de compra, um claro contraste de Raúl. Enquanto falhas da personagem são notórias a sua competitividade e a incapacidade de se comprometer com uma relação, bem como a sua instabilidade emocional.

Como referido, Henrique veste a cor vermelha, um pigmento sedutor que chama a atenção e dá nas vistas, refletindo também o seu lado emocional e provocativo. Para o guarda-roupa base, a personagem veste umas calças escuras e um polo justo ao corpo (Figura 22), de forma a salientar a sua figura e atribuir um aspeto mais formal em relação a Raúl. A comparação com o protagonista também se estende ao penteado de Henrique, este apresentando igualmente um aspeto despenteado, mas com um maior volume e um ar mais chamativo que Raúl. A segunda indumentária de Henrique limitou-se ao uso de boxers pretos, apenas presente no final da cena do ato sexual com Joana.



Figura 22 – O figurino de Henrique em *As Nossas Feridas*.

De referir também, a pedido da realização, Henrique leva no bolso das calças um pacote de preservativos, sendo este o seu adereço pessoal selecionado para marcar a sua ferida e a acentuar a sua personalidade de playboy, ainda que não seja facilmente

denotado nas sequências filmadas – na figura 22, por exemplo, este encontra-se no bolso direito da personagem.

#### 8.4 – JOANA

Joana surge enquanto expoente para a ferida do Abandono, derivada da morte do pai quando ainda era criança. Cresceu aliada a necessidades afetivas, dramatizando e sentindo tristeza, o que se reflete na aplicação da máscara da Dependência e na sua relação casual com Henrique. Para além disso, a personagem é descrita como comunicativa, simpática, animada e sociável, seguindo a profissão de atriz, o que lhe confere um estatuto de classe média alta tal como Henrique. É também a mais nova do grupo, com 28 anos de idade segundo o argumento.

Ao ser escolhido o rosa para colorir Joana, demonstra-se não só esse seu lado animado e feminino, como ainda se estabelece uma relação com o vermelho de Henrique – cores semelhantes, mas que não são tão próximas como as que o outro casal do filme usa, demarcando que o romance de Joana e Henrique pode ser unilateral.

Joana é a única personagem que muda de roupa para a cena do jantar, uma decisão tomada uma vez que, de acordo com o argumento, é a única personagem que atravessa um arco transformativo ao deixar Henrique e se aperceber que é meritória de valor e que a solidão não a enfraquece. Assim, a sua roupa base em que veste um top rosa completo com umas calças de ganga (Figura 23), dá lugar à roupa de jantar onde enverga agora um vestido rosa mais claro (Figura 24). Ambas as roupas traduzem a necessidade chamativa da figura e o seu ar feminino e delgado, juntamente do seu cabelo longo e liso solto. Com a segunda indumentária, contudo, reflete-se também uma nova “versão” da personagem. Para além destes dois figurinos, Joana aparece ainda nua na cena de sexo e embrulhada numa toalha rosa numa sequência onde se olha ao espelho após o banho.



Figura 23 – O figurino base de Joana em *As Nossas Feridas*.



Figura 24 – À esquerda, Joana com o seu figurino para o jantar em *As Nossas Feridas*.

Em várias cenas da curta-metragem, a personagem surge com um casaco castanho masculino vestido ou colocado sobre os ombros. Este casaco é um pertence do pai de Joana, mostrado no filme através de uma fotografia emoldurada na mesa-de-cabeceira do quarto da personagem, onde se vê Joana em criança agarrada ao pai. A peça tornou-se assim um símbolo do apego de Joana e uma marca da sua ferida do Abandono, sendo este o adereço pessoal selecionado pela realização. O casaco mostrou-se benéfico uma vez que auxiliou a esconder o problema de hiperidrose das axilas que a atriz apresentava, o qual consistia em suar constantemente das axilas – e que foi emendado também através do uso de roupa mais leve, larga e aberta nas axilas, e da utilização de pó de talco.

No guião era mencionado ainda o uso de um relógio por parte da personagem de Joana, mas após discussão com a realização este foi alterado. Inicialmente foi decidido trocar o relógio por uma pulseira, porém as constantes adaptações levaram à eventual decisão de se utilizar um colar com um pendente de coração, sendo este o acessório que se encontra visível no filme final (Figura 25).



Figura 25 – Colar e casaco, os adereços pessoais de Joana em *As Nossas Feridas*.

## 8.5 – ISABEL

Isabel, a personagem restante do elenco principal, revela em si a ferida da Injustiça, que de acordo com a *backstory* é derivada da sua relação com os irmãos mais velhos. Isabel é o árbitro do grupo, e também a mais velha (35 anos), aplicando a máscara da Rigidez para se mostrar sincera e organizada, ainda que fria e perfeccionista – um espelho da sua profissão enquanto advogada. A decisão de integrar a experiência do retiro espiritual, tal como recorrente com outras personagens, provém da vontade de trabalhar na sua personalidade e conseguir pôr de parte a sua máscara e as feridas inerentes.

Como referido anteriormente, para Isabel foi selecionada a cor verde, distanciando-a das restantes cores e destacando a harmonia e equilíbrio que a personagem pretende transparecer, sendo a ‘voz da razão’ entre os dois casais. Descrita como alguém com preferência por roupa justa e com intenções de se mostrar atraente, a roupa base da personagem é composta por uma camisola verde decotada, juntamente

de umas calças justas pretas com um cinto a demarcar a cintura (Figura 26), decisões provenientes do perfil associado tanto à personagem como a pessoas que revelem uma ferida semelhante. A exigência do cinto e calças justas pela realização mostrou-se problemática devido a uma cicatriz na cintura da atriz cuja roupa apertada deixava numa posição desconfortável, tendo o cinto de ser desapertado quando fora de plano.



Figura 26 – O figurino de Isabel em *As Nossas Feridas*.

O figurino foi ainda completado pelo uso de brincos com a imagética do yin-yang (Figura 27), o adereço pessoal escolhido pela realização a fim de simbolizar o equilíbrio que a figura representa na narrativa. O penteado selecionado, com o cabelo apanhado, facilita o destaque do acessório nas sequências com Isabel.



Figura 27 – Os brincos de Isabel em *As Nossas Feridas*.

## 9 – A SELEÇÃO DO GUARDA-ROUPA: PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

Para além das cinco personagens principais, *As Nossas Feridas* inclui ainda três personagens menores visíveis em sequências únicas do filme, e cuja indumentária também partiu de decisões da direção de arte.

Primeiramente, na cena de casamento imaginada pelo protagonista, vemos o pai de Raúl a surgir em cena (Figura 28). Para a roupa da personagem aproveitou-se o azul que remete para a sua relação com Raúl, com o trabalho de figurino a ajudar nesta associação uma vez que não se encontra explícita na curta-metragem. O seu guarda-roupa é composto por um casaco e calças azuis-escuras, propriedade do próprio ator, e que atribuem à figura um ar mais adulto e idoso, especialmente em comparação com o guarda-roupa de Raúl.



Figura 28 – Guarda-roupa do Pai de Raúl em *As Nossas Feridas*.

As restantes personagens, que consistem no pai de Joana e na Joana em criança, surgem apenas na forma de uma fotografia na mesa-de-cabeceira do quarto de Joana (Figura 29). Esta fotografia, visível na figura 30, foi captada por um membro do departamento de imagem seguindo indicações do diretor de arte, sendo o diretor de arte também responsável pela sua edição a fim de lhe conferir um look mais retro. Relativamente ao figurino, o pai de Joana veste um polo vermelho, cor selecionada para fazer a ponte da dependência de Joana, inicialmente pelo pai e no presente por Henrique, e também o casaco castanho masculino que Joana veste em várias das suas cenas. Para

Joana em criança foi escolhido um vestido simples e infantil. A cor rosa auxilia o espetador na associação com a versão adulta da personagem.

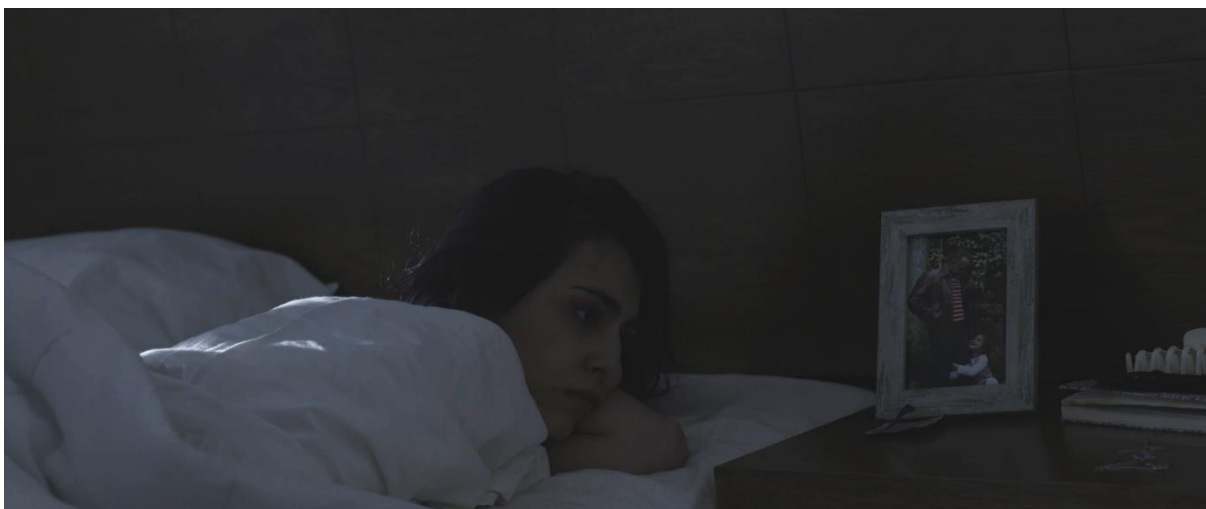


Figura 29 – Fotografia com Pai de Joana e Joana em criança numa cena de *As Nossas Feridas*.

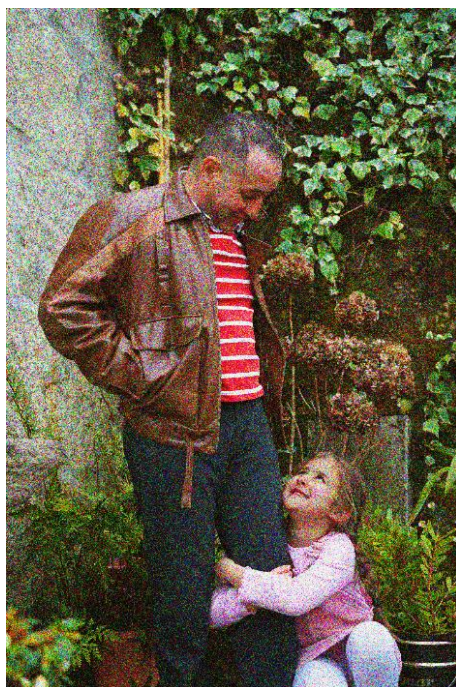


Figura 30 – Fotografia de Joana em criança com o Pai, editada pelo diretor de arte.

## 10 – O TRATAMENTO DO ESPAÇO

O cenário em *As Nossas Feridas* é composto integralmente por um espaço de retiro espiritual, tendo sido decidido pela equipa filmar *on location* para conseguir aglomerar os diferentes décors descritos no guião (10 décors) no mesmo local e facilitar os custos de produção. Foram inicialmente apresentadas quatro possibilidades de locais para a realização do filme, as quais foram deliberadas em equipa, procedendo-se à etapa do *scouting*. Neste momento participou uma pequena equipa do filme, composta pelo diretor de arte, a realizadora, a diretora de fotografia, o diretor de som e membros da produção. Através da *repérage* aos quatro locais foram considerados os pontos positivos e negativos de cada espaço, estando a direção de arte encarregue de fotografar cada área para referência futura.

A decisão final, tomada em equipa, resultou na seleção da Casa dos Fernandes, uma habitação em Vila Verde que apresenta um ar rústico e se encontra rodeada por elementos da natureza (Figura 31). Tomando partido das fotografias disponíveis capturadas durante a *repérage* (incluídas no Anexo F), começou a ser planeado pela direção de arte a forma como o cenário seria trabalhado para o transformar no objetivo pretendido – um espaço de retiro espiritual.



Figura 31 – Fotografia do exterior da Casa dos Fernandes captada na *repérage*.

O cenário passou por diferentes etapas até atingir o look que se pretendia para o filme. Inicialmente, o espaço tinha sido pensado com um design mais simplista, mais *clean*, aberto e minimalista, de forma a dar destaque às personagens e garantir um ambiente calmo, tranquilo e sem distrações, próprio para meditação. Como referência para este tipo de trabalho, para além da supramencionada série *Nine Perfect Strangers* (2021), foi considerado também o filme *Ex Machina* (2014), onde o futurismo concede espaços simplistas e vazios, mas pontuados com adereços de valor – como referido no capítulo 5.3 e na respetiva figura 9. Contudo, e sendo *As Nossas Feridas* uma obra filmada *on location*, este trabalho estaria sempre dependente das características do espaço escolhido, não sendo possível a sua concretização neste projeto.

Outra meta inicial consistiu em materializar o cenário como se se tratasse de uma personagem, através de características próprias que o fizessem salientar das restantes personagens do filme, assumindo assim o papel do terapeuta que se encontra ausente na obra. Esta decisão partiu da perceção que o cenário não corresponde à propriedade de nenhum dos intervenientes da narrativa, tornando-se difícil de estabelecer uma relação com as personagens e revelar informação de cada uma através do espaço físico. Após a análise de obras cinematográficas onde o cenário pode ser considerado uma personagem – entre elas o filme *The House* (2022), explorado no capítulo 5 – foi concluído que esta abordagem não depende inteiramente da direção de arte, estando muito ligada ao trabalho de escrita e às decisões da realização para o que é captado na imagem de cada filme. Assim, esta meta também foi posta de parte, o que se mostrou favorável uma vez que ao se tratar de uma curta-metragem (logo, uma obra de curta duração) onde cinco personagens têm papéis de relevo na narrativa, adicionar uma sexta figura poderia tornar o filme e a história mais confusos.

Desta forma, após a seleção da Casa dos Fernandos enquanto espaço para a realização da obra, os ideais da direção de arte tiveram de ser adaptados à realidade. As paredes de pedra que caracterizam o espaço escolhido foram a principal razão pelas adaptações, uma vez que atribuem à imagem um elevado volume, impedem a afixação de elementos decorativos seja através da colagem ou aparafusamento e ainda preenchem a paleta cromática do cenário com um tom cinzento e bege. O aspeto rústico do local intercalava, em alguns dos espaços, com uma estética mais moderna e remodelada, podendo tornar o cenário num espaço incoerente – contraste enfatizado na

figura 32. Assim, todas estas características tiveram de ser tidas em conta e moldaram a revisão das metas para o cenário, tentando aproveitar alguns elementos rústicos do local para garantir o ar de conforto pretendido.

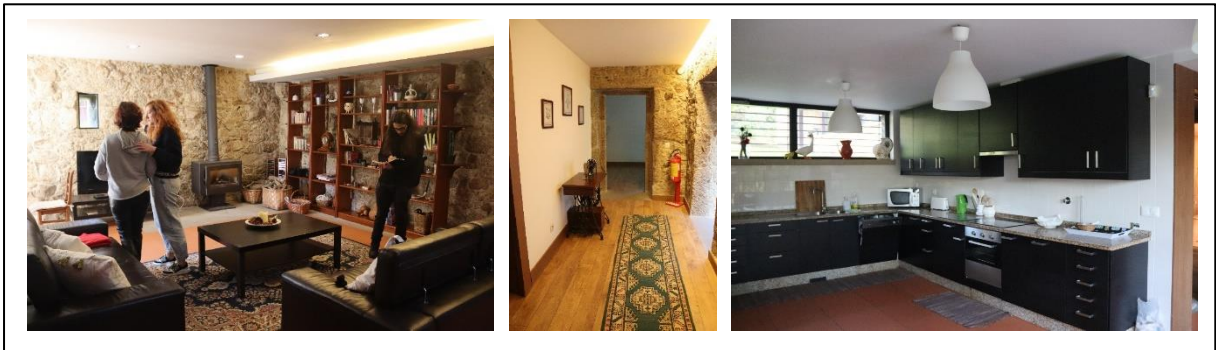


Figura 32 – O choque entre o rústico e o moderno em espaços da Casa dos Fernandes.

Guiado pelas ideias anteriores, o cenário foi materializado de forma a aparecer distinto das personagens, tornando-as desenquadradas e isoladas do ambiente em redor e impulsionando assim a sua transformação no sentido de enfrentarem as suas feridas. A série *Nine Perfect Strangers* (2021) manteve-se como uma das principais referências, continuando a adequar-se à estética selecionada para o projeto. Para além da série, salienta-se o videoclip da música *Go* (2019) dos *The Black Keys*, obra compatível com a abordagem pretendida para *As Nossas Feridas* e que apresenta também os protagonistas a ingressar num retiro espiritual a fim de melhorar a sua relação e situação pessoal, demarcados pela estranheza deste novo ambiente e dos seus costumes (Figuras 33 e 34).



Figura 33 – Os protagonistas desenquadrados do retiro em *Go* (2019).



Figura 34 – Uma sessão de convívio numa sala interior em *Go* (2019).

A partir das imagens capturadas, foram realizados desenhos e *floorplans* com atenção à posição da mobília e diferentes elementos a povoar o set, tendo sempre em conta as componentes fixas e aquelas onde havia possibilidade de relocação para garantir a melhor organização possível do espaço. Os desenhos foram feitos com um lápis em papel, aproveitando a referência fotográfica da repérage como guia (Figura 35). Os *floorplans*, por sua vez, foram desenhados em computador num estilo minimalista

para enfatizar a organização espacial dos elementos (Figura 36). Os anexos G e H aglomeram todos estes materiais referentes à concetualização do espaço.



Figura 35 – Exemplo de um *sketch* para o cenário da sala de meditação.

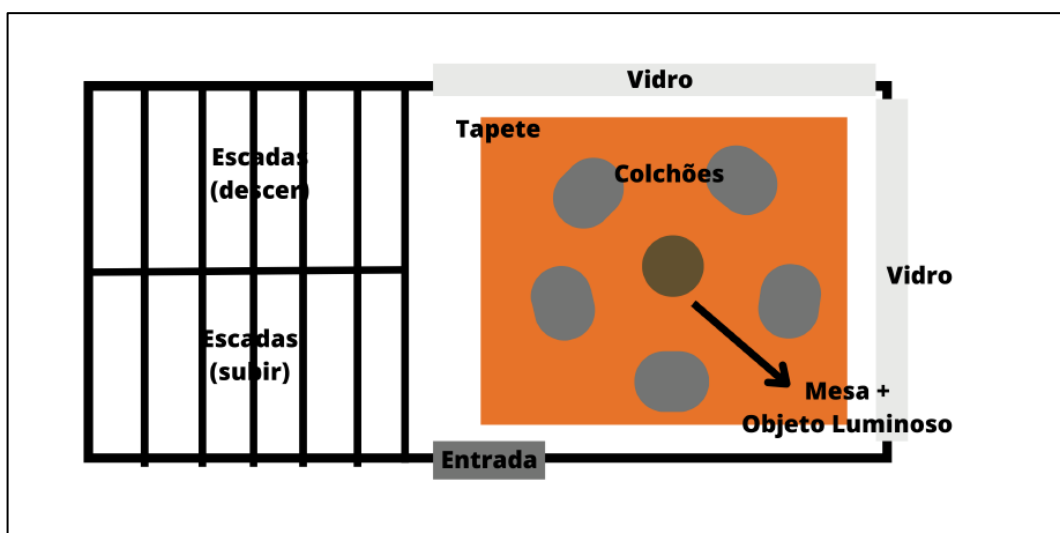


Figura 36 – Exemplo de *floorplan* para o cenário da sala de meditação.

## 10.1 – A SELEÇÃO DOS ADEREÇOS E ELEMENTOS CONSTITUINTES

A leitura do argumento e o respetivo levantamento permitiu a identificação dos diferentes adereços e elementos necessários para a narrativa, os quais foram organizados segundo o modelo de LoBrutto (capítulo 5.2) para a distinção entre adereços práticos, não-práticos, pessoais e de mão, salientando também os elementos de set e de decoração referenciados. A lista de necessidades foi sendo adaptada consoante as constantes revisões e adaptações por parte da realização, tendo também em conta as possibilidades de orçamento. Para povoar o espaço e dar vida ao mundo visual da obra, foram aproveitados os apontamentos da fase de pesquisa e concluiu-se o valor de preencher o cenário tanto com adereços espirituais como com elementos da natureza, juntamente da mobília que se mostrasse necessária.

No âmbito dos adereços espirituais foi considerada uma panóplia de diferentes elementos desde incensos a estátuas (buda, por exemplo), passando por rosáceas, velas, candeeiros de sal, caçadores-de-sonhos e espanta-espíritos (Figura 37). Todos eles salientados pela pesquisa que foi realizada relativa à caracterização de ambientes de retiros espirituais. A sua aplicação e organização foi também influenciada pelas referências cinematográficas mencionadas – como *Go* (2019) nas figuras 33 e 34 - e ainda por uma sequência de exemplo em *The House* (2022), onde o quarto de uma das personagens é fortemente adornado e estilizado consoante esta temática espiritual (Figura 38).



Figura 37 – Exemplo de adereços espirituais utilizados no projeto.



Figura 38 – O cenário composto por adereços espirituais em *The House* (2022).

Para além disso, desde a génese do projeto foi sublinhada a necessidade de preencher o cenário com plantas e elementos da natureza, derivado da forte conexão entre a índole espiritual e a natureza. Aqui salienta-se a influência do filme *After Yang* (2021) enquanto meta pretendida, uma obra onde os cenários modernos se encontram repletos de elementos da natureza (Figura 39). Desta forma, houve uma tentativa por parte da direção de arte de incluir elementos da natureza em todos os décors – para o exterior, o local selecionado para as filmagens beneficiava de uma forte presença de árvores e relva ao redor; para o interior, o espaço foi decorado tanto através de plantas decorativas presentes na Casa dos Fernandes, como também de ofertas por parte da equipa e ainda do contributo de um horto contactado em Vila Verde. Infelizmente, a meta não se concretizou eficazmente, uma vez que o resultado final esteve sempre dependente dos enquadramentos escolhidos e das possibilidades de produção.



Figura 39 – O cenário moderno repleto de elementos da natureza em *After Yang* (2021).

A listagem das necessidades da direção de arte no que confere aos adereços, materiais e constituintes necessários para cada cena e décor foi entregue à produção, para facilitar nas questões de logística e de obtenção da matéria pretendida. Uma vez que o orçamento para o projeto era diminuto, foi decidido pela direção de arte contactar e reunir com os diferentes membros da equipa e questionar com qual dos elementos poderiam contribuir para a curta-metragem. Do material exibido por cada membro, foram recolhidas fotos e realizada uma nova listagem por parte da direção de arte, selecionando os elementos pertinentes e informando cada membro da equipa do que apresentar na época de rodagens. As fotografias provenientes da *repérage* auxiliaram também a identificar os diferentes adereços e decorações presentes no espaço e que poderiam ser aproveitados pela direção de arte.

Durante a fase de aquisição dos elementos e adereços antes da rodagem, o diretor de arte deslocou-se a Vila Verde, localidade onde a curta-metragem foi filmada, a fim de destacar potenciais contribuições de lojas ou entidades para auxiliar na concretização do espaço visual do filme. A lista dos diferentes estabelecimentos e adereços pretendidos de cada um foi também entregue à produção para fins de contacto. Um mês antes do período de rodagens foi realizada ainda uma segunda *repérage*, desta vez com um maior número de elementos da equipa, que possibilitou o esclarecimento de dúvidas ainda existentes sobre o espaço e o seu tratamento, bem como a resolução de demais problemas para garantir que o design visual pretendido é atingido. A ocasião permitiu averiguar as medidas de diferentes componentes do set a fim de evitar eventuais colisões de tamanho entre o espaço e os elementos decorativos. Mais uma vez,

deu-se uma adaptação das ideias desenvolvidas até então, estando neste momento mais claras ao partirem do apoio da planificação apresentada por parte da realização e que permitiu visualizar mais facilmente o que a câmara iria capturar.

Tal como sucedido com o figurino, o material seleccionado para a decoração do cenário foi catalogado num documento Excel, partilhado no anexo I, dividido entre os diferentes décors e cuja organização se mostrou fulcral durante o período de rodagem.

## 10.2 – O CENÁRIO: DÉCORS EXTERIORES

No que concerne a décors exteriores, estes corresponderam a três cenários do filme – o jardim, o jardim de casamento e o caminho para o portão.

O jardim principal, que surge em duas cenas da curta-metragem, foi filmado no jardim exterior da habitação, decorado através de caçadores-de-sonhos e espanta-espíritos espalhados pelo cenário e pendurados nas árvores que o compõem (Figuras 40 e 41). Também competiu à direção de arte arrumar alguns elementos do espaço que se encontravam dentro do enquadramento, bem como cobrir constituintes que se mostrassem discrepantes – um caso exemplificativo consistiu num sinal de proibição de mergulho na piscina, cuja impossibilidade de aparafusamento levou a que tivesse de ser coberto por um macramé decorativo. Diferentes ângulos do jardim foram aproveitados para as duas sequências, mantendo-se a decoração a fim de garantir a coesão narrativa.



Figura 40 – O jardim principal utilizado na cena de meditação exterior em *As Nossas Feridas*.



Figura 41 - O jardim da cena romântica em *As Nossas Feridas*, com adereços espirituais visíveis.

Para o jardim de casamento, foi aproveitado o largo campo pertencente à Casa dos Fernandes, onde foram colocadas cadeiras decoradas com ramos e um arco de casamento decorado também (Figura 42), cedidos por instituições contactadas pela produção. Tratando-se de uma sequência referente ao imaginário de Raúl sobre a sua relação com Maria, o trabalho decorativo foi marcado mais uma vez pelo uso da cor azul, pigmento associado ao protagonista e, por consequência, ao casal central da narrativa – visível nos ramos pendurados nas cadeiras, no arco decorativo e no bouquet da noiva.



Figura 42 – O jardim de casamento em *As Nossas Feridas*.

Por último, o portão da Casa dos Fernandes foi utilizado para as cenas filmadas no caminho para o portão da habitação (Figura 43), uma diurna e outra noturna. Apesar

de este cenário carecer de grande necessidade de trabalho por parte da direção de arte, o contracampo<sup>6</sup> do plano do portão torna visível a casa e o seu espaço amplo exterior (Figura 44), o que levou a uma atenção para garantir o controlo de anomalias e consistência entre as sequências exteriores.



Figura 43 – O portão da habitação na sequência diurna em *As Nossas Feridas*.



Figura 44 – O contracampo do portão na sequência noturna em *As Nossas Feridas*.

---

<sup>6</sup> Filmar em contracampo consiste em filmar um plano na direção oposta ao plano anterior (este designado por “campo”).

### 10.3 – O CENÁRIO: DÉCORS INTERIORES

Os restantes décors na narrativa foram compreendidos em espaços interiores, todos eles filmados dentro da habitação central da Casa dos Fernandes.

Começando pela sala, este pode ser descrito como o espaço mais comum na curta-metragem, estando presente em três cenas e apresentando em duas delas o agrupamento das cinco personagens principais, visíveis em vários momentos no mesmo plano. A decoração da sala dividiu-se em duas áreas distintas – de um lado está presente o cenário da sala visto durante o dia (Figura 45), exposto na cena em que as personagens se divertem a dançar e jogar xadrez, bem como em uma sequência mais tardia em que Henrique conversa com Isabel; do outro lado, situa-se a sala de jantar (Figura 46), um espaço onde tem lugar o clímax do filme, despoletando um conflito no momento em que os intervenientes da narrativa se encontram reunidos.

Ambas as áreas foram povoadas com plantas e uma panóplia de adereços espirituais, tornando o espaço mais confortável e propício a um retiro. Da parte da sala diurna salienta-se a grande estante na parede, a qual foi preenchida com estátuas de buda, cinzeiros, candeeiros de sal, cristais e ainda uma grande quantidade de livros para encher a imagem (Figura 47). Para além disso, a mesa de xadrez e o respetivo posicionamento das peças também passou pelo trabalho da direção de arte, garantindo um jogo credível em que Raúl vence a Henrique através de um *checkmate* da Rainha branca ao Rei negro. Relativamente à área de jantar, a mesa foi decorada com um ênfase na cor branca a pedido da direção de fotografia para facilitar o reflexo da luz. A loiça apresenta também um detalhe avermelhado – cor de Henrique e que induz para o seu descontrolo que marca a sequência – contando ainda com o adereço prático do empadão de cenoura, o qual foi cozinhado pela produção em quantidades superiores para garantir a sua reposição e um controlo de problemas de continuidade.



Figura 45 – A parte diurna da sala em *As Nossas Feridas*.



Figura 46 – A parte da sala dedicada à cena de jantar em *As Nossas Feridas*.



Figura 47 – Estante da sala decorada para o filme.

Outro décor de relevo passou pela sala de meditação (Figura 48). Aqui, foi adotado um design mais simples por parte da direção de arte, guiado por várias metas: atribuir um enfâse às personagens, facilitar o controlo da iluminação, eliminar possíveis distrações para uma hipotética sessão de meditação, seguir os exemplos explorados na fase de pesquisa e ainda salientar o cenário dos restantes do filme. Uma referência influente para esta decoração consistiu no videoclip *Mood Ring* (2021) de Lorde (Figura 49). Seguindo este modelo, foi colocada uma cortina translúcida a cobrir as janelas de vidro no local e isolar o espaço do exterior. Tal garantiu ao departamento de imagem um maior controlo do elemento luminoso colocado no centro do cenário, o qual partiu de referências de terapia associada à cor, utilizado para justificar decisões de luz e cor.



Figura 48 – A sala interior de meditação em *As Nossas Feridas*.



Figura 49 – Um espaço de meditação em *Mood Ring* (2021).

Relativamente ao quarto de Joana (Figura 50), este espaço apresentava um ar moderno que se distanciava da estética geral da habitação. Para contornar a situação, e tratando-se de um cenário com apenas dois planos, foi colocado um candeeiro de sal em cima da mesa-de-cabeceira do fundo. Este décor também se salienta no seu relevo para a narrativa uma vez que é aqui que a audiência é informada de dois aspetos importantes – a relação sexual de Joana e Henrique, mostrando que o homem não revela grande interesse e afeto pela outra parte; e a ligação de Joana ao seu pai, visível na fotografia exposta na mesa-de-cabeceira de Joana. A decoração da mesa-de-cabeceira foi aqui a ênfase do trabalho da direção de arte, tentado aproveitar este detalhe para fornecer mais informações pessoais sobre Joana.

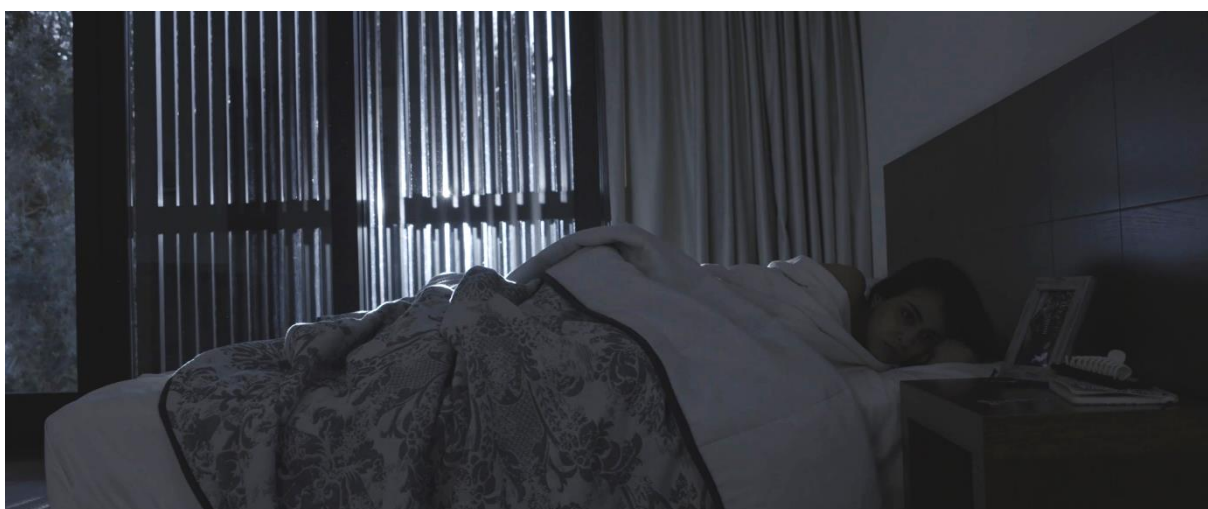


Figura 50 – O quarto de Joana em *As Nossas Feridas*.

O corredor, enquanto décor, encontra-se presente em duas cenas distintas, ambas aproveitando o ponto de vista de Raúl para receber informação sobre o estado da relação Joana-Henrique. Na primeira sequência, o protagonista atravessa o corredor e ouve gemidos provenientes da relação sexual do casal, o que desperta nele o desejo de experienciar uma situação semelhante com a sua mulher. Na segunda cena, Raúl percorre novamente o corredor e ouve agora uma discussão entre Joana e Henrique, com Joana a pôr um ponto final na relação. No que concerne ao trabalho decorativo, o espaço serviu como ponte entre o lado rústico e o lado moderno que a casa apresenta, visíveis na parede lisa branca e na parede de pedra que compõem este cenário, ponte esta também presente enquanto espaço de relação entre os dois casais de *As Nossas Feridas*.

Aproveitando mais uma vez os moldes de local de retiro espiritual, foram colocadas na parede branca três mandalas com as palavras “Amizade” e “Carinho” escritas no seu interior, elementos decorativos pertinentes num espaço como o pretendido. Este espaço também apresentava números no topo de cada porta e um quadro com a planta de emergência da habitação, sendo estes constituintes também cobertos com outros elementos enquadrados na temática. De referir ainda, o interior do quarto de Raúl é brevemente visível quando este abre a porta na primeira sequência (como evidenciado na figura 51), aproveitando a direção de arte para inserir alguns elementos como peças de roupa e malas para mostrar que o espaço está em uso e não vazio. Infelizmente, nenhuma das cenas que têm lugar no corredor foram aproveitadas para a versão final do filme.

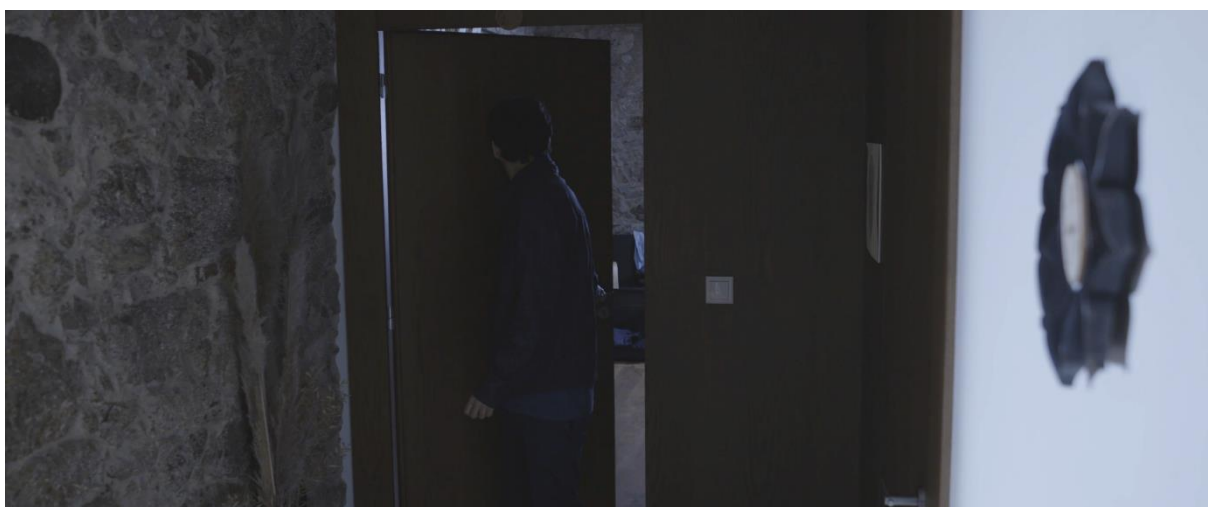


Figura 51 – Raúl atravessa o corredor em *As Nossas Feridas*.

Dos restantes décors, dois deles consistiram em espaços filmados em apenas um plano. Um dos cenários, o quarto imaginado, provém de uma sequência onírica da mente de Raúl onde o protagonista imagina a mulher a desejá-lo sexualmente (Figura 52). Em termos decorativos, o espaço passou por um trabalho simples, sendo apenas necessário aproveitar as cortinas presentes no quarto para cobrir a janela e também colocar um colchão no chão para ajudar no conforto dos atores durante a cena. O outro cenário, a casa de banho do quarto de Joana, é exposto numa sequência onde a personagem se olha ao espelho após o banho e reflete interiormente sobre a sua relação com Henrique (Figura 53). Sendo fortemente marcado pela cor branca nas paredes, o espaço ajudou a

demarcar a figura presente na cena, não só pelo contraste com a cor de pele morena da atriz como também pela toalha rosa, mais uma vez proveniente da associação da cor à personagem. Tratando-se de um décor simples e sem elementos a preencher a imagem – para além da toalha rosa pendurada – garante-se a inexistência de distrações na imagem e o enfoque do olhar do espectador na performance da atriz.

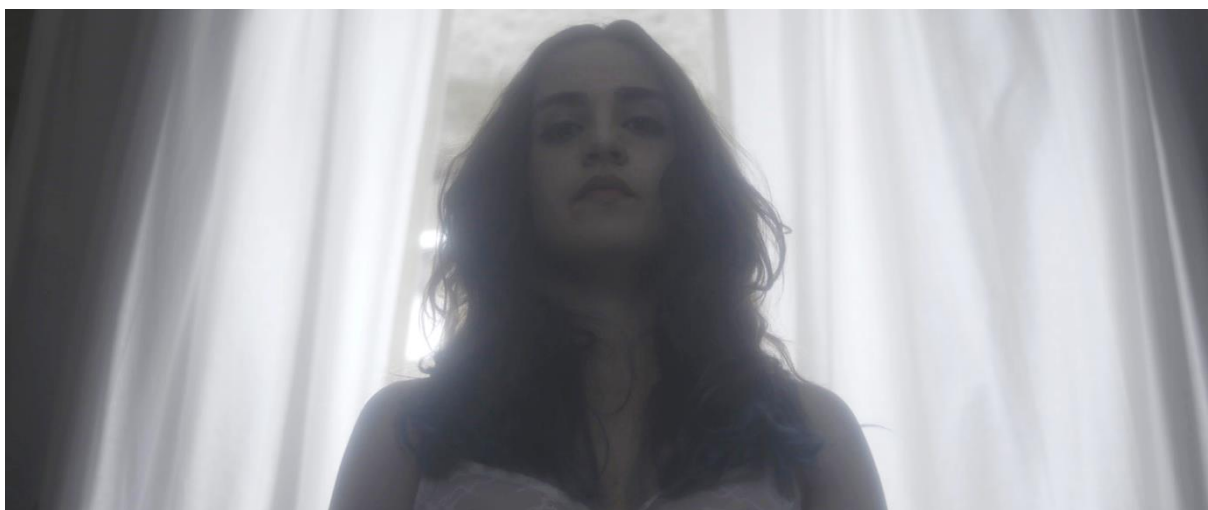


Figura 52 – O quarto da imaginação de Raúl em *As Nossas Feridas*.



Figura 53 – A casa de banho do quarto de Joana em *As Nossas Feridas*.

Por último, resta referir a cozinha (Figura 54). Presente apenas numa sequência onde os intervenientes são Joana e Isabel a cozinhar o jantar, este cenário necessitou da colocação de comida e da sua respetiva reposição consoante a repetição de takes. Tratando-se de um espaço moderno e contrário à estética presente no resto do filme,

houve um trabalho por parte da direção de arte de tornar o mundo visual mais coerente, povoando este cenário com elementos da natureza e adereços espirituais. Para além disso, destaca-se o quadro de cortiça presente no cenário e descrito no guião, elemento este adornado de notas em post-its pela personagem do terapeuta ausente mencionado no argumento e ainda de um calendário das sessões do presente mês. Independentemente deste trabalho, a sequência filmada neste cenário também não se encontra presente na versão finalizada da curta-metragem.



Figura 54 – A cozinha em *As Nossas Feridas*.

## 11 – O PERÍODO DE RODAGEM

Após terminada a fase da pré-produção, todos os conhecimentos e decisões tomadas até ao momento são postas em prática no período de rodagem. Antes de se iniciar oficialmente o processo de filmagem de *As Nossas Feridas*, a equipa beneficiou de um dia extra de acesso ao espaço para preparação e adaptação ao local. Na Casa dos Fernandes, o departamento de arte aproveitou um espaço próprio para o seu trabalho (Figura 55), um armário onde foram arrumados os diversos adereços – reunidos pelo diretor de arte após a entrega por parte dos diferentes membros da equipa – e ainda as roupas para o figurino, sendo a área aproveitada pelo elenco para as mudanças de guarda-roupa. Neste local foram realizados também os últimos testes de figurino, os quais resultaram na aprovação final dos conjuntos utilizados na curta-metragem.



Figura 55 – O espaço reservado para a direção de arte.

Tendo finalmente acesso ao espaço, competiu à direção de arte moldar o cenário para o aproximar do objetivo pretendido. Consoante as necessidades expostas para cada um dos diferentes décors, foram removidas peças de mobília e substituídos certos elementos decorados pelos adereços escolhidos, os quais foram espalhados pelas diversas cenas a fim de povoar o cenário. Tal procedimento foi repetido também na decoração com as plantas e elementos da natureza. Estes elementos, para além daqueles já presentes na habitação, partiram da contribuição de um horto visitado em Vila Verde para apoio no início da semana de rodagens.

Todo o trabalho do departamento de arte foi realizado pelos quatro membros pertencentes ao departamento – o diretor de arte, duas assistentes de arte e a responsável pela caracterização. O apoio das assistentes foi fulcral para o projeto, encaminhando o filme na direção correta e funcionando enquanto trabalho mútuo de aprendizagem e desenvolvimento. Para além disso, a equipa de produção também se mostrou recetiva a auxiliar em diferentes situações, como foi o caso da preparação da sequência de casamento. De forma a poupar tempo, a decoração da cena do jardim de casamento exterior foi organizada ao mesmo tempo que se filmava uma sequência distinta num cenário interior da habitação. Assim, enquanto uma assistente de arte e a responsável pela caracterização ficaram junto do set a ser filmado para questões de supervisão e controlo de problemas, o diretor de arte e a restante assistente, acompanhados de membros da produção, foram preparando o cenário exterior.

De referir também, a direção de arte ficou ainda responsável por prestar atenção às alterações na posição e estado dos adereços no contexto de cada cena, a fim de evitar erros de continuidade. Entre todas as sequências do filme, a cena de jantar foi a que consistiu no exemplo mais notável e árduo deste trabalho de controlo da continuidade. Uma vez que a cena envolveu uma refeição – um empadão de cenoura cozinhado pela produção -, foi necessário um constante trabalho de reposição da comida por parte da direção de arte, bem como da observação do estado das bebidas e da posição de talheres. Para ajudar numa melhor organização, foram captadas várias fotografias para referência (Figura 56). Este processo fotográfico teve lugar também fora dos momentos de filmagem, sendo tiradas fotografias não só aos figurinos dos atores como também às diferentes componentes do cenário. As fotos foram captadas tanto antes do tratamento pela direção de arte como depois da decoração ter sido realizada, o que ajudou na organização e arrumação final da rodagem de cada espaço.



Figura 56 – Exemplo de fotografias captadas para controlo da continuidade.

## 12 – FILMAGEM DE CENA ADICIONAL

Durante a fase de montagem de *As Nossas Feridas*, e partindo de considerações tanto de docentes como de membros da equipa, ficou clara a necessidade de filmar uma cena extra para o filme. A decisão foi proposta enquanto uma forma de tornar a narrativa mais coerente, pensando sempre em prol da melhor qualidade possível para a obra. Esta cena adicional foi então considerada enquanto ponte de ligação entre as diferentes sequências já filmadas para o filme e orquestrada segundo um estilo e estética diferente do resto da curta-metragem – marcada por um trabalho de improviso por parte dos atores, bem como uma liberdade no controlo da câmara.

Como referido anteriormente, o argumento original abrangia uma conversa entre Raúl e Maria numa sessão de terapia de casal numa época futura, expondo a experiência do retiro espiritual – o conteúdo visual do filme – enquanto uma memória. Apesar de não se revelar a sessão de terapia visualmente, a narração e decisões do trabalho de câmara foram escolhidos para fazer a ponte entre os dois momentos da vida do casal. Contudo, e uma vez que a intercalação entre os dois espaços e épocas temporais se mostrou confusa, especialmente devido à ausência de suporte visual, foi então decidido reestruturar a narrativa e alterar a sequência supramencionada.

Assim, a nova cena consistiu numa sequência que tem lugar cerca de um ano e meio após o retiro espiritual apresentado no filme. Neste momento presente, Raúl e Maria estão separados, tendo terminado a relação algum tempo após o retiro uma vez que Maria não se sentia confortável com Raúl sem antes trabalhar em si mesma e confrontar as suas feridas. De acordo com os apontamentos da realização, ambos os membros do casal aproveitaram este período para evoluírem psicológica e sentimentalmente. Passado algum tempo, Maria decide combinar um encontro com Raúl sob o pretexto de irem “tomar um copo”. Sendo esta a sequência selecionada para a nova filmagem, a espontaneidade do momento é refletida nos diálogos e interações entre os dois atores, a qual partiu de uma sessão de improviso, ainda que marcada por linhas guia para o comportamento de cada interveniente – a mulher sente-se confiante consigo mesma e sente um desejo de voltar à relação, sendo ela a responsável por combinar o encontro; o homem desloca-se à reunião sem expectativas, uma vez que já seguiu em frente com a sua vida.

Posto isto, o cenário imaginado pela realização para a cena supramencionada consistiu numa esplanada na praia, uma que permitisse captar o mar em segundo plano. Após consideração e contacto de diferentes locais por parte da produção, foi oficialmente selecionado o espaço do bar Grão de Areia em Vila Nova de Gaia. Ao contrário do sucedido no resto do projeto, para esta sequência não foi realizada uma *repérage*, sendo o planeamento do cenário contextualizado a partir de imagens disponíveis do espaço na internet. Relativamente ao trabalho de decoração do set, a mesa e as cadeiras utilizadas no filme foram cedidas pelo café, bem como um vaso de plantas presente no espaço. Para completar o ambiente de esplanada de café pretendido, foram adicionados ainda copos, bebida e um cinzeiro ao espaço (Figura 57). De referir também, salienta-se o adereço da aliança utilizada por Maria nas restantes sequências já filmadas, a qual está presente no final da cena adicional.



Figura 57 – Raúl e Maria encontram-se numa esplanada à beira-mar em *As Nossas Feridas*.

Relativamente ao guarda-roupa empregue na sequência, este partiu mais uma vez da criação de *moodboards* para cada uma das personagens (os quais estão incluídos no anexo J). Nesta cena, o figurino foi pensado segundo uma intenção de diferenciar as personagens no momento presente em relação ao que está visível nas restantes cenas do filme, um marco do seu envelhecimento e transformação pessoal. Assim, para Maria foi decidido o uso de um vestido cor de azul, cor esta que representa tanto o casal como a personagem e alude para o desejo da mulher de retomar a relação, razão pela qual o encontro foi orquestrado. O vestido selecionado é solto, mostrando que Maria conseguiu

confrontar a sua ferida da humilhação e sentindo-se confortável no seu corpo e com a sua pessoa, sendo a indumentária completa com uns saltos altos calçados a enfatizar o ar feminino e de mulher adulta (Figura 58). Para além disso, o cabelo já não apresenta a pintura azul notória nas sequências do retiro espiritual, apresentando agora ondulações e um estilo mais senhoril.

Para o figurino de Raúl, foi selecionado o uso de uma camisa, cingida ao corpo, umas calças escuras e uns sapatos clássicos, todos estes elementos para reforçar uma faceta mais adulta e asseada comparativamente com o Raúl presente no resto do filme (Figura 58). A indumentária do protagonista é aqui assinalada pelo cinzento, bem como um tom escuro nas calças. Com esta escolha é salientada a dicotomia entre o casal no momento atual – ao contrário de Maria, Raúl encontra-se indiferente à situação, não tendo tanta esperança num regresso ao passado e estando agora também ele transformado, o que derivou do seu sentimento após ter perdido a mulher.



Figura 58 – Guarda-roupa de Maria e Raúl para a sequência adicional.

Após todos os detalhes da cena adicional terem sido deliberados e finalizados, procedeu-se à filmagem da sequência. Como decorreu na rodagem original, os adereços necessários, para além daqueles fornecidos pelo espaço, foram cedidos por membros da equipa, e os conjuntos de figurino foram compostos por contribuições tanto da equipa como do elenco. Tratando-se agora de apenas uma cena, e sendo filmada totalmente numa única manhã, foi decidido que a equipa necessária seria diminuta e limitada somente aos cargos essenciais. Assim, no momento da filmagem, o único membro presente do departamento de arte foi o diretor de arte, ficando ele encabeçado de tratar do figurino e da decoração e organização do cenário. Este trabalho realizado no local consistiu em vestir os atores com as roupas selecionadas, mostrando o resultado à realização para aprovação final, bem como a reorganização dos elementos do set - mesas, cadeiras e restantes adereços - para compor a imagem visual.

### 13 – O PERÍODO DE PÓS-PRODUÇÃO

Assim que as filmagens se deram por concluídas, procedeu-se à arrumação e organização do espaço a fim de garantir que tudo se encontrava no mesmo estado em que foi entregue para a rodagem. Todos os adereços e peças de mobiliário foram colocados nos respetivos locais, competindo à produção a tarefa de limpeza dos espaços em que se mostrou necessária.

Os adereços fornecidos pelos membros da equipa foram recolhidos e organizados de novo no armário do departamento de arte, sendo depois distribuídos pelos seus respetivos proprietários. Os elementos fornecidos por entidades externas – as plantas, decorações de casamento e outros adereços – foram também entregues em perfeitas condições. Este processo foi repetido para o guarda-roupa, o qual foi arrumado após os atores terminarem o seu trabalho e havendo certeza de que não seriam novamente necessários, sendo depois entregue aos respetivos donos e entidades responsáveis.

Por último, resta referir que o trabalho da direção de arte se deu por terminado aquando da conclusão da fase de produção e da entrega dos materiais associados. Contudo, o estudante continuou a acompanhar a fase de edição e montagem da curta-metragem, contribuindo com sugestões quando consideradas pertinentes.

## CONCLUSÃO

Em suma, o trabalho de um diretor de arte é uma parte fundamental da obra cinematográfica, especialmente no campo da ficção. Guiado pelo processo de pesquisa e as indicações do argumento, este trabalho pauta-se primariamente pela edificação do mundo visual do filme. O diretor de arte e o seu respetivo departamento (de arte) operam nas áreas da cor, do tratamento do cenário e da conceção do figurino e caracterização para garantir a construção de personagens e a idealização do espaço da narrativa.

Através da cor, a direção de arte possibilita a associação cromática a personagens ou elementos como uma forma de facilitar a identificação ou salientar uma relevância temática. A capacidade simbólica e emotiva do elemento cromático também é explorada, especialmente na forma como cada cor transmite ideias e sentimentos para uma audiência.

Já o figurino, este é reconhecido enquanto instrumental para a caracterização. Aliadas ao trabalho de maquilhagem e penteados, as decisões de guarda-roupa permitem demarcar figuras e inferir informação sobre as personagens, em particular características que o resto da obra não tenha tempo de explicitar. Como cada personagem revela na sua forma de vestir detalhes típicos da sua personalidade, este trabalho parte também da colaboração com o ator escolhido para a figura para garantir que o figurino se adequa ao carácter pretendido.

O cenário é igualmente destacado como uma forma de caracterização de personagens, inserido na sua complementação com adereços, mobília e outros elementos decorativos. Esta caracterização atinge-se não só com a relação que cada espaço tem com uma personalidade, muitas vezes servindo enquanto um espelho, mas também pela maneira como a alteração do ambiente pode afetar o comportamento da figura e modificar a sua personalidade. O espaço pode ainda ser reconhecido como uma própria personagem, através do seu relevo e presença na narrativa, apesar de esta decisão não partir essencialmente de escolhas da direção de arte, mas sim da escrita e realização.

A aplicação dos diferentes conceitos inerentes ao cargo na produção da curta-metragem *As Nossas Feridas* foi centrada na criação de um cenário de retiro espiritual, bem como para demarcar e salientar as diferentes personagens. O trabalho permitiu ao

estudante desenvolver as suas competências no ofício artístico enquanto desenvolvia o conceito visual para o filme. Todas as personagens e o cenário foram vestidos e adornados consoante a temática pretendida – seguindo a tese de Bourbeau, os ideais relacionados com retiros espirituais e os apontamentos da realização –, atendendo sempre às restrições do orçamento e as possibilidades viáveis para a produção.

Guiado por estes parâmetros, o estudante beneficiou de liberdade e atitude de iniciativa para fins criativos, idealizando cada décor e figurino para contar a estória da forma mais eficaz. A resolução de problemas contou entre outras das tarefas do diretor de arte, revelando-se num trabalho crítico para reconhecer o que funciona e como aproveitar os recursos existentes. O projeto evidenciou ainda a constante necessidade de adaptação na área cinematográfica, dado as recorrentes alterações provenientes das diferentes fases da produção, bem como a importância da comunicação e sintonia com os restantes membros da equipa artística para uma correta consolidação do filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUGH, M. (n. d.). *Local 800 History*. Art Directors Guild. Retrieved May 8, 2023, from <https://adg.org/the-guild/full-history/>

BARTILOTTI, F. P. S. F. (2014). *Direção de arte e caracterização de personagens*. [Master's Thesis, Universidade Católica Portuguesa]. Veriati – Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/18143>

BELLANTONI, P. (2005). *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. Focal Press.

BOURBEAU, L. (2000). *As cinco feridas emocionais*. GMT Editores Ltda. (2017).

BREWSTER, K. & SHAFER, M. (2011). *Fundamentals of theatrical design*. Allworth Press.

COSTA, J. F. (2020). *Equipa técnica – funções e definições*. Associação Portuguesa de Técnicos de Audiovisual (APTA).

CRUZ, S. A. M. (2018). *A direção de arte na curta-metragem de época A Lenda do Galo*. [Master's Thesis, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/12652>

GONÇALVES, J. P. A. (2021). *Cor e significação em “Oblívio”*. [Master's Thesis, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/18875>

HELLER, E. (2000). *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (M. L. L. da Silva, Trans.). Editorial Gustavo Gil (2014).

IRVING, D. K. & REA, P. W. (2006). *Producing and directing the short film and video*. Elsevier.

LOBRUTTO, V. (2002). *The filmmaker's guide to production design*. Allworth Press.

MCCURDY, K. (2011). *Shoot on location: The logistics of filming on location, whatever your budget or experience*. Focal Press.

PEREIRA, D. (2014). *Cor & luz*. [Master's Thesis, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/9057>

PHEASANT-KELLY, F. (2015). Between setting and character: a taxonomy of sentient spaces in fantasy film. In C. Pallant (Ed.). *Animated landscapes: history, form and function* (pp. 179-195). Bloomsbury Publishing Inc.

RIBEIRO, E. J. C. (2012). *Contributo da direção de arte na curta-metragem: Manifesto dos Danados*. [Master's Thesis, Universidade Católica Portuguesa]. Veriati – Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/12078>

RIZZO, M. (2005). *The art direction handbook for film*. Focal Press.

TAYLOR, J. L. & BEYER, B. (1991). Finding the contact points between theatre and television: an interdisciplinary tutorial design. *Journal of Film and Video*, 43(3), 60-69.

URBANO, L. (2016). O sentido de lugar no cinema. In P. Cunha, S. Viegas, M. G. Castro (Ed.). *Atas do VI encontro anual da AIM* (pp. 42-53). AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

VARGAS, G. (2014). *Direção de arte: a imagem cinematográfica e o personagem*. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

FINCHER, D. (Director). (1999). *Fight Club* [Film]. Fox 2000 Pictures; Regency Enterprises; Linson Films.

FLEMING, V. (Director). (1939). *The Wizard of Oz* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

FLEMING, V. (Director). (1939). *Gone with the Wind* [Film]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

GARLAND, A. (Director). (2014). *Ex Machina* [Film]. Film4; DNA Films.

KIDMAN, N., ALLEN, M., BUTTERWORTH, J., CIMINO, T. R., HUTENSKY, S., KELLEY, D. E., LEVINE, J., MATTERSON, J., MCCARTHY, M., MORIARTY, L., PAPANDREA, B., SAARI, P., SHARZER, J., STRAUSS, S., HAVER, C. (Executive Producers). (2021). *Nine Perfect Strangers* [TV series]. David E. Kelley Productions; Blossom Films; Made Up Stories; Endeavor Content.

KOGONADA (Director). (2021). *After Yang* [Film]. A24; Cinereach; Per Capita Productions.

LORDE (2021, August 17). *Lorde – Mood Ring* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=P103bWMdvtA>

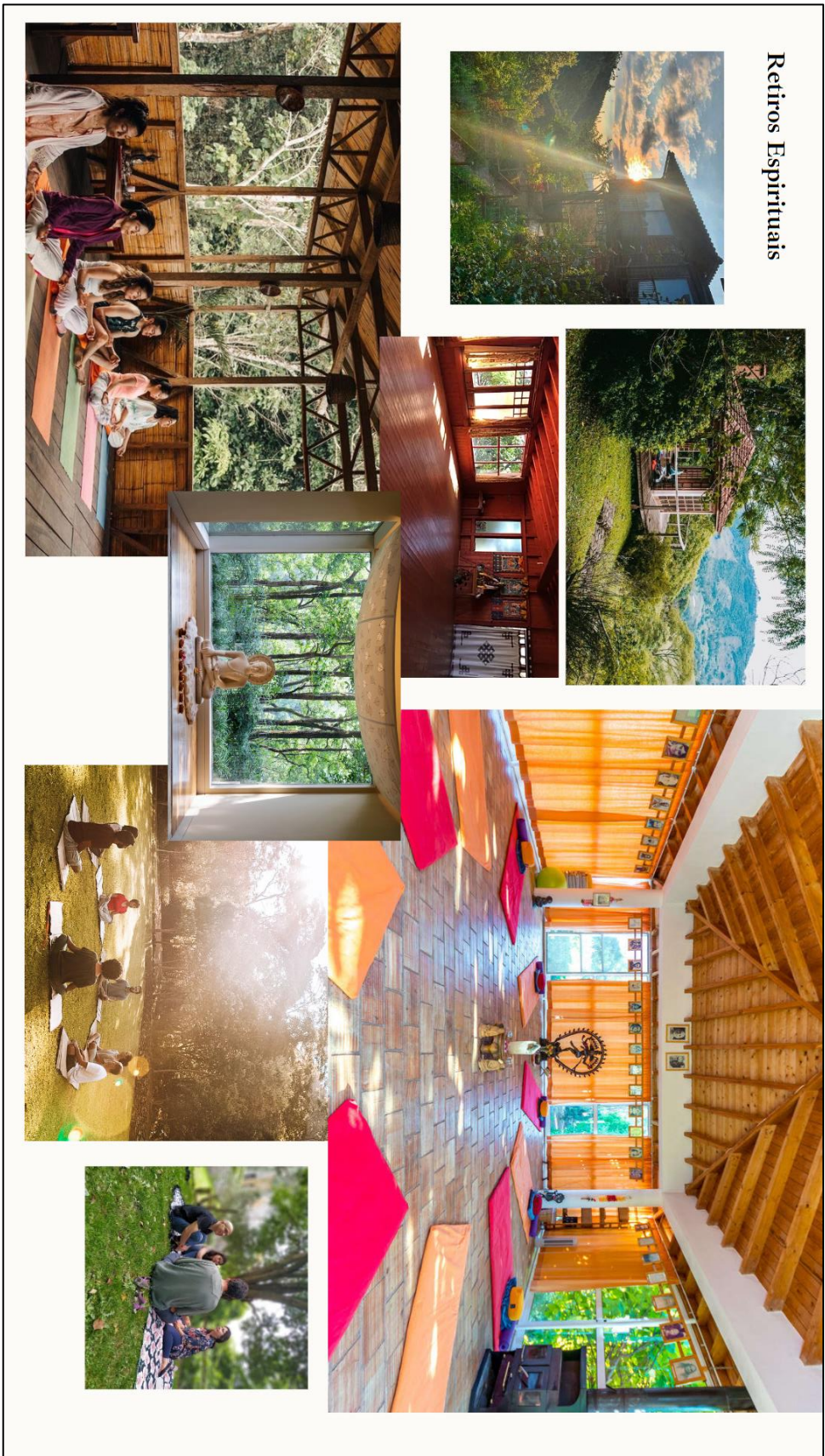
MÉLIÈS, G. (Director). (1902). *A Trip to the Moon* [Film]. Star Film Company.

DE SWAEF, E., ROELS, M. J., VON BAHR, N. L., BAEZA, P. (Directors). (2022). *The House* [Film]. Nexus Studios; Netflix Animation.

THE BLACK KEYS. (2019, May 16). *The Black Keys – Go* [Official Music Video] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TCYsY5B8hcQ>

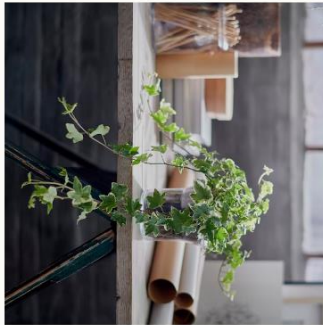
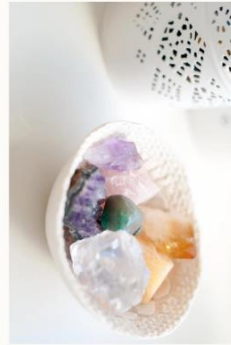
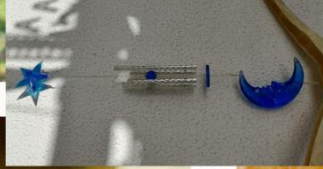
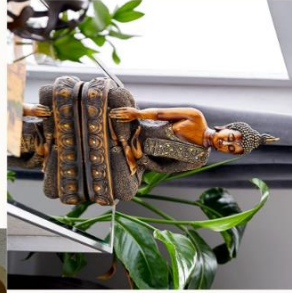
## ANEXOS

Anexo A – Pesquisa e referências visuais



Retiros Espirituais

Adereços

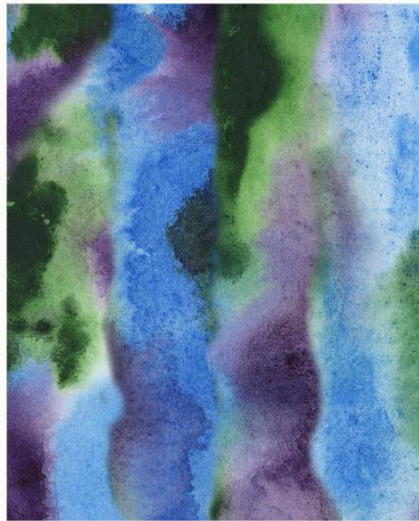


Adereços (iluminação)

Correcta-te  
Go selvagem  
Valeriana-te  
Confia  
Relaxa-te



Pinturas



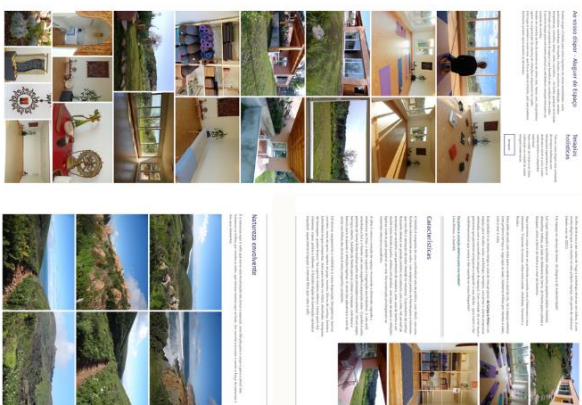
## Videos e artigos



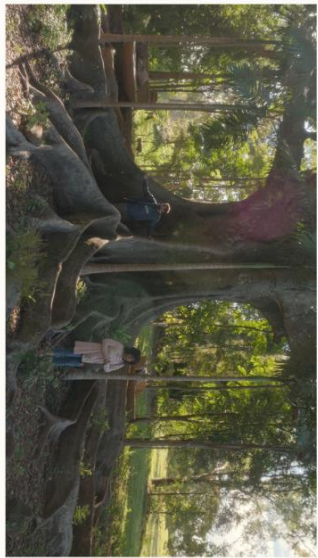
<https://balifloatingleaf.com/why-do-we-use-color-in-our-retreats/>



<https://www.estudiodecorpoelma.com/est%C3%Badio/>



*Nine Perfect Strangers (2021)*



Go - *The Black Keys* (2019)



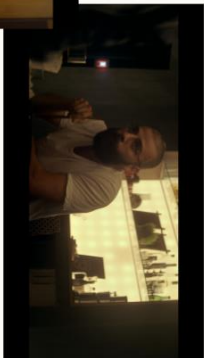
*Mood Ring - Lorde (2021)*



*The House (2022)*

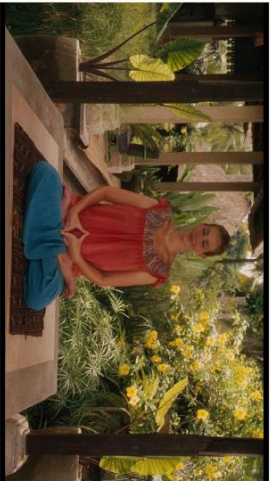


*After Yang* (2021)



*Ex Machina* (2014)

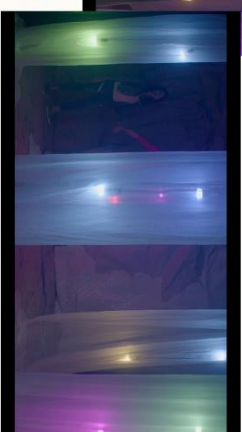
*Eat Pray Love (2010)*



*The Invitation (2015)*



*Seven Pounds (2008)*



*Dave Made a Maze (2017)*

## Anexo B – Levantamento do argumento

As Nossas Feridas

por

Daniela Guerreiro

Baseado no estudo de Lise Bourbeau desenvolvido em  
"As Cinco Feridas" e "Curar as Cinco Feridas"

40210026@esmad.ipp.pt  
919714836

### Legenda do Levantamento do Argumento:

**Verde** - Local e/ou informação sobre local

**Azul** - Personagem e/ou informação sobre guarda-roupa (incluindo adereços pessoais)

**Rosa** - Adereços do set (isto é, fazem parte do local, não podendo ser removidos)

**Laranja** - Adereços práticos (operacionais) e/ou não-práticos (têm de parecer operacionais)

**Amarelo claro** - Adereços de cena (isto é, estão no cenário mas não são manuseados pelos atores)

**Amarelo** - Adereços de mão (manuseados pelos atores)

EXT. JARDIM - DIA.

Raúl (34 anos) - moreno, alto e magro - e Maria (31 anos) - estrutura média e ligeiramente rechonchuda na zona de abdómen, olhos arregalados e com ar inocente - estão tranquilos, sentados no chão e encostados a uma árvore de porte grande num jardim privado.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Consigo sentir como se fosse hoje. O cheiro daquela primavera. As folhas a querer nascer nas árvores.

Ambos estão descalços. Maria apoia a cabeça no ombro de Raúl.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

A frescura da Terra. A brisa.

Maria, que tem a mão pousada na terra, estica-a delicadamente na direção do céu. Roda-a até que a luz passe entre os dedos.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Um momento leve.

Ambos observam e sorriem.

EXT. CAMINHO PARA PORTÃO - NOITE.

Uma luz de lanterna instável ilumina a noite cerrada. Ouve-se a RESPIRAÇÃO OFEGANTE de um homem.

Raúl corre com uma lanterna na mão na direção oposta a uma habitação, marcada pela luz ao fundo.

Pára e olha, hesitante. Está diante um portão.

NEGRO

TITLE: AS NOSSAS FERIDAS

EXT. JARDIM - MANHÃ.

Ao fundo está a mesma casa, mas agora é de dia. Sente-se a brisa que passa na folhagem fazendo-a mexer. A calmaria matinal, o GALO QUE CANTA algures.

Raúl está agora calmo e de olhos fechados, deixando e sentindo o ar entrar profundamente nos seus pulmões de forma ritmada e tranquila.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Se quer que lhe diga, ao início  
fazia-me confusão fechar os olhos

Raúl abre os olhos. Ouve-se um LÁPIS A ESCREVER NUMA FOLHA.

RAUL MAIS VELHO

(OFF)

e deixar vir o que quer que fosse.

Raúl está de olhos fechados, sentado no jardim daquela quinta, sob uma almofada, descalço, formando um círculo com Maria e mais três indivíduos.

Raúl está de olhos abertos.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Permitir-me a viver os meus medos - a  
essência da minha angústia.

Ao seu lado está Maria de olhos fechados.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Mas eram maioritariamente sobre ela.  
Quer dizer, não sobre ela  
diretamente, mas da forma como ela me  
fazia sentir.

MARIA (V.O.)

Quero saltar de avião.

Um emprego melhor. Ganhar mais  
dinheiro.

Quero voltar a dançar.

Quero ir mais vezes ao cinema.  
Assistir a comédias.

Quero que ele não me deseje.

Ouve-se um barulho ENTRE DENTES.

Joana (28 anos), - magra e pouco tonificada, vestida com um casaco antigo de homem - também de olhos abertos, chama à atenção Henrique (30 anos) - ombros fortes e largos - , gesticulando enquanto ele ajusta a posição, distraído. Lia-se nos lábios de Joana "shiu".

Rapidamente voltam a fechar os olhos. Joana concentra-se.

JOANA (V.O.)

Quero fazer um musical.

Assistir a um espetáculo de stand up  
comedy.

Quero descobrir e fotografar novos  
locais.

Quero estar numa relação. Ser mãe.

As laranjeiras tinham fruto e as outras árvores flor.

HENRIQUE (V.O.)

Quero melhorar o negócio.

Quero treinar mais e competir.  
(aborrecido)

Estou a ressacar por voltar a sair à noite.

(voz infantil)

Quero a minha mãe.

Henrique reage com estranheza sem abrir os olhos.

O ambiente mantém-se calmo, assim como eles.

Isabel (35 anos), - baixinha e de corpo proporcional, pele clara - está concentrada.

ISABEL (V.O.)

Quero visitar Portugal de norte a sul.

(alerta para si)

Numa caravana não.

Quero ir à natação. Fazer as minhas caminhadas.

Quero ganhar o meu primeiro caso de divórcio.

Começa a soar um ALARME tranquilo de TAÇAS TIBETANAS.

ISABEL (V.O.)

(apressada)

Quero ser justa e rigorosa.

Raúl abre os olhos e vê aquelas quatro pessoas a fazer o mesmo. Uns espreguiçam os braços, outros esticam as pernas. Raúl esfrega os seus olhos e direciona o olhar para Maria, sorrindo para ela.

INT. SALA ESTAR/JANTAR - DIA

Toca uma MÚSICA ANIMADA no rádio antigo da sala. Maria tenta puxar Isabel da poltrona onde está sentada na sala de estar.

ISABEL

Ui, eu não sei dançar.

MARIA

E o que te proibe?

JOANA

(irónica)

Deve ser o Terapeuta Rodrigo.

MARIA  
(abana a cintura)  
Que hoje nem está cá para ver essa  
cinturita a abanar.

Isabel deixa-se ser levantada e dançam as três. Joana e Maria  
estão mais soltas do que Isabel.

Raúl e Henrique estão a jogar na mesa de Xadrez, ao canto da  
sala.

Nas paredes estão frases soltas em neon sem intensidade de  
luz: Conecta-te, Sê selvagem, Valoriza-te, Confia e  
Relaciona-te.

Raúl admira Maria a dançar.

Henrique faz um olhar de interesse para Isabel quando ela é  
puxada por Joana e dança com ela.

Rapidamente aproveita para jogar enquanto o adversário está  
distráido a olhar para Maria a dançar.

Maria aproxima-se de Raúl que, subtilmente, lhe dá uma carícia  
no rabo. Maria não gosta, afasta-se imediatamente e sai.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
Nada daquilo fazia sentido para mim e  
eu perguntava-me porquê.

Ouve-se um SOM SUBTIL DE LÁPIS TOCAR NUMA CAPA com ritmo  
binário.

RAUL MAIS VELHO  
(OFF)  
Era uma sensação de inutilidade. De  
não saber como agradar.

HENRIQUE  
(chama a atenção)  
Raúl é a tua vez.

Raúl volta a olhar para o jogo.

RAÚL  
(desiludido)  
Não sou bom nisto.

Raúl tenta concentrar-se no jogo, colocando a ponta dos dedos  
na junção do nariz com a testa. Olha para o jogo e pensa.

Pega na rainha branca, aponta para a casa H5.

RAÚL  
(pensativo)  
Se eu puser ali.

Raúl avança com a rainha para essa casa.

HENRIQUE SÁ DE VASCONCELOS  
(aziado)  
Xeque mate.

E avança para a posição do rei inimigo, TOCANDO e DEIXANDO CAIR a peça no tabuleiro.

HENRIQUE SÁ DE VASCONCELOS  
(aziado, justifica-se)  
Estas danças à nossa volta quebraram o ritmo.

Isabel e Joana são as únicas que continuam a dançar.

HENRIQUE SÁ DE VASCONCELOS  
(aziado)  
Não é justo, mas tudo bem.

Henrique levanta-se rapidamente, chateado.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Raúl sai de uma porta que dá acesso ao corredor da casa, vestido com roupa de corrida e sapatilhas. Sem fechar a porta, guarda um objeto no bolso do casaco. Ouve GEMIDOS de uma mulher.

Ao passar a porta do lado, encosta-se à parede. Respira.

INT. QUARTO SOLTEIRO JOANA - DIA

Joana e Henrique estão enrolados numa cama de solteiro. Ela está de barriga para baixo debaixo dele. Ele, com o tronco ligeiramente subido e o lençol pelas costas, movimenta-se lentamente para a frente e para trás sobre ela.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

A respiração de Raúl fica mais intensa, com a cabeça inclinada para trás, encostada na parede.

INT. QUARTO - DIA - MANHÃ (INCONSCIENTE)

Maria aproxima-se de gatas, sorridente, enquanto Raúl passa a mão no seu rosto.

INT. QUARTO SOLTEIRO JOANA - DIA

Henrique está prestes a atingir o orgasmo e isso fá-lo acelerar o ritmo e força até o conseguir.

Deixa o seu corpo cair sobre Joana, olhando na direção oposta à dela, ela não tão consolada.

Henrique apressa-se em sair da cama. Pega nos preservativos que estão no canto junto à almofada e leva-os consigo.

Joana puxa os lençóis para se proteger e deita-se de lado, olhando no vazio na direção da mesa-de-cabeceira. No meio do seu batom de cíeiro, relógio e o próprio candeeiro, está um passpartout com uma foto de uma menina de cerca de 5 anos que se parece a ela acompanhada por um senhor mais velho, que lhe dá a mão e usa o mesmo casaco que Joana tinha na sessão matinal.

INT. SALA ESTAR/JANTAR - DIA

Isabel ouve música e dança livremente sozinha. As frases neon já se começam a notar ligeiramente.

Pela janela, vê alguém a passar do lado de fora e, apressada, desliga o rádio, pega num livro que está na mesa de centro e senta-se no sofá a ler.

Henrique entra na sala.

ISABEL

Parece-me ótimo voltar a ver alguém,  
tendo em conta que a única sem  
(faz as aspas com uma mão)  
companhia cá ficou.

HENRIQUE

Não é bem assim.

Henrique aproxima-se do sofá com um ar comprometido.

Isabel abana a cabeça para cima e para baixo consecutivamente.

HENRIQUE

(justifica-se)  
Não temos nada sério. E eu preciso de  
(Henrique senta-se ao lado de  
Isabel, reticente)  
espaço.

Isabel pousa o livro tranquilamente e levanta-se.

ISABEL

(chateada)  
Não devias falar assim de alguém com  
quem estás.

Isabel sai.

HENRIQUE

Eu não estou, Isabel.

Henrique encolhe os ombros. Pega no livro que Isabel estava a

ver e olha para a capa.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)

Tinha momentos que aquela casa parecia uma massa feita com tudo o que havia na cozinha. Eu fazia-as na adolescência.

Volta a poisar, encosta-se para trás e fecha os olhos.

RAÚL MAIS VELHO  
(ouve-se um sorriso pela respiração)  
Tal era a nossa confusão.

EXT. JARDIM DE QUINTA - DIA (INCONSCIENTE)

Num altar no meio da natureza, debaixo de um arco, Raúl está de smoking e Maria usa um vestido branco simples.

Raúl coloca o anel no dedo anelar da mão esquerda de Maria, mas não passa até ao fim. Levanta a cabeça e olha para Maria que fica séria e começa a fugir.

As cadeiras estão vazias, e Maria corre sob uma passadeira vermelha. No final dessa passadeira, Maria passa por um homem (55 anos), que está a olhar para Raúl.

Raúl faz continência com o dedo indicativo e médio. Esse homem retribui o gesto, piscando o olho de forma exagerada.

EXT. CAMINHO PARA O PORTÃO - DIA

Raúl está em frente ao portão, com um comando na mão.

Toca no comando e o portão abre. Ele observa.

Sem que abra totalmente, toca novamente e fecha. Assim o repete mais duas vezes, sem nunca deixar que abra ou feche completamente.

Maria aproxima-se.

MARIA  
(jeito de brincadeira,  
acaricia-lhe a palma da mão)  
Vais fugir?

Raúl continua a olhar para o portão.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
Posso esclarecer que eu não o ia fazer.

Raúl olha para Maria.

RAÚL  
Estou só a experimentar. Queres ir?

Raúl estica a mão e dá-lhe o comando. Tinha uma nota escrita a caneta "Entrada".

Maria solta uma gargalhada.

MARIA  
É só um comando! De certeza que há coisas mais interessantes a fazer.

Maria puxa Raúl na direção oposta à do portão.

INT. COZINHA - DIA - FINAL DE TARDE

Joana prepara uma refeição - corta cenouras em cima de uma tábua, junto a um quadro com notas afixadas, inclusive um horário de terapeuta.

Isabel, sentada na mesa, descasca batatas. Tem uma bacia com água, as batatas já descascadas noutra e outras, por descascar, espalhadas em cima da mesa.  
Isabel bufa.

ISABEL  
(impaciente)  
Cada vez tenho menos paciência.

Joana vira-se para Isabel sem perceber de que contexto fala.

ISABEL  
(irritada)  
Homens.  
(completa)  
Descompensados.

Isabel olha para o lado e vê um pacote de bolachas meio aberto. Incomodada, poisa a faca e a batata, molha as mãos e limpa-as num pano.

JOANA  
O que aconteceu?

Levanta-se, pega numa mola e fecha o pacote.

ISABEL  
Já disse para fecharem as embalagens como deve ser.

Isabel volta a sentar-se, pega na batata e na faca. Continua a descascar.

JOANA  
É um pacote de bolachas.

ISABEL  
Mas estragam. Ficam moles.

JOANA  
Não assim tão rápido. Provavelmente  
logo nem haveria pacote.

ISABEL  
(de imediato, assertiva)  
Oh Joana.

Coloca uma batata descascada na água que salpica mais.

ISABEL  
(séria, aconselha)  
Se também fores assim tão persistente  
com o Henrique, ele cansa-se.

Joana vira-se para a tábua novamente e continua a cortar as  
cenouras.

INT. SALA DE MEDITAÇÃO - FINAL DE TARDE

O relógio marca as 19 horas.

Enquanto Isabel lia algo na parede à entrada da sala, os  
restantes quatro estavam sentados nesse círculo, cada um no  
seu colchão.

A sala tinha colchões de yoga e almofadas em volta de uma mesa  
central, com um elemento luminoso.

Um dos colchões estava vazio.

Maria olha para Isabel.

MARIA  
(para Isabel)  
Isabel, já estamos fartos de saber  
como isto se faz. Vem.

Isabel junta-se a eles e senta-se no lugar vago.

TERAPEUTA  
(OFF)  
É a sua vez.

Ouve-se o VIRAR DE UMA FOLHA DE PAPEL.

TERAPEUTA  
(OFF)  
Diga-me, como foi esse dia para si?

Maria cruza as pernas e endireita as costas.

MARIA MAIS VELHA  
(OFF)  
Sempre que revivo o que vivi naquele

mês faz -me mais sentido.

Maria fecha os olhos.

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

Aquele dia para mim foi dos mais marcantes em todo o meu processo.

Os rostos começam a ser iluminados.

Maria começa a mexer na aliança. Perturbada, treme e tem reações involuntárias no rosto.

Ouve os seus próprios berros e dois homens a falarem um com o outro "Segura", "Estou a segurar". Maria ouve-se a gritar "não, eu não quero", "Soltem-me". Essas vozes repetem-se "já estás sem roupa e vais dizer que não?" e Maria continua a ouvir os seus berros.

Uma lágrima começa a percorrer-lhe o rosto.

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

Foi doloroso.

Maria abre os olhos.

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

Mas foi a primeira vez que iluminei a minha sombra sem ter medo disso.

Maria, de olhos fechados, coloca a sua mão direita sobre o seu ombro esquerdo.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

És sempre tão positiva. Sabes que aprecio isso em ti.

O grupo mantém-se calmo. Na parede tem um símbolo de paz.

Ouve-se RESPIRAÇÕES PROFUNDAS e tranquilas.

JOANA (V.O.)

Eu não sou uma prioridade. Porque é que não posso simplesmente ser como a Maria e o Raúl? Ele não me quer.

(aumenta o tom, frustrada)

Ele não me quer. Ele não me quer! Ele não-me quer!

(irrita-se)

Merda!

Joana levanta-se.

Raúl apercebe-se do barulho e abre os olhos.

Observa-a a ir.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Mas a verdade é que com o tempo  
percebemos que aprendemos com o que  
não é tão bom

(pausa)

no momento.

INT. WC - DIA - FINAL DA TARDE

Joana está em frente ao espelho após sair do banho.

Tremula, penteia o cabelo, olhando apenas para as pontas.

Semicerra os olhos, roda o pescoço enquanto poisa a escova e o  
seu olhar cruza-se com o seu próprio reflexo. Isso acalma-a.

Olha-se fixamente. A mão que tremia segue até ao seu rosto e  
limpa uma lágrima imaginária.

Puxa os ombros para trás e sente o seu poder.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Raúl passa no mesmo corredor daquela manhã, mas caminha na  
direção oposta.

A porta do quarto de Joana está semi-aberta.

JOANA (O.S.)

Henrique isto não faz mais sentido.

(aumenta o tom)

Peço-te que saias.

Henrique abre o resto da porta, sai e fecha-a com força.

Raúl pára já depois de ter passado a porta.

RAÚL

(estranha ironicamente)

Hummm.

Raúl vira-se para Henrique.

Henrique olha para Raúl por alguns segundos.

HENRIQUE

Sexo feminino, vá se lá compreender.

MARIA MAIS VELHA

(OFF, suspira)

Típico. Não estarias à espera que te  
falasse de sentimentos.

Henrique segue na direção oposta. Raúl fica parado a vê-lo  
afastar-se.

Henrique caminha apático.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Não esperaria isso dele. E tudo fez sentido quando soubemos que ele esperou da mãe algo que nunca teve e acabou a reproduzir esse comportamento. É duro.

INT. SALA DE ESTAR/JANTAR - NOITE

Os cinco estão sentados à mesa de jantar a comer empadão de cenoura. As frases neon ganham agora mais cor. Apenas se ouve o barulho dos TALHERES e o TILINTAR DOS PRATOS.

MARIA

Nota 10 para este prato vegan.

Raúl coloca a sua mão sobre a mão de Maria, onde ela usava a aliança.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Estávamos mais unidos.

Raúl e Maria olham um para o outro.

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

E mais relaxados. Pelo menos no início do jantar.

Joana olha para Henrique que está furioso a comer, carregando a comida no garfo com força. Isabel concentra-se no vazio.

Henrique sorri maliciosamente para Isabel.

HENRIQUE

(para Isabel Guerra, divaga, tentando seduzi-la)

Quem sabe, agora.

ISABEL

Não queiras ir por esse caminho.

JOANA

(para si própria)

Andava eu cega por isto.

Henrique solta uma gargalhada.

HENRIQUE

Cega é pouco.

JOANA

Não consigo perceber onde está o teu problema.

(pausa)  
Tu não me queres. Nunca quiseste.

HENRIQUE  
(sério)  
Estás muito bem nesse teu papel de vítima!

JOANA  
Isto faz-te feliz idiota?

ISABEL  
Parem já.

RAÚL  
(para Henrique)  
Até nisto queres ser o centro das atenções.

MARIA  
(sussura para Joana)  
Devias ter aproveitado o Terapeuta para este aprender a dar-te valor.

HENRIQUE  
(vira-se para Maria)  
Entendi bem?

MARIA  
Não sei. Mas se não ouviste e já que és de tentativas, fica para outra oportunidade.

Henrique, desnorteado, levanta-se do lugar rapidamente. A cadeira fica caída no chão. Aproxima-se de Maria e agarra-lhe pelo braço.

HENRIQUE  
(berra e abana Maria)  
Eu pedi-te opinião?

Maria procura proteção a olhar para Raúl.

HENRIQUE (CONT'D)  
Isso é medo?

Raúl começa a andar lentamente e de costas na direção oposta.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
Sim. Pouco depois, tudo parou. Sentia que estava num lugar onde não pertencia.

Raúl vira-se e começa a correr, saindo da sala.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
E eu não sabia como fazer de outra forma.

Henrique mantém a mão no braço de Maria e o olhar nela.

ISABEL  
Larga-a. Não estás em ti.

EXT. CAMINHO PARA PORTÃO - NOITE.

Lá fora, Raúl, sem mais por onde correr, chega a um portão - hesitante.

O portão começa a abrir. É Maria que surge atrás ele com o comando na mão. Raúl olha para trás.

MARIA  
Vai ser sempre uma escolha tua.

Maria olha-lhe nos olhos, segura.  
Raúl dá um passo na sua direção.

MARIA MAIS VELHA  
(OFF)  
Algum dia te arrependeste?

Raúl continua na sua direção. Abraçam-se.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
Nunca.

Vêm-se mais luzes da entrada da casa acesas. Joana, Henrique e Isabel aproximam-se. Joana e Isabel sorriem e encostam-se uma à outra.

Passa uma BRISA. Ouvem-se os PASSARINHOS, o GALO.

ISABEL GUERRA (V.O.)  
Eu quero que a minha máscara caia.  
Quero mostrar a minha vulnerabilidade  
e dar-me a conhecer.

Isabel olha para Joana, ainda encostada a ela.

JOANA CRUZ (V.O.)  
Quero dar-me o melhor antes de querer  
alguém.

Maria e Raúl afastam-se e dão as mãos. Henrique ficou mais atrás.

HENRIQUE SÁ DE VASCONCELOS (V.O.)  
Bem, é melhor começar por confiar na  
vida.

Maria e Raúl estão com a testa encostada, de olhos fechados.

RAÚL MAIS VELHO  
(OFF)  
Em que pensaste no dia seguinte?

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

Pensei que queria ser e sentir-me sensual. Comigo e na nossa relação.

(pausa)

Achas que consegui?

Maria e Raúl beijam-se.

RAÚL MAIS VELHO

(OFF)

Sem dúvida que sim.

MARIA MAIS VELHA

(OFF)

E tu? Quais foram os teus desejos?

NEGRO

RAÚL MAIS VELHO

(OFF, respira profundamente)

Sentir que existia e estar grato por isso.

(pausa)

E por poder estar nesta viagem contigo.

TERAPEUTA

(OFF)

O que realmente vocês querem que aconteça daqui para a frente?

FIM



# Maria - Moodboard

Vestido  
Bride  
#21426D



## Vestido de noiva



## Roupa base



## Roupa sensual - camisa de noite

# Henrique - Moodboard



## Roupa interior



## Roupa base



# Joana - Moodboard



## Roupa jantar



## Toalha Banho



## Roupa interior



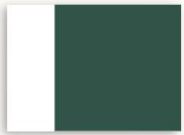
## Roupa base



## Casaco masculino antigo



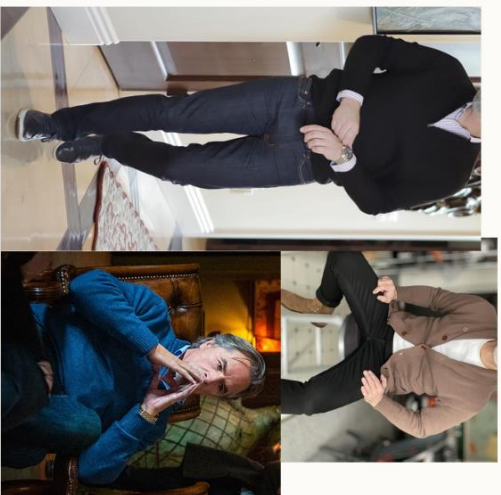
# Isabel - Moodboard



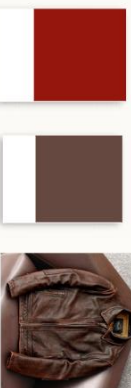
## Roupa base



# Restantes Personagens - Moodboard



**Homem (Pai Raúl)**

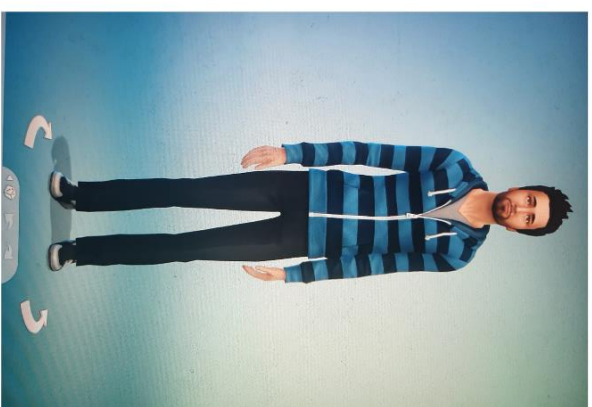
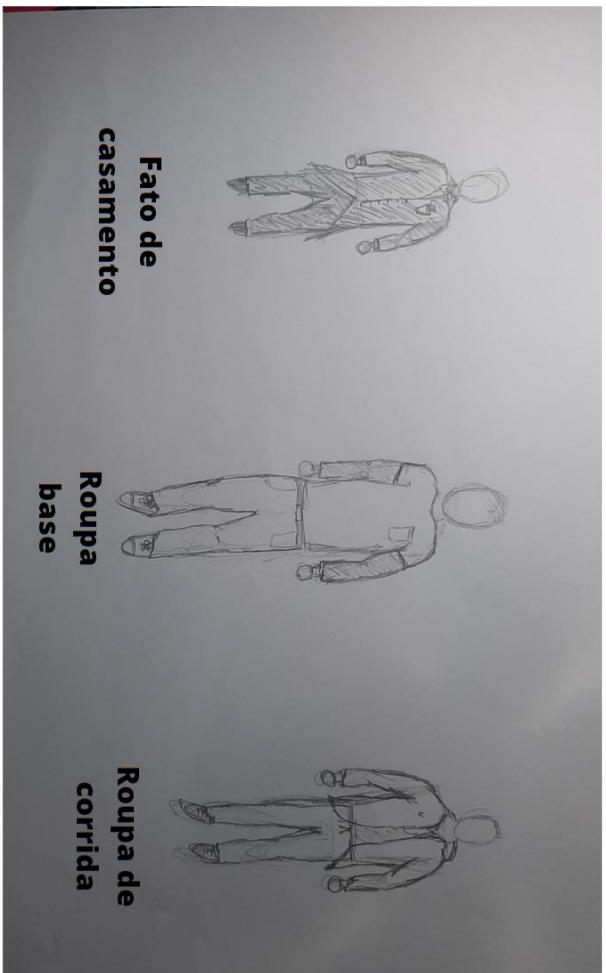


**Pai Joana (Foto)**

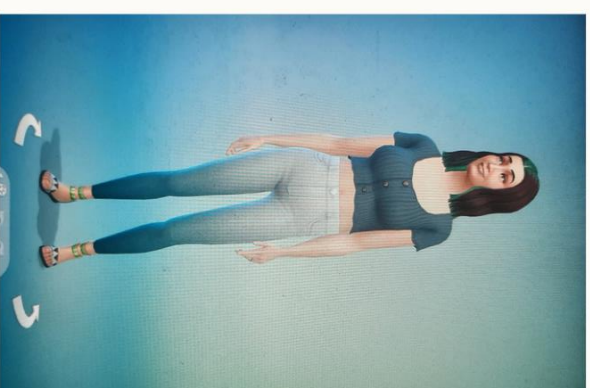
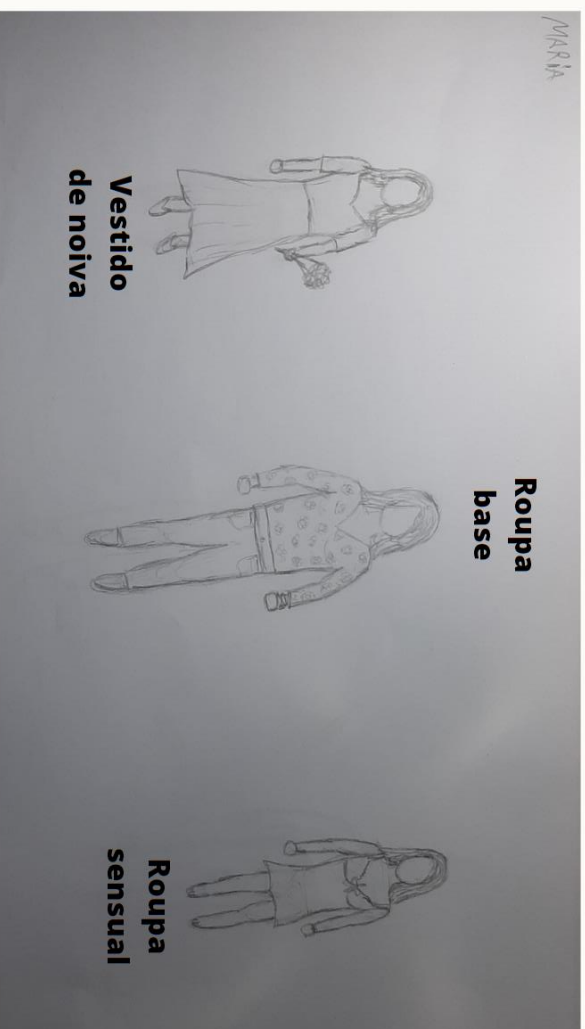


**Joana criança (foto)**

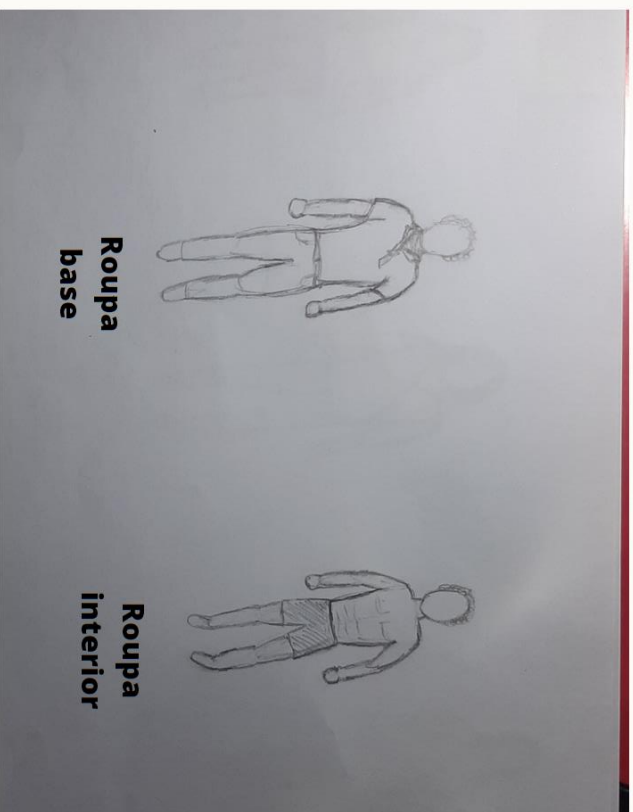
## Raúl - Sketches e conceito



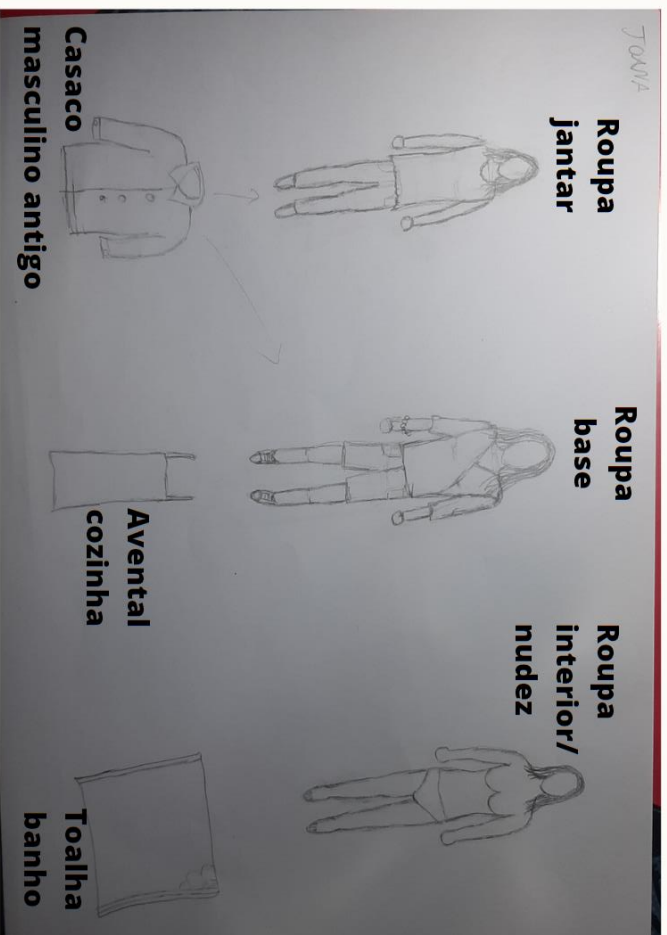
# Maria - Sketches e conceito



# Henrique - Sketches e conceito

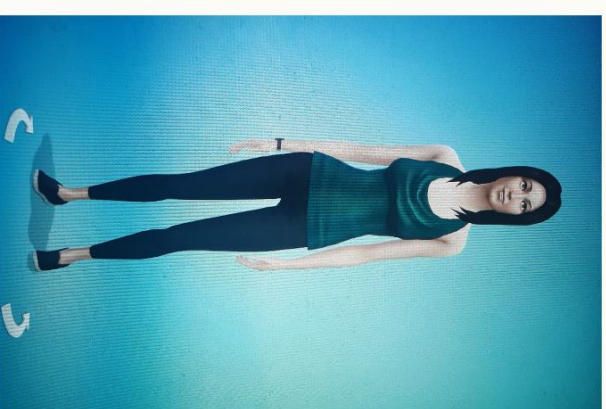
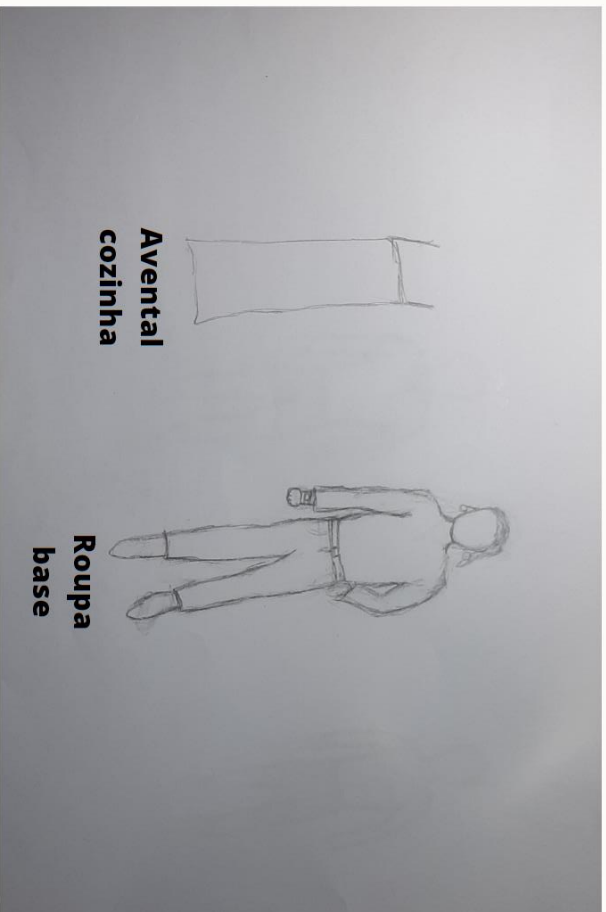


# Joana - Sketches e conceito

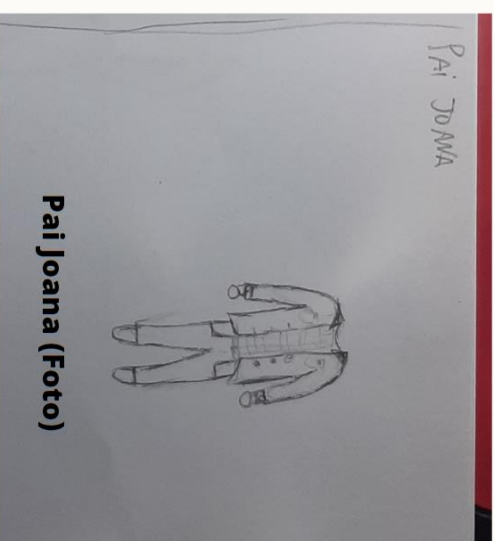
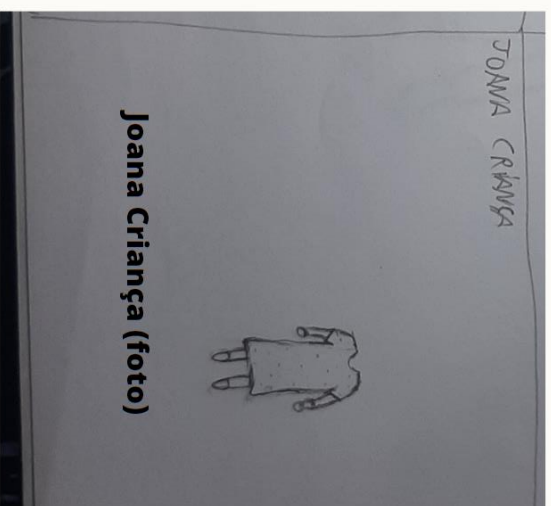
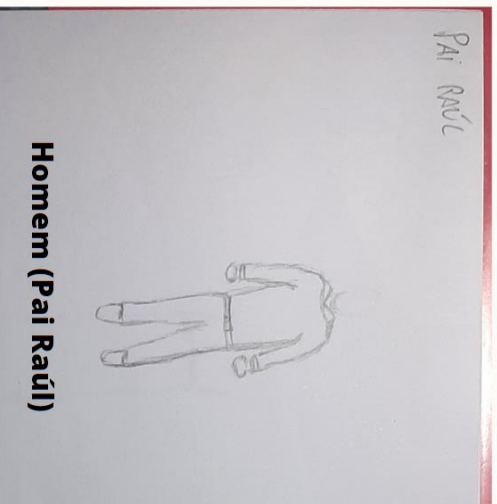


**Conceito Roupa base**

# Isabel - Sketches e conceito



## Restantes Personagens - Sketches



## Anexo E – Listagem dos elementos do figurino

ROUPA RAÚL									
Conjunto	Peças	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas		
Base	Camisola	Azul	M	Diogo	1	Azul escuro	1, 2, 3, 4, 14, 16, 17, 18		
Base	Camisa	Azul	M	Diogo	1	Azul claro	1, 2, 3, 4, 14, 16, 17, 18		
Base	Calças	Ganga	40	Diogo	1	Ganga escuro	1, 2, 3, 4, 14, 16, 17, 18		
Base	Sapatos	Branco	42	Ator	1		2, 4, 16, 17, 18		
Base	Meias		42	Ator	1		2, 4, 14, 16, 17, 18		
Base	Aliança		14	Shop Wonderful	1		1, 2, 3, 4, 14, 16, 17, 18		
Corrida	Casaco de fato de treino	Azul	M	Diogo	1	Casaco azul com partes avermelhadas	5, 7, 12		
Corrida	Calças de fato de treino	Azul	40	Diogo	1		5, 7, 12		
Corrida	Sapatilhas	Branco	42	Ator	1		5, 7, 12		
Corrida	Camisola	Azul	M	Diogo	1		5, 7, 12		
Corrida	Aliança		14	Shop Wonderful	1		5, 7, 12		
Corrida	Meias		42	Ator	1		5, 7, 12		
Casamento	Blazer	Preto	M	Ator	1		11		
Casamento	Calças de fato	Preto	40	Ator	1		11		
Casamento	Camisa	Branca	M	Ator	1		11		
Casamento	Gravata	Azul		Diogo	1		11		
Casamento	Sapatos	Preto	42	Ator	1		11		
Casamento	Aliança			Shop Wonderful	1		11		
Casamento	Meias		42	Ator	1		11		

ROUPA MARIA									
Conjunto	Pecas	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas		
Base	Camisa	Azul	36	Ator	1	Roupa que não fique justa nem sexy	1, 3, 4, 12, 14, 17, 18		
Base	Calças	Ganga	36	Ator	1		1, 3, 4, 12, 14, 17, 18		
Base	Sapatos	Branca	37	Ator	1		1, 3, 4, 12, 14, 17, 18		
Base	Alliança		14	Shop Wonderful	1		4, 12, 17, 18		
Base	Meias		37	Ator	1		4, 12, 14, 17, 18		
Base	Cabelo					Ponta do cabelo pintadas de azul	1, 3, 4, 12, 14, 17, 18		
Sensual	Lingerie	Branco	36	Ana	1		8		
Sensual	Calções	Azul	36	Ana	1		8		
Sensual	Alliança		14	Shop Wonderful	1		8		
Sensual	Cabelo					Ponta do cabelo pintada de azul	8		
Casamento	Vestido noiva	Branco	36	Ana	1	Vestido simples	11		
Casamento	Sapatos	Branco	37	ESMAE	1		11		
Casamento	Brincos	Branco		Ana	1		11		
Casamento	Bouquet	Branco/Azul		Vila Verde em Flor	1		11		
Casamento	Cabelo					Ponta do cabelo pintada de azul	11		

ROUPA JOANA							
Conjuntos	Pecas	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas
Base	Blusa	Rosa	M	Ator	1		3, 4, 13, 14
Base	Calças	Ganga	M	Ator	1		3, 4, 13, 14
Base	Meias	Prateado	37	Ator	1		3, 4, 13, 14
Base	Sapatos	Branco	37	Ator	1		4, 13
Base	Casaco	Castanho	M	ESMAE	1	Casaco masculino antigo	3
Base	Colar	Rosa		Bijuteria Nefertari	1	Com pendente de coração	3, 4, 6, 9, 13, 14
Nua	Cobertura mamilos	Cor de pele		Ana	1		6, 9
Nua	Toalha	Rosa		Daniela	1		15
Jantar	Vestido	Rosa	M	Ator	1	Rosa diferente do rosa da roupa normal	17, 18
Jantar	Sapatos	Branco	37	Ator	1		17, 18
Jantar	Meias		M	Ator	1		17, 18
Jantar	Casaco	Castanho	M	ESMAE	1	Casaco masculino antigo	17, 18
Jantar	Colar	Prateado		Bijuteria Nefertari	1	Com pendente de coração	17, 18

**ROUPA HENRIQUE**

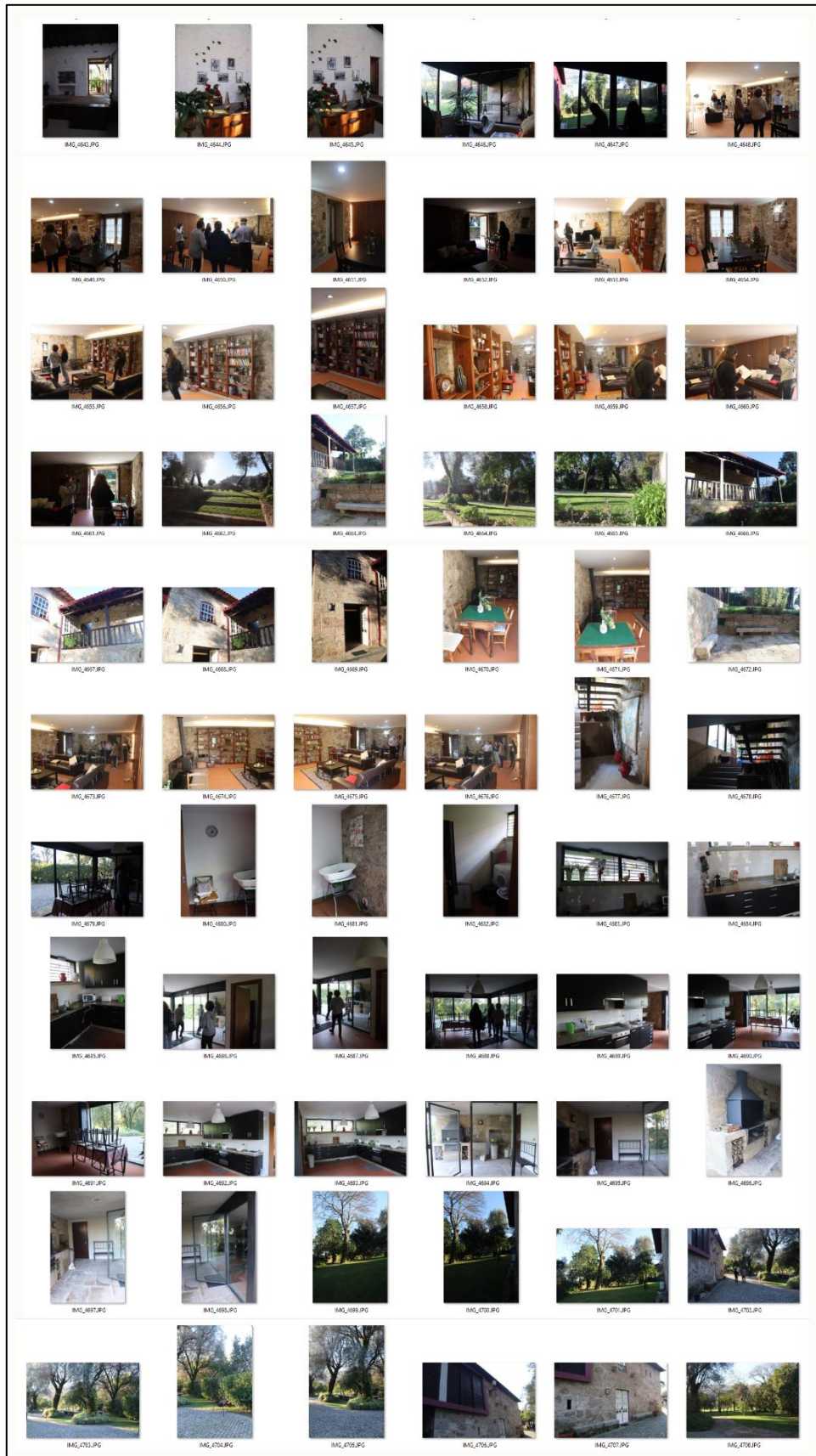
Conjuntos	Pecas	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas
Base	Polo	Vermelho	L	Diogo	1	Justa	3, 4, 10, 14, 16, 17, 18
Base	Calças	Preto	42	Ator	1		3, 4, 10, 14, 16, 17, 18
Base	Sapatos	Castanho	42	Diogo	1		4, 10, 16, 17, 18
Base	Meias			Ator	1		4, 10, 14, 16, 17, 18
Base	Preservativos			Joana	1	Colocados no bolso	3, 4, 10, 14, 16, 17, 18
Interior	Boxers	Preto	42	Ator	1		6, 9

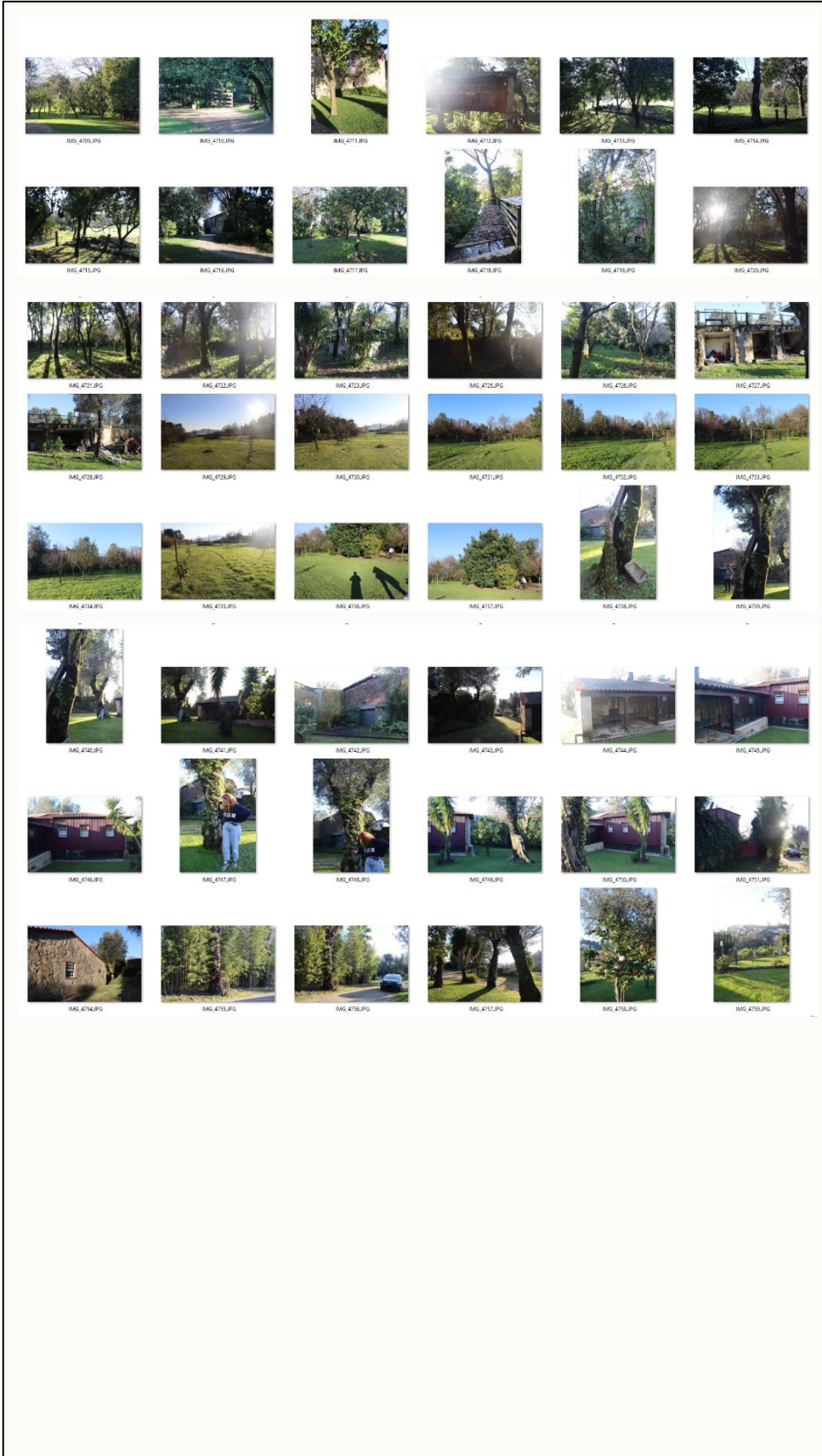
**ROUPA ISABEL**

Roupas	Pegas	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas
Base	Camisola	Verde	Xs/S	Ator	1		3, 4, 10, 13, 14, 17, 18
Base	Calças	Preto	34/36	Ator	1		3, 4, 10, 13, 14, 17, 18
Base	Sapatos		36	Ator	1		4, 10, 13, 17, 18
Base	Meias			Ator	1		4, 10, 13, 14, 17, 18
Base	Cinto	Preto		Ator	1	Cinto fino, para demarcar curvas	3, 4, 10, 13, 14, 17, 18
Base	Brincos			Bijuteria Nefertari	1	Yin-Yang	3, 4, 10, 13, 14, 17, 18
Base	Relógio de pulso			Ator	1		3, 4, 10, 13, 14, 17, 18



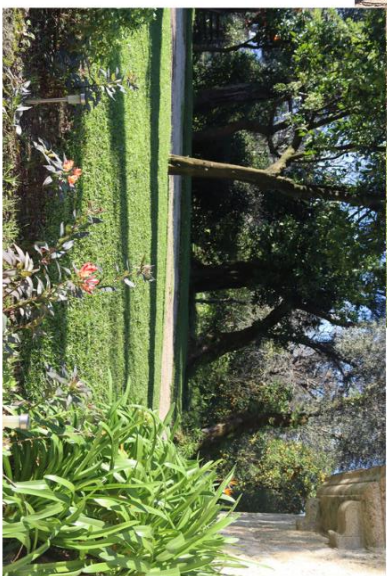
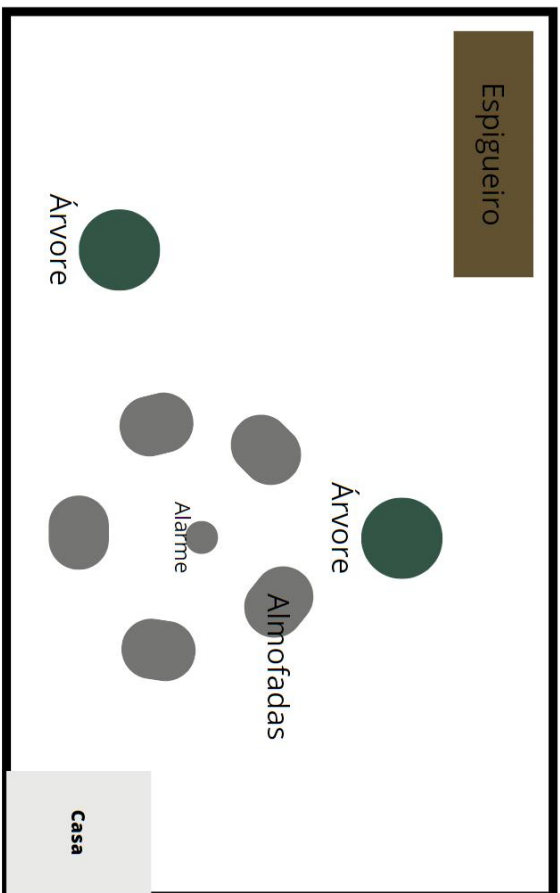




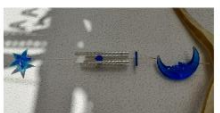


# EXT. JARDIM - Cenas 1, 3

## Esboço inicial

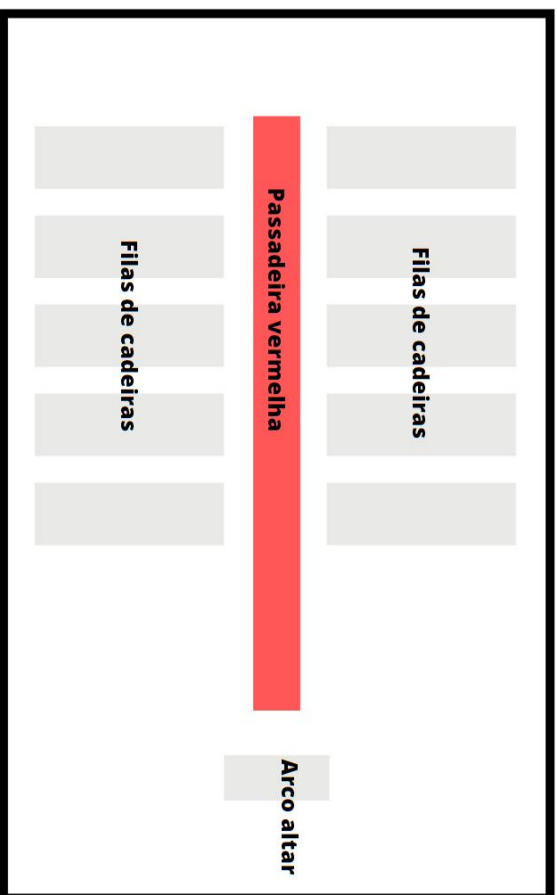


Adereços nas árvores



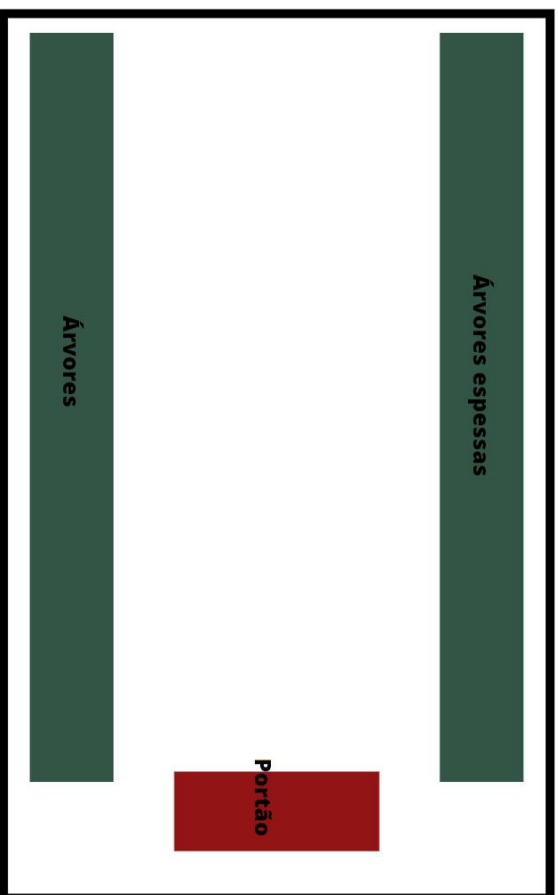
# EXT. JARDIM 2 - Cena 11

## Esboço inicial



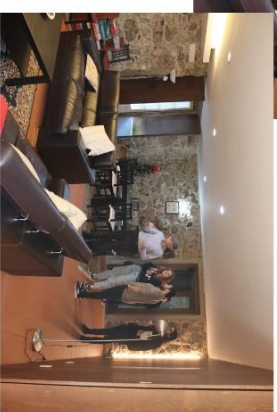
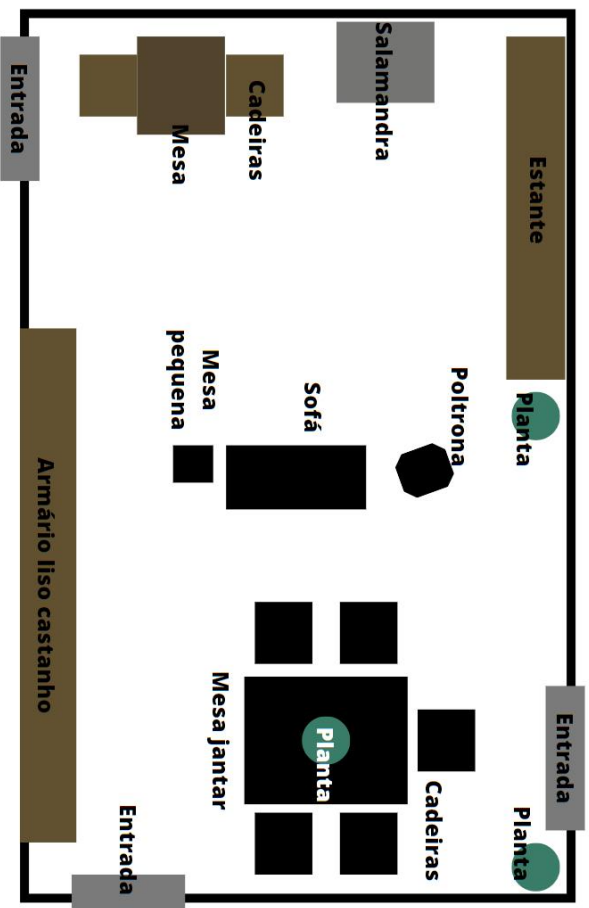
# EXT. CAMINHO PARA PORTÃO - Cenas 2, 12, 18

Esboço inicial



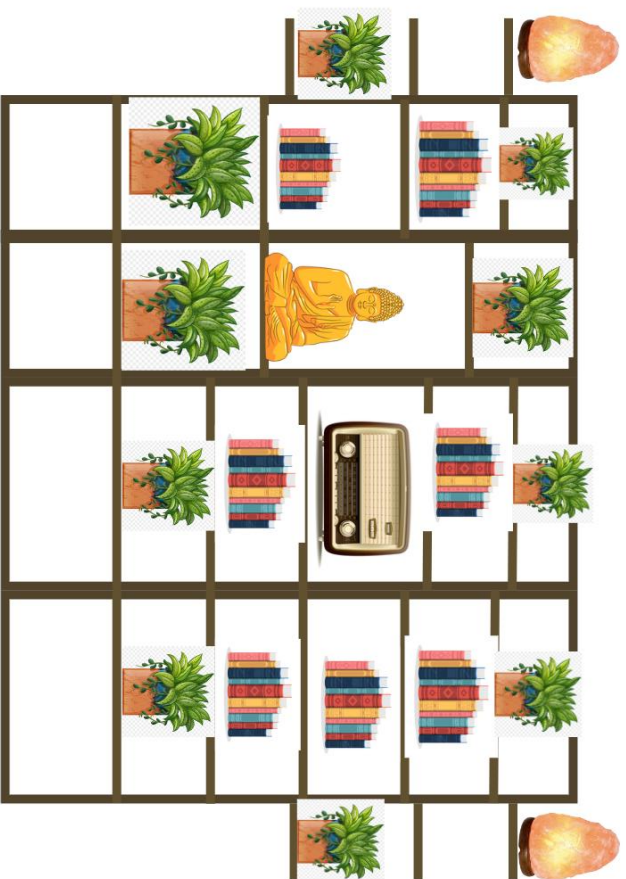
# INT. SALA DE ESTAR/JANTAR - Cenas 4, 10, 17

## Esboço inicial



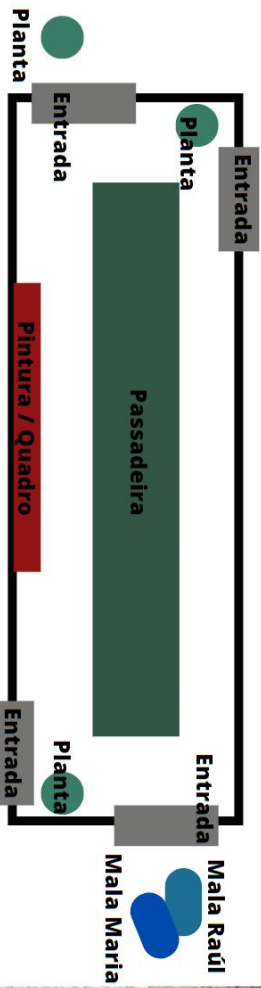
# INT. SALA DE ESTAR/JANTAR - Cenas 4, 10, 17 (Estante)

Esboço inicial



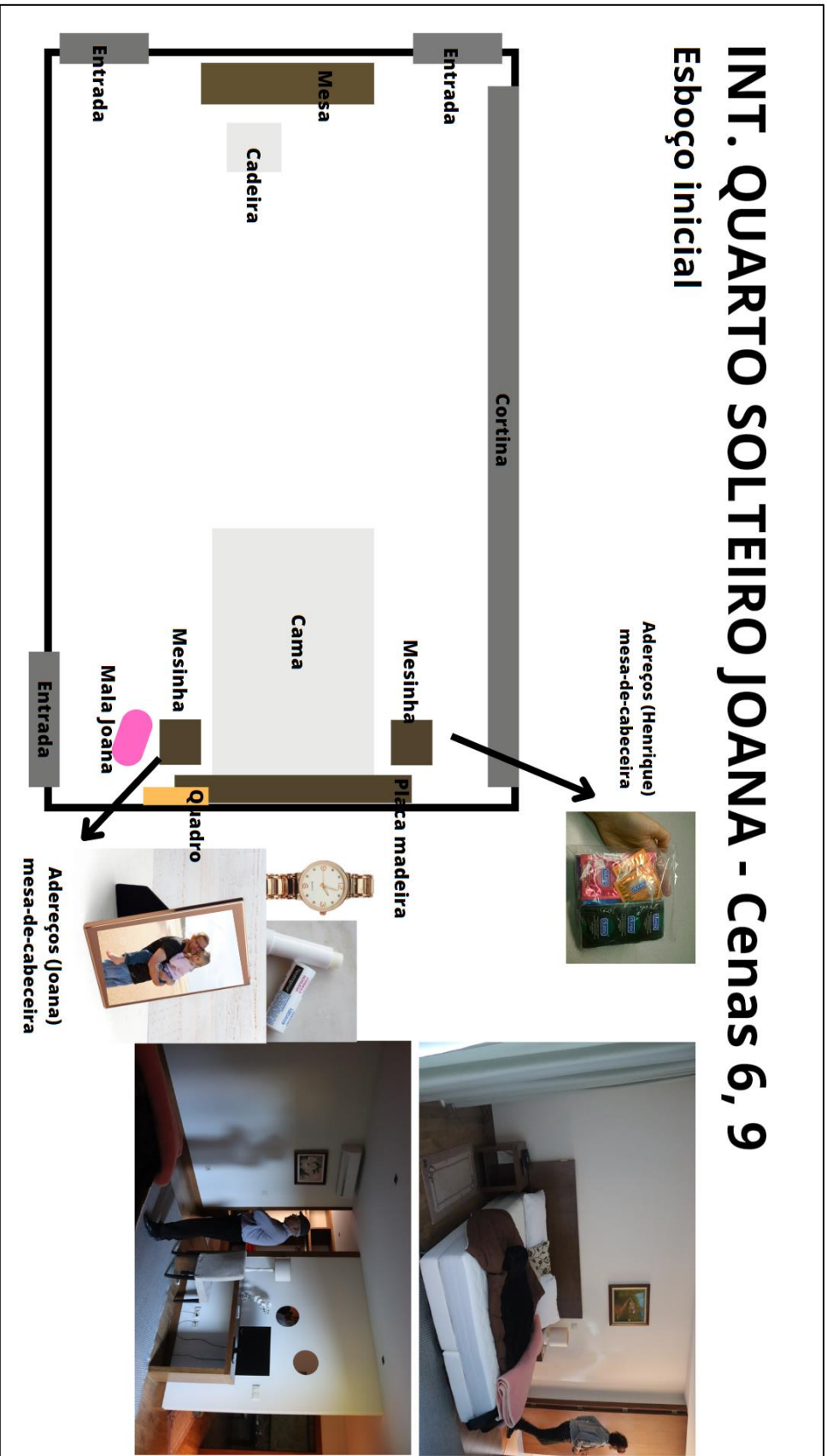
# INT. CORREDOR - CENAS 5, 7, 16

Esboço inicial



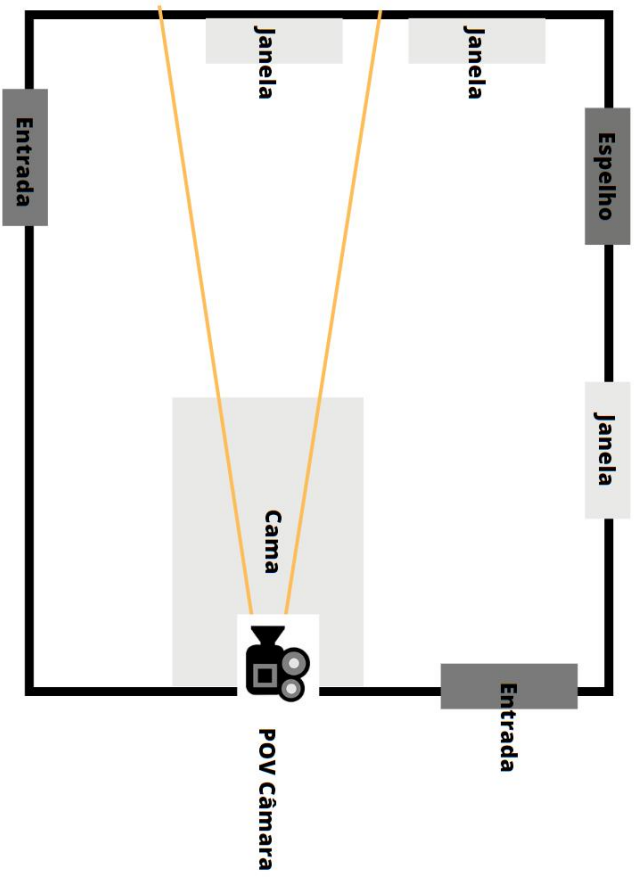
# INT. QUARTO SOLTEIRO JOANA - Cenas 6, 9

## Esboço inicial



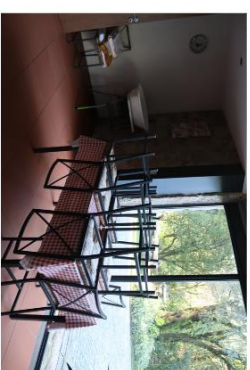
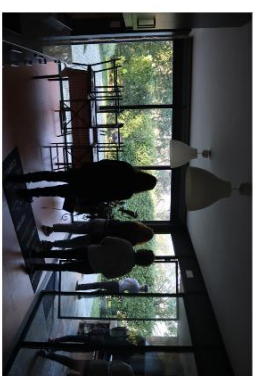
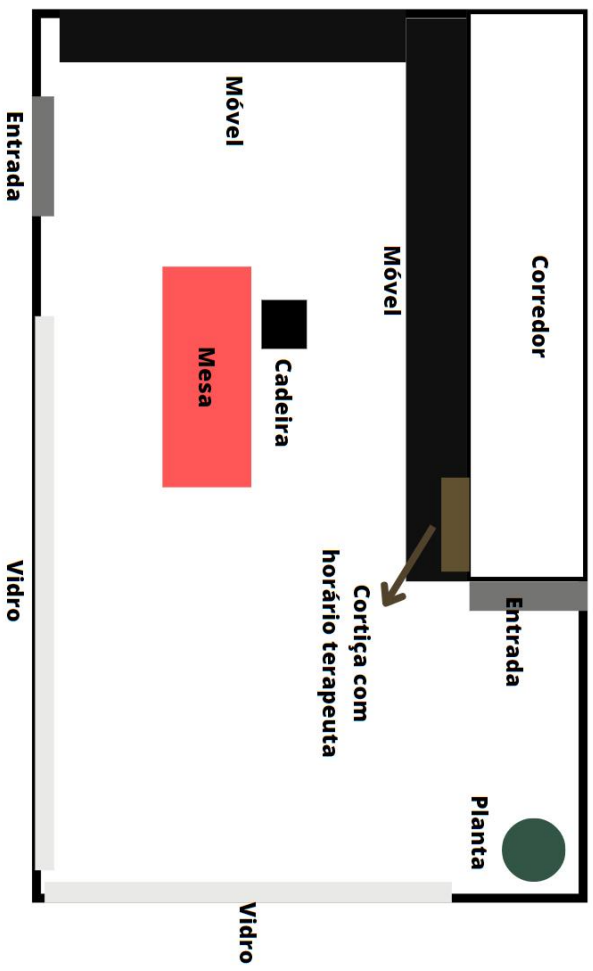
# INT. QUARTO (INCONSCIENTE) - Cena 8

Esboço inicial



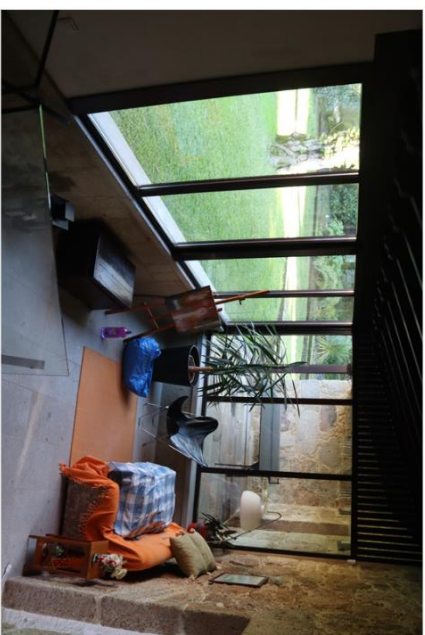
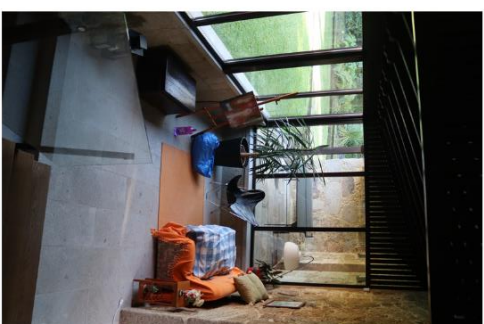
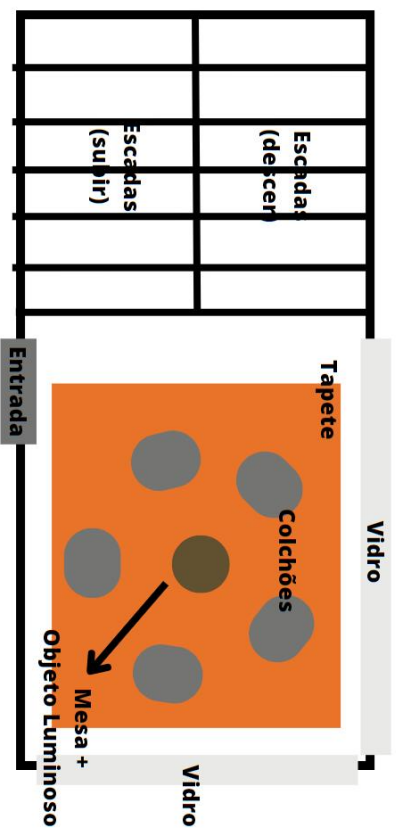
# INT. COZINHA - Cena 13

## Esboço inicial



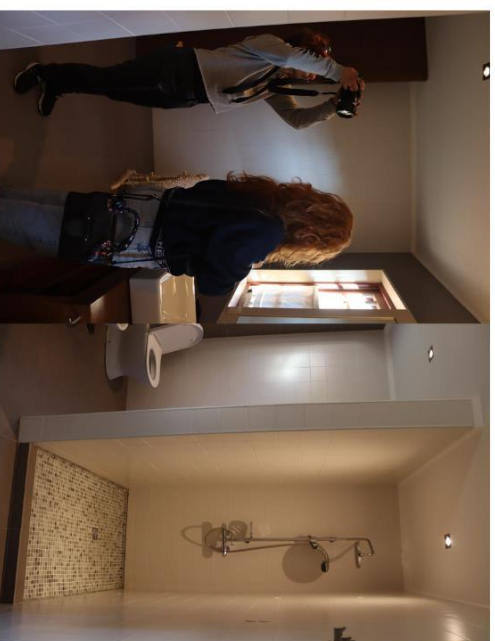
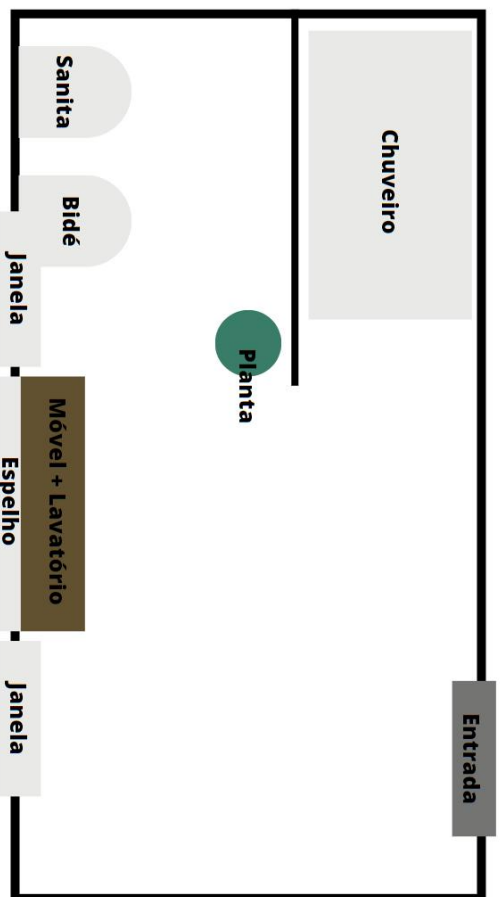
# INT. SALA DE MEDITAÇÃO - Cena 14

## Esboço inicial



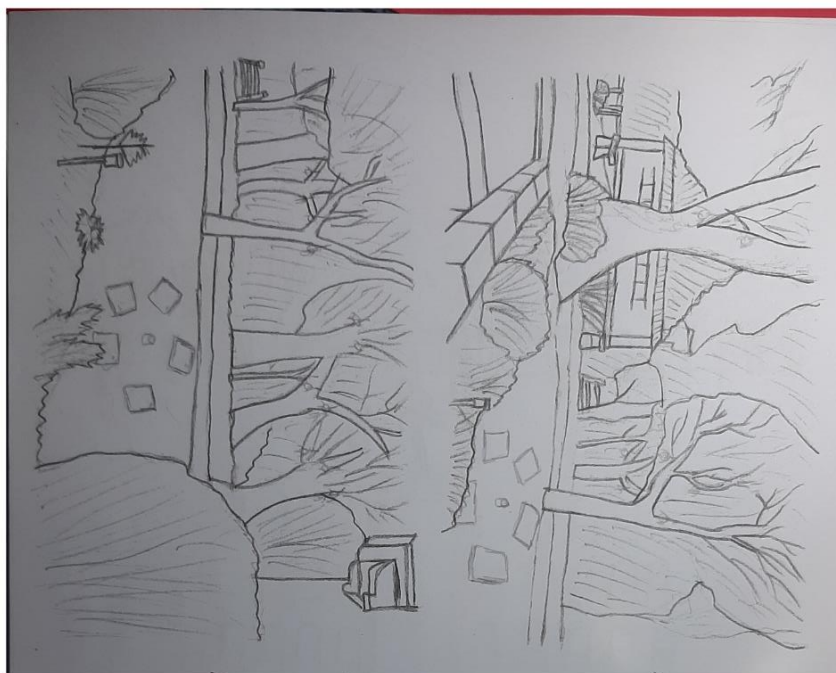
# INT. QUARTO DE BANHO - Cena 15

Esboço inicial



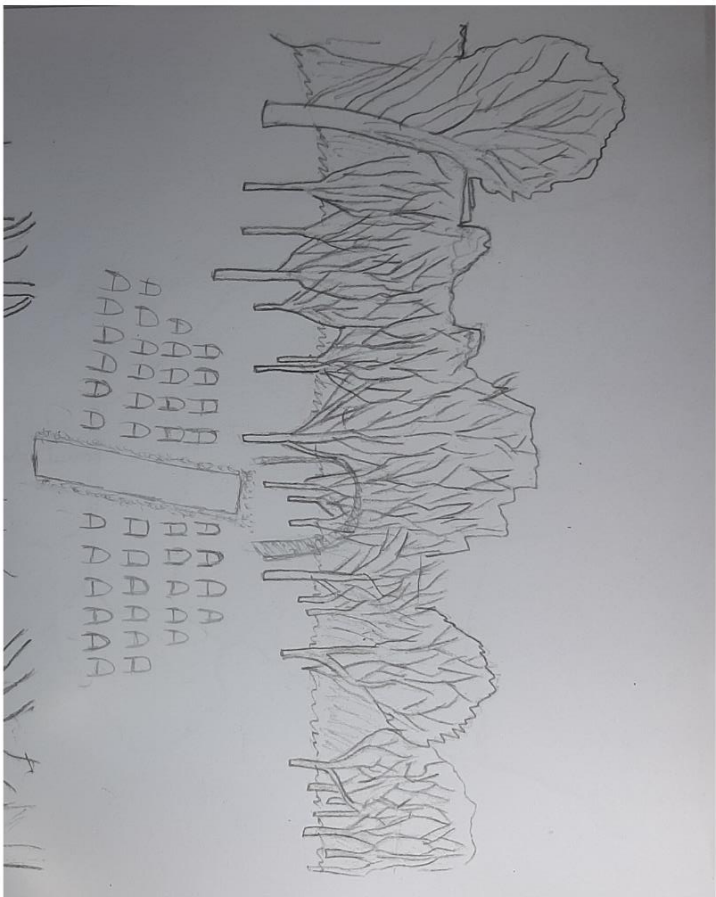
# EXT. JARDIM - Cenas 1, 3

Desenhos

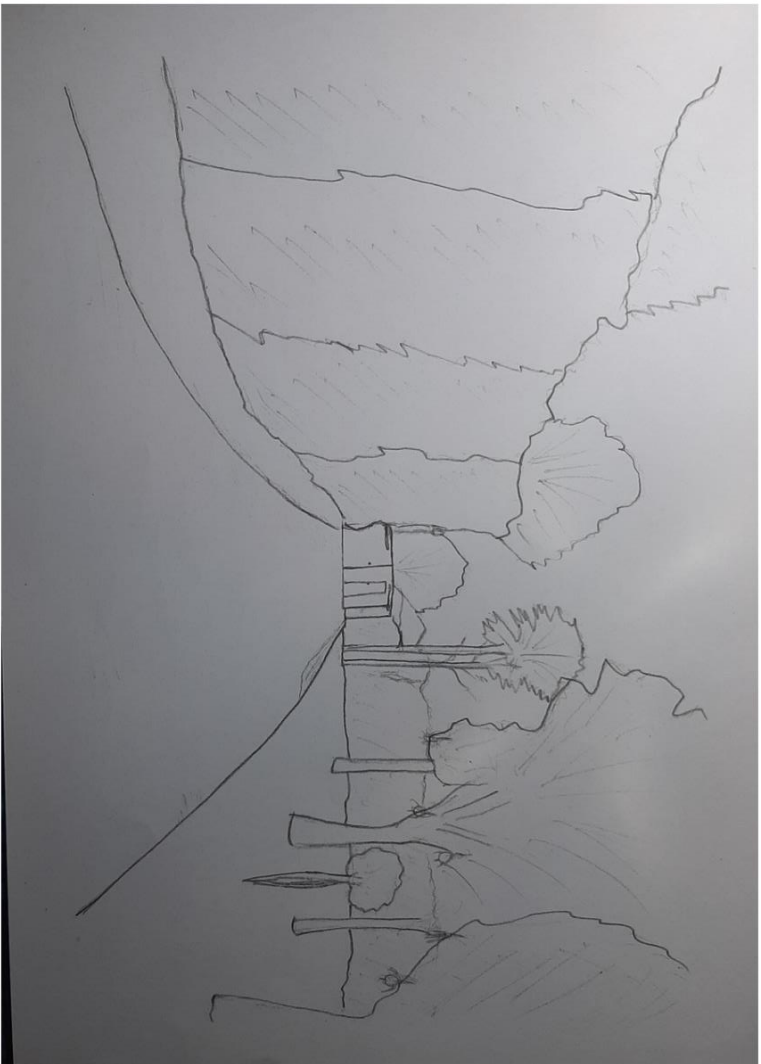


# EXT. JARDIM 2 - Cena 11

Desenhos

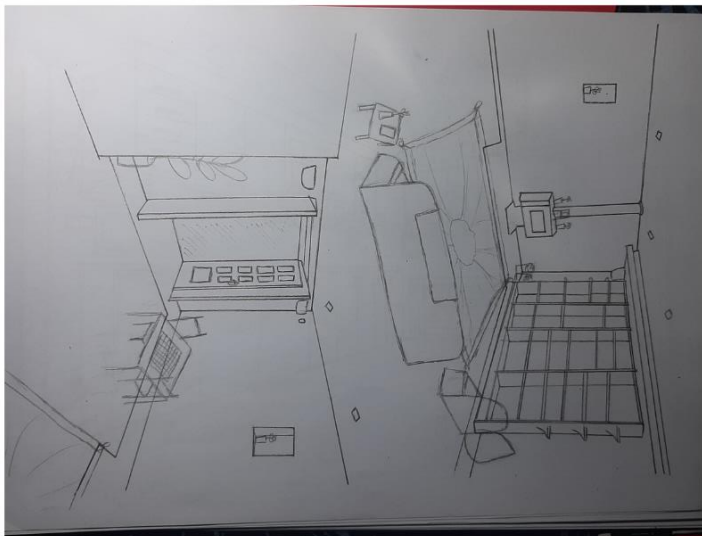
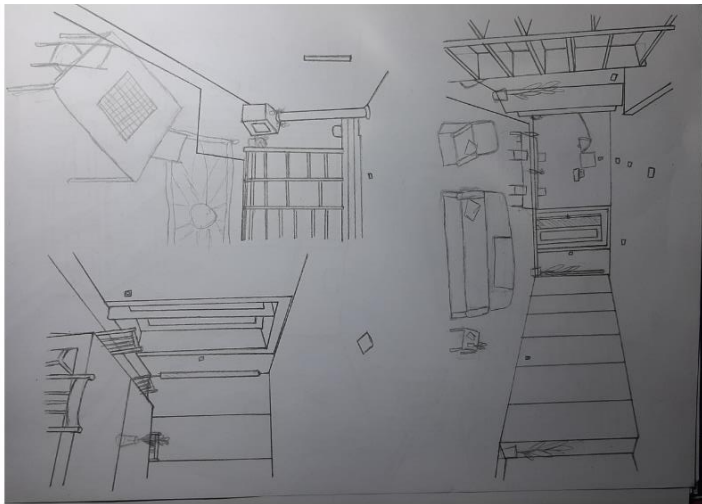
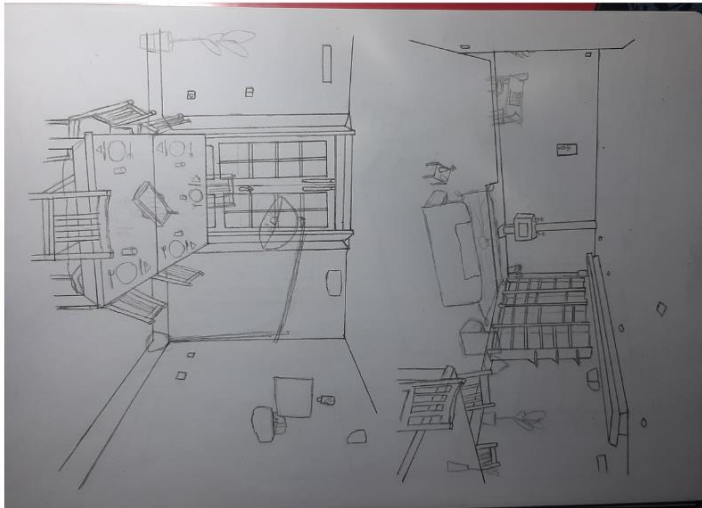


**EXT. CAMINHO PARA PORTÃO - Cenas 2, 12, 18**  
Desenhos



# INT. SALA DE ESTAR/JANTAR - Cenas 4, 10, 17

Desenhos

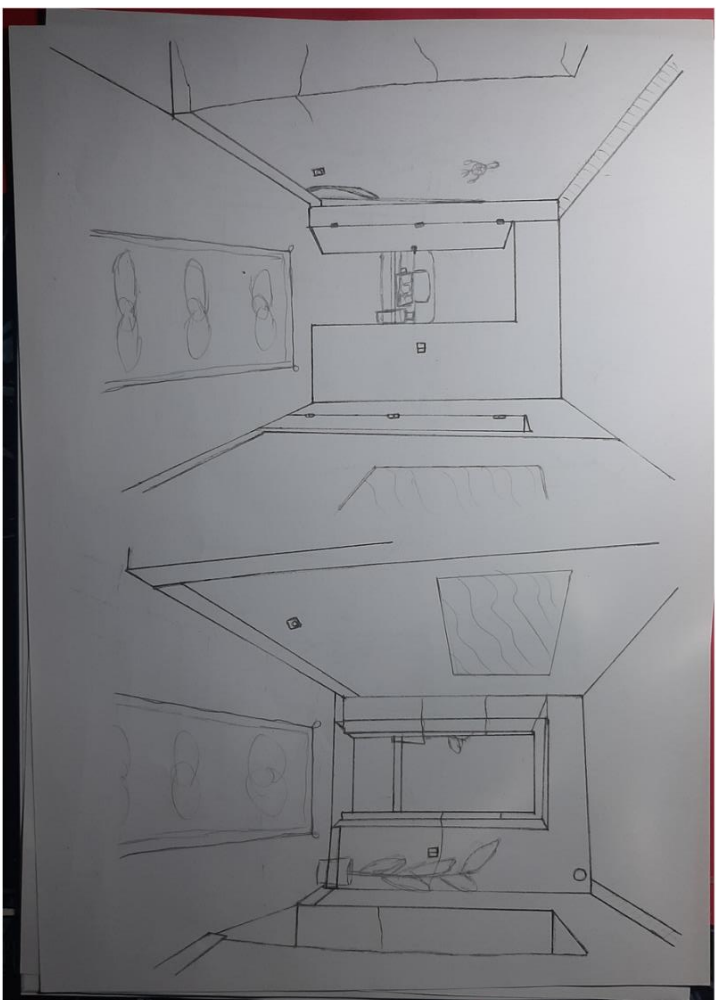


**INT. SALA DE ESTAR/JANTAR - Cenas 4, 10, 17 (Estante)**  
Desenhos



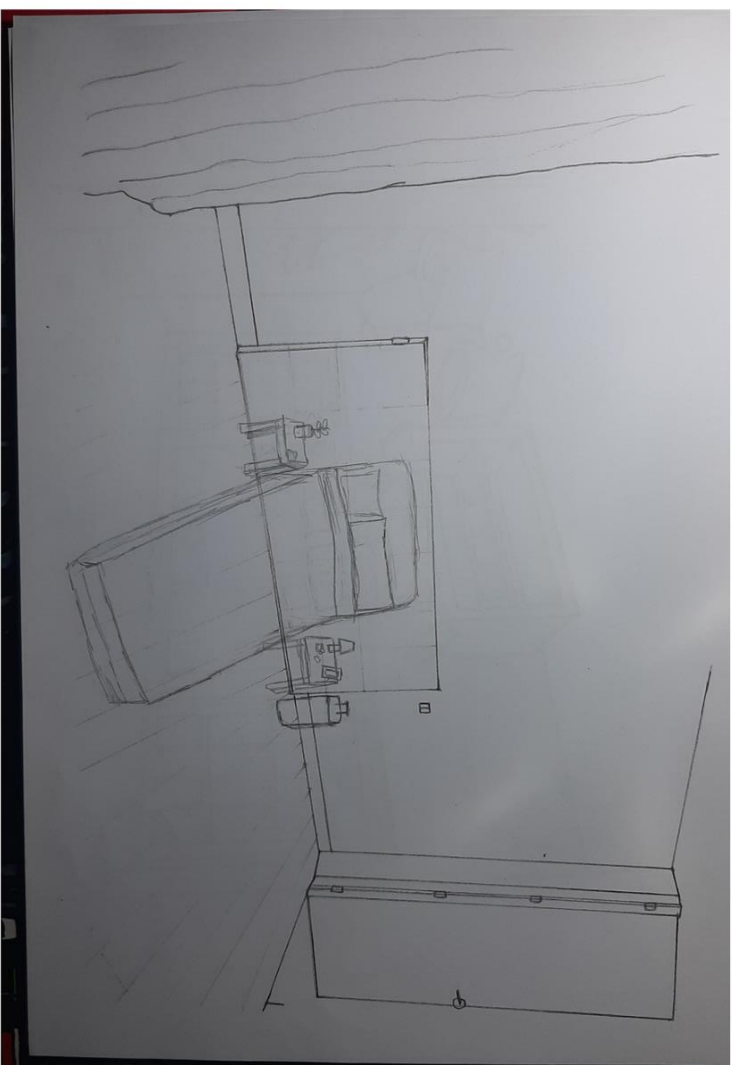
# INT. CORREDOR - Cenas 5, 7, 16

Desenhos



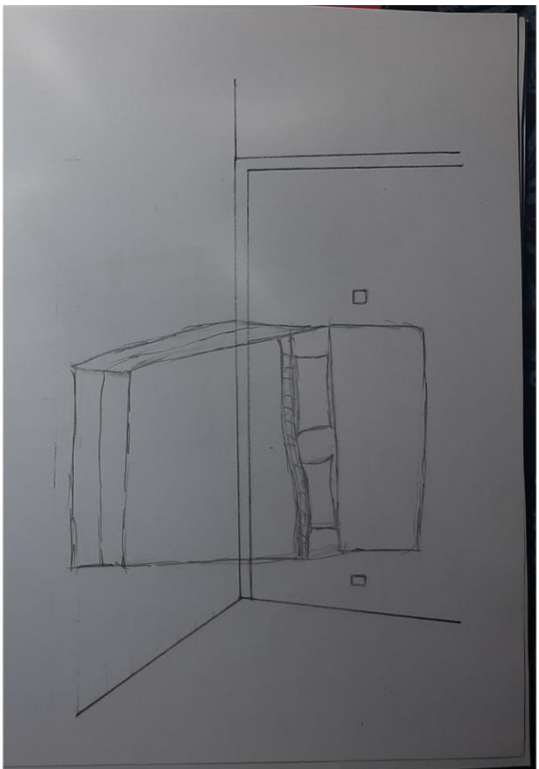
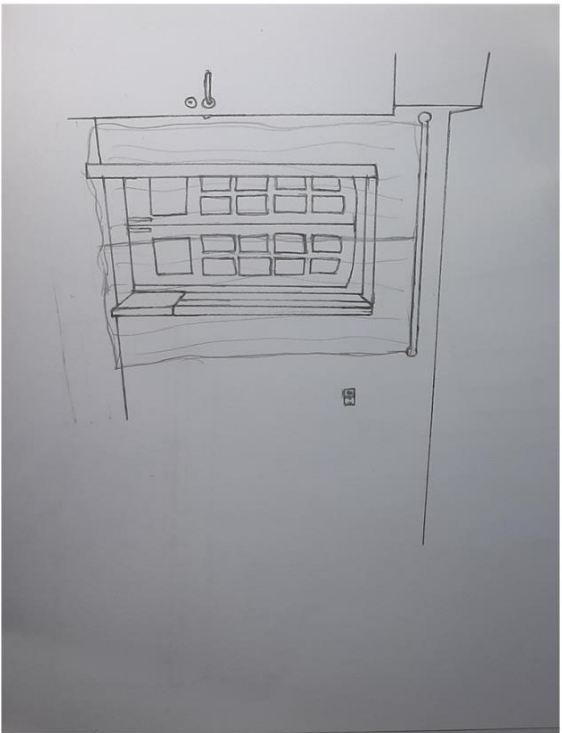
# **INT. QUARTO SOLTEIRO JOANA - Cenas 6, 9**

**Desenhos**



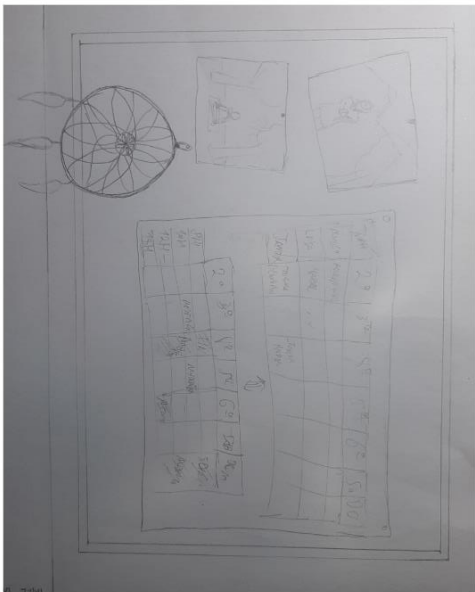
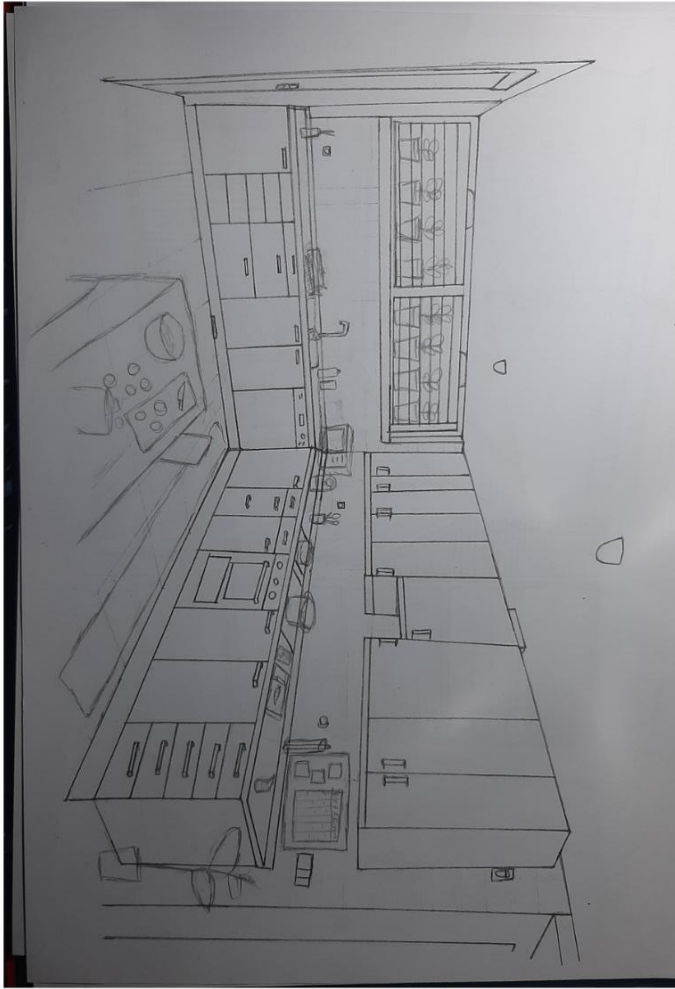
# INT. QUARTO (INCONSCIENTE) - Cena 8

Desenhos



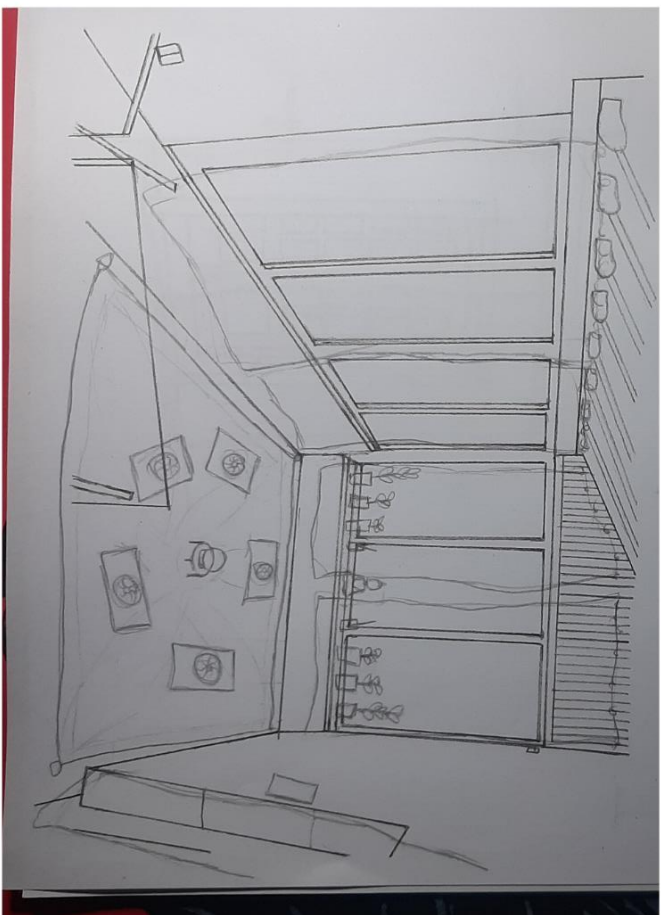
# INT. COZINHA - Cena 13

## Desenhos



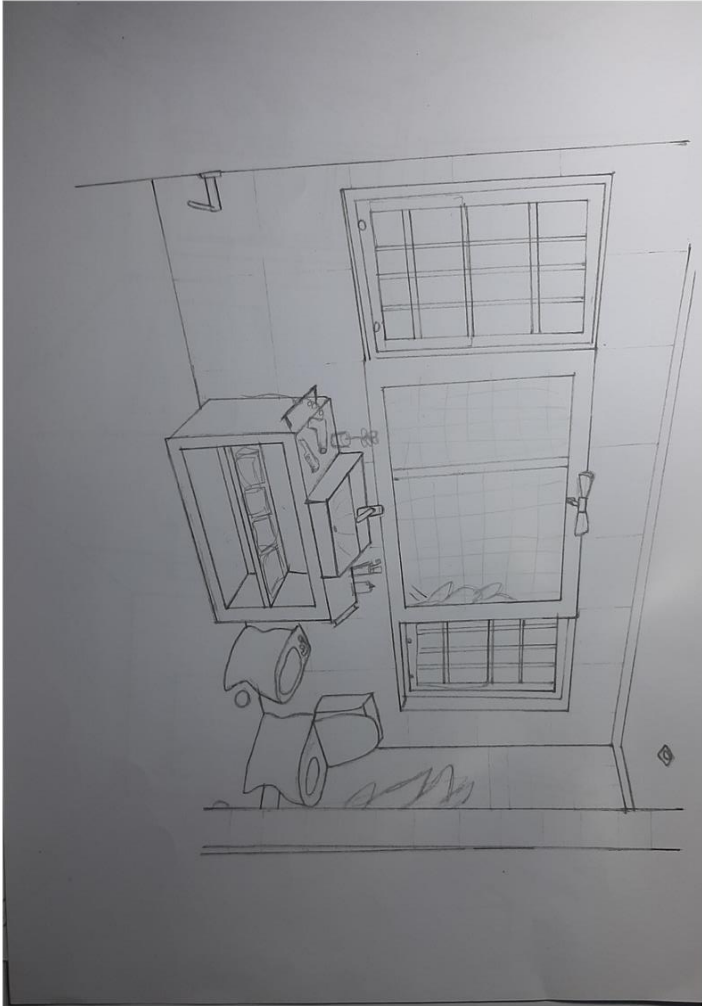
# INT. SALA DE MEDITAÇÃO - Cena 14

Desenhos



# INT. QUARTO DE BANHO - Cena 15

## Desenhos



# Anexo I – Listagem dos elementos do cenário

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
1	SALA DE ESTAR/JANTAR												
2													
3	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>												
4	Decor	Adequeros	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjá	Quantidade	Notas	Cenas					
5	Sala de Estar/Jantar	Sofá	Cinza		Casa dos Fernandes (quarto)	1		4, 10, 17					
6	Sala de Estar/Jantar	Poltrona	Cinza		Casa dos Fernandes (sala 2)	1	Colocar uma manta a cobrir os braços de madeira deixada ao tom diferente	4, 10, 17					
7	Sala de Estar/Jantar	Mesa de jantar	Preto		Casa dos Fernandes (sala)	1		4, 10, 17					
8	Sala de Estar/Jantar	Mesa de xadrez	Castanho		Casa dos Fernandes (sala)	1		4, 10, 17					
9	Sala de Estar/Jantar	Cadeiras (mesa de xadrez)	Castanho		Casa dos Fernandes (sala)	2		4, 10, 17					
10	Sala de Estar/Jantar	Cadeiras (mesa de jantar)	Preto		Casa dos Fernandes (sala)	5		4, 10, 17					
11	Sala de Estar/Jantar	Rádio antigo	Castanho		Daniela	1	Colocado na estante	4, 10					
12	Sala de Estar/Jantar	Mesa pequena	Castanho		Casa dos Fernandes (sala meditação)	1	Ha uma mesa baixa, colocada ao lado do sofá	4, 10, 17					
13	Sala de Estar/Jantar	Tabuleiro de xadrez + peças			Casa dos Fernandes (sala) + Diogo	1	Ha um tabuleiro na casa dos Fernandes. Levar as peças	4, 10, 17					
14	Sala de Estar/Jantar	Livro	Azul		Daniela	1	"onde já Não Está" de Manuel Clemente	10					
15	Sala de Estar/Jantar	Set talheres (faca, garfo, colher)	prateado		Casa dos Fernandes (cozinha)	5	Usar os simples em que a peça não é de plástico colorido	17					
16	Sala de Estar/Jantar	Pratos	Branco		Casa dos Fernandes (cozinha)	5	Usar os brancos com contorno vermelho	17					
17	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>												
18	Decor	Adequeros	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjá	Quantidade	Notas	Cenas					
19	Sala de Estar/Jantar	Empaado de enourra	Branco		Produção	Para 5 pessoas	Cozinhado pela produção. Colocado numa travessa	17					
20	Sala de Estar/Jantar	Chavernas	Branco		Casa dos Fernandes (cozinha)	5		17					
21	Sala de Estar/Jantar	Jarra com bebida	Branco		Casa dos Fernandes (cozinha)	1	Falta de limão dentro da jarra	17					
22	Sala de Estar/Jantar	Toalha de mesa	Branco		Raquel	1		17					
23	Sala de Estar/Jantar	Manta	Roxa		Christiana + Tatiana	2	Uma colorida sobre a poltrona para esconder a madeira dos braços. Outra sobre o sofá	4, 10, 17					
24	Sala de Estar/Jantar	Luvos			Casa dos Fernandes (sala) + Diogo		Colocados na estante	4, 10, 17					
25	Sala de Estar/Jantar	Plantas			Equipa		Espalhados pelo decor	4, 10, 17					
26	Sala de Estar/Jantar	Adequeros espirituais			Casa dos Fernandes (sala)	3	Colocados na estante, para pontuar o cenário durante a cena noturna do jantar	4, 10, 17					
27	Sala de Estar/Jantar	Candeleros de sal			Equipa	3		4, 10, 17					
28	Sala de Estar/Jantar	Cesta + Lenha			Casa dos Fernandes (sala)	3		4, 10, 17					
29	Sala de Estar/Jantar	Almofadas			Casa dos Fernandes (sala)	2		4, 10, 17					
30	Sala de Estar/Jantar	Carpete			Tatiana + Casa dos Fernandes (sala)	2	Uma em frente da estante, a outra debaixo da mesa de jantar	4, 10, 17					
31	Sala de Estar/Jantar	Guardanapos			Produção	5		17					
32	Sala de Estar/Jantar	Candeieiro	Castanho		Diogo	1		4, 10, 17					
33	Sala de Estar/Jantar	Tábua de madeira			Casa dos Fernandes (cozinha)	1	Base para a refeição	17					
34	Sala de Estar/Jantar	Base para copos			Namora Portugal	5		17					
35	Sala de Estar/Jantar	Colher			Casa dos Fernandes (cozinha)	1	Para o empaado	17					

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1															
2															
3															
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12															
13															
14															
15															
16															
17															
18															
19															
20															
21															
22															
23															
24															
25															
26															
27															
28															
29															
30															
31															
32															
33															
34															
35															

Sala de Estar Jantar

Corredor da Casa

Quarto Solteiro Joana

Quarto Imaginação

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Camini ...

+

←

→

⌂

⌕

⌵

⌶

⌷

⌸

⌹

⌺

⌻

⌼

⌽

⌿

⌾

⌿

⌾

⌿

⌾

⌿

⌾

⌿

⌾

⌿

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1	QUARTO SOLTEIRO JOANA														
2															
3	<b>MENTIONADOS NO ARGUMENTO</b>														
4	Detec	Aderços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas							
5	Quarto solteiro Joana	Camã			Casa dos Fernandes (quarto)	1		5,9							
6	Quarto solteiro Joana	Colcha			Casa dos Fernandes (quarto)			5,9							
7	Quarto solteiro Joana	Lençois			Diogo			5,9							
8	Quarto solteiro Joana	Almofada			Casa dos Fernandes (quarto)	1		5,9							
9	Quarto solteiro Joana	Mesa-de-cabeceira			Casa dos Fernandes (quarto)	2	Em cima da mesa-de-cabeceira da Joana	5,9							
10	Quarto solteiro Joana	Passaport			Daniela	1	Foto do Pai da Joana e Joana em criança. Dentro do passaport	5,9							
11	Quarto solteiro Joana	Foto			Cristiana + Diogo	1		5,9							
12	Quarto solteiro Joana	Preservativos			Joana		Em cima da mesa-de-cabeceira da Joana	5,9							
13	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>														
14	Detec	Aderços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas							
15	Quarto solteiro Joana	Candeiro de sal			Equipa	1	Colocado na mesa-de-cabeceira do Henrique	5,9							
16	Quarto solteiro Joana	Difiro			Equipa	1	Colocado na mesa-de-cabeceira da Joana	5,9							
17	Quarto solteiro Joana	Colar			Equipa	1	Colocado na mesa-de-cabeceira da Joana. Aderço pessoal JOANA	5,9							
18	Quarto solteiro Joana	Máscara para dormir			Equipa	1	Colocado na mesa-de-cabeceira da Joana	5,9							
19	Quarto solteiro Joana	Mola			Equipa	1	Colocada na mesa-de-cabeceira da Joana	5,9							
20															
21															
22															
23															
24															
25															
26															
27															
28															
29															
30															
31															
32															
33															
34															
35															

Sala de Estar Jantar

Corredor da Casa

Quarto Solteiro Joana

Quarto Imagemção

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Ganhi ...

+

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
1	<b>QUARTO IMAGINAÇÃO</b>																			
2	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>																			
3	<b>Decor</b>	<b>Adequos</b>	<b>Cor</b>	<b>Tamanho</b>	<b>Proprietário/Onde arranjá</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Notas</b>	<b>Cenas</b>												
4	Quarto imaginação	Cama	Branco	Casa dos Fernandes (quarto)	1	Fora de plano	8													
5	Quarto imaginação	Lençol	Branco	Casa dos Fernandes (quarto)	1	Fora de plano, Cor branca necessária para reflexão da luz	8													
6	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>																			
7	<b>Decor</b>	<b>Adequos</b>	<b>Cor</b>	<b>Tamanho</b>	<b>Proprietário/Onde arranjá</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Notas</b>	<b>Cenas</b>												
8	Quarto imaginação																			
9																				
10																				
11																				
12																				
13																				
14																				
15																				
16																				
17																				
18																				
19																				
20																				
21																				
22																				
23																				
24																				
25																				
26																				
27																				
28																				
29																				
30																				
31																				
32																				
33																				
34																				
35																				

Sala de Estar Jantar

Corredor da Casa

Quarto Solteiro Joana

Quarto Imagemção

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Garrafa ...

+

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
1																		
2	COZINHA																	
3	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>																	
4	Decor	Aderços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde aranjá	Quantidade	Notas	Cenas										
5	Cozinha	Mola			Diogo	1	Várias molas de madeira. Colocadas numa esta	13										
6	Cozinha	Pano	Roxo		Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
7	Cozinha	Quadro de cortiça		40x60	Tatiana	1	Post-its afivados no quadro. Tem notas do terapeuta escritas	13										
8	Cozinha	Notas afivadas			Diogo	1	Afivado no quadro	13										
9	Cozinha	Calendário	Verde			1		13										
10	Cozinha	Cadeira	Pretu		Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
11	Cozinha	Mesa			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
12	Cozinha	Faca			Casa dos Fernandes (Cozinha)	2	Uma para Joana, uma para Isabel	13										
13	Cozinha	Tabua			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1	Para Joana cortar as cenouras	13										
14	Cozinha	Cenouras			Produção		Cortadas e por cortar	13										
15	Cozinha	Batatas			Equipa	2	Dessecadas e por dessecar	13										
16	Cozinha	Bata			Equipa	2	Uma com água. Outra com casca das batatas	13										
17	Cozinha	Pacote de bolachas			Diogo	1	Aberto	13										
18	Cozinha	Toalha de mesa			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
19	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>																	
20	Decor	Aderços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde aranjá	Quantidade	Notas	Cenas										
21	Cozinha	Plantas			Equipa		Espalhadas pelo decor	13										
22	Cozinha	Aderços espirituais			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1	No parapeito da janela	13										
23	Cozinha	Máquina de Café			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
24	Cozinha	Microondas			Pequena	1	Para colocar as molas	13										
25	Cozinha	Cesta			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
26	Cozinha	Chávena			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1	Várias, colocadas dentro da chávena	13										
27	Cozinha	Colher de pau			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1		13										
28	Cozinha	Travessa			Casa dos Fernandes (Cozinha)	1	Junto de Joana	13										
29																		
30																		
31																		
32																		
33																		
34																		
35																		

Sala de Estar Jantar

Corredor da Casa

Quarto Sálveteo Joana

Quarto Insignifíção

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Camini

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
1											
2	SALA MEDITAÇÃO										
3	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>										
4	Decor	Adeergos	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas				Cenas
5	Sala Meditação	Religio de parede	Cinzento		Diogo	1	Sem fazer barulho ao mexer. Aponta para as 19 horas. Pendurado no candeeiro da parede				14
6	Sala Meditação	Elemento luminoso			Diogo	1	Esfera de candeeiro que emite luz e cor. Colocada sobre uma base de mandala				14
7	Sala Meditação	Cartaz com letras			Diogo	1	Cartaz na parede ao fundo das escadas				14
8	Sala Meditação	Almofadas de sentar	Branco		Casa dos Fernandes	5	Almofadas de cadeiras, para se sentarem no chão				14
9	Sala Meditação	Adeergos espirituais			Equipa		Colocados no parapeito da janela.				14
10	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>										
11	Decor	Adeergos	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas				Cenas
12	Sala Meditação	Cortina	Translucido		Tedou Jesus	1	Colocada a cobrir o vidro				14
13	Sala Meditação	Tapete			Diogo	1	Tapete redondo				14
14	Sala Meditação	Plantas			Casa dos Fernandes + Flor de us		Colocadas no parapeito da janela. Pode ter algumas grandes no exterior				14
15	Sala Meditação	Mandala			Joana	1	Supporto para o elemento luminoso				14
16	Sala Meditação	Mandala desenhada		30x42	Joana	1	A tapar a planta de emergência				14
17											
18											
19											
20											
21											
22											
23											
24											
25											
26											
27											
28											
29											
30											
31											
32											
33											
34											
35											

Sala de Estar Jantar

Corredor da Casa

Quarto Solteiro Joana

Quarto Imaginação

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Caminh. ...

+

⏪

⏩

⏴

⏵

⏶

⏷

⏸

⏹

⏺

⏻

⏼

⏽

⏾

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

⏿

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
1	QUARTO DE BANHO																			
2																				
3	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>																			
4	Decor	Adereços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas												
5	Quarto de Banho	Espelho			Casa dos Fernandes (WC)	1		15												
6	Quarto de Banho	Escova			Equipa	1	Escova para o cabelo	15												
7	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>																			
8	Decor	Adereços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas												
9	Quarto de Banho	Toalha	Rosa		Daniela	2	Uma vestida. Outra perdurada na parede	15												
10																				
11																				
12																				
13																				
14																				
15																				
16																				
17																				
18																				
19																				
20																				
21																				
22																				
23																				
24																				
25																				
26																				
27																				
28																				
29																				
30																				
31																				
32																				
33																				
34																				
35																				

Sala de Estar Jantar Corredor da Casa Quarto Solteiro Joana Quarto Imaginação Cozinha Sala Meditação

WC

Jardim

Camini ...

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1	JARDIM														
2															
3	<b>MENTIONADOS NO ARGUMENTO</b>														
4	Décor	Adejeços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas							
5	Jardim	Almofada de sentar	Vermelho		Casa dos Fernandes	5	Almofadas de cadeiras, colocadas sobre a relva	1, 3							
6	Jardim	Coluna de som (balame)	Branco		Equipa	1	Por fita preta a volta para tapar logotipo	1, 3							
7	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>														
8	Décor	Adejeços	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cenas							
9	Jardim	Apanhadores de sonhos (dreamcatchers)			Equipa		pendurados nas árvores	1, 3							
10	Jardim	Espanta-espíritos			Equipa		pendurados nas árvores	1, 3							
11	Jardim	Macramé			Equipa	1	Colocado no espiguetto, a tapar a placa de aviso que não dá para remover	1, 3							
12															
13															
14															
15															
16															
17															
18															
19															
20															
21															
22															
23															
24															
25															
26															
27															
28															
29															
30															
31															
32															
33															
34															
35															

Sala de Estar Jantar Corredor da Casa Quarto Solteiro Joana Quarto Imagem Cozinha Sala Medição WC Jardim

Camini ... +

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P
1	CAMINHO PARA O PORTÃO															
2	MECIONADOS NO ARGUMENTO															
3	Decor	Adequos	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cena								
4	Caminho para Portão	Comando do portão	Cinzeiro		Diogo	1	Colado tem uma nota a caneta a dizer "Entada"	5, 12, 18								
5	Caminho para Portão	Lanterna			Raquel	1		2, 18								
6	ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE															
7	Decor	Adequos	Cor	Tamanho	Proprietário/Onde arranjar	Quantidade	Notas	Cena								
8	Caminho para Portão															
9																
10																
11																
12																
13																
14																
15																
16																
17																
18																
19																
20																
21																
22																
23																
24																
25																
26																
27																
28																
29																
30																
31																
32																
33																
34																
35																

Corredor da Casa Quarto Solteiro Joana Quarto Imaginação Cozinha Sala Meditação WC Jardim Caminho para Portão

Jardi ... +

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S
1	JARDIM DE QUINTA (CASAMENTO)																		
2																			
3	<b>MENCIONADOS NO ARGUMENTO</b>																		
4	<b>Decór</b>	<b>Adezeços</b>	<b>Cor</b>	<b>Tamanho</b>	<b>Proprietário/Onde arranjar</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Notas</b>	<b>Cenas</b>											
5	Jardim de Quinta (Casamento)	Arco de casamento	Branco		Vila Verde em Flor	1	Arco de casamento decorado com flores	11											
6	Jardim de Quinta (Casamento)	Cadeiras	Branco		Tatiana	24		11											
7	Jardim de Quinta (Casamento)	Anel			Shop Wonderful	2	Adezeço Pessoal - RAÚL e MARIA	11											
8	<b>ADICIONADOS PELA DIREÇÃO DE ARTE</b>																		
9	<b>Decór</b>	<b>Adezeços</b>	<b>Cor</b>	<b>Tamanho</b>	<b>Proprietário/Onde arranjar</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Notas</b>	<b>Cenas</b>											
10	Jardim de Quinta (Casamento)	Decorações Casamento	Azul/Branco		White Store	8	Ramos colocados nas cadeiras. Atados com laços	11											
11	Jardim de Quinta (Casamento)	Bouquet Noiva	Azul/Branco		Vila Verde em Flor	1		11											
12																			
13																			
14																			
15																			
16																			
17																			
18																			
19																			
20																			
21																			
22																			
23																			
24																			
25																			
26																			
27																			
28																			
29																			
30																			
31																			
32																			
33																			
34																			
35																			

Quarto Imaginação

Cozinha

Sala Meditação

WC

Jardim

Caminho para Portão

Jardim de Quinta Casamento

+

⋮



# Maria - Moodboard

